БАН
Институт за
литература

# ЛИТЕРАТУРНА

5

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

МИСЪЛ • 1977

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

5

# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1977

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

## СЪДЪРЖАНИЕ

*Пред 60-годишнината от Великата октомврийска социалистическа революция*

Любен Георгиев — Съветски литературоведи пред „Литературна мисъл“ 3

* * *

Константин Еленков — Завършек на крупно научно дело 19

*По страниците на сп. „Вопросы литературы“*

Дмитрий Ф. Марков — Исторически отворена система за правдиво изображение на живота 27

*Профили*

Христо Йорданов — Неуморен ревнител на партийната правда (В. М. Озеров на 60 години) 51

* * *

Розалия Ликова — Основни художествени насоки в българската поезия през 20-те години 59
Симеон Хаджикосев — Към естетиката на българския символизъм 81
Любомир Стаматов — Д-р К. Кръстев — години на учение 105
Нина Пантелеева — Любовта като етичен проблем в поезията на Пенчо Славейков 126

*Въпроси на художествения превод*

Александър Шурбанов — Съпреживеният Шекспир 144
Татяна Георгиева — Цената на поетическото слово 155

*Научни съобщения*

Малина Блъскова — Редакторът Антон Страшимиров и литературният живот от началото на века 160

*Из чуждестранния печат*

Литературни списания от ГДР, Италия, САЩ 173

*Преглед*

Йорданка Холевич — „Въпроси на българското народно творчество“ от Цветана Романска 183
Георги Тахов — „Законно и незаконно родени умове“ от Здравко Петров 184
Кирил Топалов — „Съчинения“ от Тодор Пеев 186
Стефан Коларов — „Противоречивият свят на Яворов“ от Стоян Илиев 188

## СОДЕРЖАНИЕ

*К 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции*

Любен Георгиев — Советские литературоведы в гостях у „Литературной мысли“ 3

* * *

Константин Еленков — Завершение крупного научного дела 19

*По страницам журнала „Вопросы литературы“*

Дмитрий Ф. Марков — Исторически открытая система правдивого изображения жизни 27

*Профилы*

Христо Йорданов — Неутомимый ревнитель партийной правды (60-летие В. М. Озерова) 51

* * *

Розалия Ликова — Основные художественные пути в болгарской поэзии в 20-тых годах 59
Симеон Хаджикосев — К эстетике болгарского символизма 81
Любомир Стаматов — Д-р К. Крыстев — годы учебы 105
Нина Пантелеева — Любовь как нравственный проблем в поэзии Пенчо Славейкова 126

*Проблемы художественного перевода*

Александр Шурбанов — Сопережитый Шекспир 144
Татяна Георгиева — Цена поэтического слова 155

*Научные сообщения*

Малина Блыскова — Антон Страшимиров как редактор и литературная жизнь начала двадцатого века 160

*Из зарубежной печати*

Литературные журналы ГДР, Италии, США 173

*Обзор*

Йорданка Холевич — „Въпроси на българското народно творчество“ Цветаны Романской 183
Георгий Тахов — „Законно и незаконно родени умове“ Здравко Петрова 184
Кирил Топалов — „Съчинения“ Тодора Пеева 186
Стефан Коларов — „Противоречивият свят на Яворов“ Стояна Илиева 188

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

# СЪВЕТСКИ ЛИТЕРАТУРОВЕДИ ПРЕД „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“

## 1. ЖИВОТ — ПИСАТЕЛ — КНИГА

*(В творческата лаборатория на Виталий Озеров)*

Винаги когато идвам в Москва, след като се ориентирам какви книги са излезли, какво ново има по театрите, бързам, така да се каже, да сверя часовника си с някои от авторитетните представители на съветската критика. А когато посещавам редакцията на сп. „Вопросы литературы“, изпитвам усещането, че се намирам в центъра на съветската литературна мисъл, в средището, откъдето се следи и изследва световният литературен процес, в това число и нашият. Това е списание, на което в последно време сътрудничат всички изтъкнати световни теоретици, критици и историци на литературата.

Идвал съм тук още когато редакцията се помещаваше на два етажа в малка сграда на улица „Пушечная“, зад „Детмаг“. Сега тя притежава почти цял етаж от грамадно здание недалеч от „Пушкинския площад“. В просторната зала и в коридорите се уреждат изложби на дружески шаржове или екслибриси. Присъствувал съм и на редакционни заседания в старата и в новата сграда, имал съм възможност да вляза в курса на някои дискусии, а най-често се е случвало да обменяме информация от взаимен интерес.

Този път ми се удава да побеседвам с главния редактор на сп. „Вопросы литературы“ Виталий Озеров, секретар на Съюза на съветските писатели. Предлагам му да съсредоточим разговора върху неговите две книги „Тревоги мира и сердце писателя“ (1973) и „Коммунист наших дней в жизни и в литературе“ (1976). И двете са издържани в духа на документалния жанр, който напоследък придоби особена популярност и си спечели читателското признание. Това не е чиста литературна критика в професионалния смисъл на думата. Разказват се спомени за лични срещи и преживелици, вплитат се публицистични отстъпления, документират се любопитни подробности от участието на съветските писатели в международния културен живот. Но като се обглеждат в художествено-публицистична форма процесите и явленията, никога не се забравя за строгия и висок идейно-естетически критерий спрямо художествените ценности и гражданското поведение на писателите. Не напразно едната книга носи подзаглавие „Очерки за международния литературен живот“, а другата: „Литературно-критически и публицистични очерки“. В тях покрай описваните или маркирани факти и събития изпъква особено зримо и образът на автора — солидно ерудиран критик, неотстъпчив, но добронамерен, всестранно подготвен и извънредно контактен. И едновременно с това — необикновено скромен. Без да натрапва присъствието си, той ни приближава съвсем близо до редица видни и не съвсем

видни представители на различни национални литератури, като понякога в една единствена среща проличава характерът на един или друг творец.

Много може да се разказва за таланта на Виталий Озеров да контактува с толкова различни писатели от цял свят, както и за високото професионално майсторство, с което са изпълнени неговите очерки. Но мисля, че най-добре може да представи книгата си сам авторът, и затова го помолвам да разтълкува заглавието и разкрие какви намерения са го ръководели.

— Струва ми се, че заглавието „Тревогите на света и сърцето на писателя“ изразява характера на съвременния живот на писателите от всички краища на планетата. Прогресивната книга развива съзнанието, буди хората, повдига ги на борба за социален напредък. В тази книга се разказва за множество съвместни дела на съветските, българските, унгарските, полските и други писатели в техните взаимоотношения с писатели от други страни. Разглеждат се и техни книги, които играят определена роля в съвременния обществен и литературен живот. За какво се пише една книга? Преди всичко друго книгата е възможност да се разкаже за новия социалистически начин на живот.

— Бихте ли се конкретизирали? Как трябва да се схваща това изискване към писателя и критика?

— Мога да Ви разкажа един епизод, който ми се струва твърде характерен в това отношение.

— Предчувствувам, че ще бъде нещо любопитно. . .

— Преди десетина години в Узбекистан се състоя поредна среща на писатели от различни страни, в това число и от Азия и Африка. Сред нашите гости имаше поети и прозаици и от страни с все още беден литературен живот. Беше дошъл и един поет, представител на едно източно кралство. Той бе поет и едновременно министър — министър на своя крал. Всички се държаха съвсем просто и демократично, а той — не! Той изискваше особено внимание. Всички например пътувахме с автобус и се разговаряхме, а той изискваше лека кола за себе си, и то от по-висока класа; ние нощувахме в колхозните градини на открито, защото беше много топло, а той пътуваше до районния център, където отсядаше в луксозен хотел. Наистина, налагаше му се да пътува доста дълго, защото наблизо нямаше луксозни хотели. Това не бе особено изгодно, но какво да се прави — министър! Всички общуваха свободно с колхозниците, наблюдаваха живота на колхоза-милионер, само нашият гост нищо не си записваше, не задаваше въпроси, не се изказваше. Дори някои от гостите започнаха да ни питат раздразнено: „За какво сте го поканили този?“ Ние им отговаряхме, че пишел добри и прогресивни стихове, а останалото не е толкова важно; ще видим какво ще напише за нас. Когато всички си заминаха, започнахме да чакаме какви отзиви, стихове, поеми или разкази ще се появят. Всеки написа по нещо. Само от кралския министър дълго нямаше никаква вест. А се оказа, че той действително се е откликнал. Но какво написал? Наистина, не написал поема или повест, но всичко онова, което той видял в забележителния узбекски колхоз, му направило такова удивително впечатление, че той написал докладна записка до своя крал: предлагал да се създадат колхози в кралството! Не зная прието ли е това предложение или е отхвърлено, мисля, че кралството все още не е съзряло за тази идея, но самият факт, получен от непосредствения живот, е извънредно характерен.

— Личи си, че това е предложение на поет!

— Това е проява на прогресивен човек, малко наивен за онази страна. Но този факт достатъчно красноречиво показва какво означава колхозният живот, колко привлекателен е социалистическият начин на производство. Доказва превъзходството на нашата система.

— Как виждате, Виталий Михайлович, ролята на литературата в съвременния живот? Може ли да се каже, че тя днес успешно се съревновава с науката? Говори се, че една книга в миналия век е могла да преобръща съдби, а в наше време?

— Привел съм множество епизоди и по този въпрос. Ето Ви един от тях. Той се е случил във Виетнам по времето на борбата срещу колонизаторите. Когато бях там, другарите ми разказаха за една необикновена военна операция. Тя е свързана с една книга. В партизанските отряди, както е известно, време за четене няма, но така или инак там те преписали на ръка романа „Разораната целина“ от М. Шолохов. И вечер, на светлината на огъня, събрани в кръг, партизаните — бойци и патриоти — четели на глас романа. Но след един неуспешен бой окупаторите се докопали до някои документи, в това число и до книгата на Шолохов. Същата нощ в отряда се състоял митинг. Бойците се събрали и взели решение: да се освободи от вражески плен „Разораната целина“! Това било дръзка, смела, отчаяна операция. Тя завършила с победа. Въпреки жертвите вражеското съединение било разбито и била освободена книгата, която била така необходима на партизаните.

— Виталий Михайлович, виждам, че Вашите маршрути са Ви отвеждали не само във воюващ Виетнам, но и в много други страни и континенти, а сред тях и България. На българските си впечатления сте отделили цяла глава в книгата. След всичко, което сте написали и преживели у нас, бихте ли споделили как „световните тревоги“ се отразяват в сърцето на българските писатели?

— Наред с редица малки епизоди в книгата си възпроизвеждам пет срещи с крупни български писатели, с които ни свързва съвместна съдба. През 1972 г. Людмил Стоянов ми разказа как в годините на реакцията са го нападнали на ул. „Раковска“ трима офицери, как са го ударили с желязо по главата, той паднал на земята в безсъзнание и само случайни хора го спасили. А след няколко дни московският в. „Правда“ публикувал съобщение за нападението над Людмил Стоянов. На VII конгрес на Коминтерна Г. Димитров заявил, че фашизмът е започнал да напада българската интелигенция. . . Включил съм и разказа на Г. Караславов за един удивителен случай. Той е бил гост на почти всички наши писателски конгреси с изключение на първия. Но известно е, че през 1934 г. българските писатели не са могли да изпратят свои представители на нашия първи писателски конгрес. И изведнъж, съвършено неочаквано на улицата на Г. Караславов тайно му предложили да купи стенограмите на конгреса. По някакъв начин тази дебела книга попаднала в София и той я купил, въпреки че му поискали фантастична цена — 250 тогавашни лева. Той я взел, чел я и, както ми разказа, най-силно го поразил докладът на М. Горки. Двама герои станали герои на неговия живот: двама Павела — Павел Власов от „Майка“ на Горки и Павел Корчагин от „Как се каляваше стоманата“ на Островски. . . Ето такива наблюдения и срещи, такова съучастие в съдбите на света съставлява съдържанието на моята кига. „Тревогите на света“ преминават през сърцето на всеки истински писател, където и да се намира той. И днес борбата за мир се превърна в задача от огромна важност за нас. Писателите от СССР, България и другите социалистически страни предприемат нови големи акции, за да се обединят всички хора с добра воля, да прогърми писателското слово в защита на мира, за разведряване на международното напрежение, за културно сътрудничество между народите.

На същите благородни цели служи и книгата „Комунистът от нашите дни в живота и в литературата“ на Виталий Озеров. От неговия собствен разказ можем да си съставим, макар и бегла представа за маниера, в който той пише. Критикът изследва не само влиянието на живота върху литературата, но и влиянието на литературата върху живота. Напипва, така да се каже, обратната

връзка, пише с дълбоко познаване не само на литературните произведения, но и на самата действителност, която ги е породила. Затова стилът му е четивен, увлекателен, повествователен, бих казал, дори художествен.

Единадесетте глави, от които е съставена книгата, са истинска енциклопедия на образите на комуниста в съветската литература от нейното основаване досега във всички жанрове — проза, поезия, драматургия, публицистика. Това е една изключително трудна материя, защото е известно, че положителният герой е най-труден за осъществяване, изисква най-голямо творческо вдъхновение и напрежение, пълно съсредоточаване и откривателство.

Когато четем тази книга и си припомним заглавията не само на шедьоврите на съветската литература, но и на книги от текущия процес, с които сме израсли, ние виждаме колко много дължим на съветските писатели за собственото си формиране като личности. Виталий Озеров е събрал огромен материал за положителния герой, гражданина на нашия век, комуниста и за неговото въплъщение в художествената литература. И ми се струва, че много от наблюденията, характеристиките и изводите на критика важат и за нас. Теоретическите обобщения имат пряко отношение и към българската литература, затова навярно нашите издателства ще се заинтересуват от тези две книги.

Бих искал да попитам накрая Виталий Михайлович над какво възнамерява да работи? Мисли ли да продължи тези свои изследвания?

— Да, наистина, иска ми се да продължа да пиша точно такъв тип критика и публицистика, за който живот, писател и книга съставляват едно цяло. Вече завърших работата си над книга, която съм озаглавил със стих на Маяковски: „От революцията мобилизирана и призована“. В дадения случай става дума за нашата съветска литература, която се роди през Октомври и се превърна в своеобразен художествен летопис на социалистическото и комунистическото строителство, на борбата против фашизма, на усилията за формирането на новия човек. В публицистична форма проследявам как се е развивала нашата литература, отразявайки живота и въздействувайки му от своя страна. Ролята на литературата в нашия обществен живот е огромна. Тя стана част от нашето общопартийно дело, както предсказа Ленин, стана част от общонародното, общодържавно дело. Без нея е немислим животът на всеки човек. В новата си книга проследявам ролята на съветската литература през 60-годишното ѝ съществуване. Занимава ме както съветската литературна класика, така и литературната съвременност. Пиша и за успехите, и за трудностите. Не мисля да представям някаква картина на непрекъснати победи, не! Има неудачни книги, съществуват и писателски грешки и пропуски. Но за да се работи по-добре утре, трябва критично да се отнасяме към създаваното днес. В книгата ми ще присъствува неизменно и българската тема, както досега.

— Това за нас е интересно, разкажете нещо малко по-подробно, ако обичате.

— Само един пример ще приведа, не е възможно да се разкаже за всичко. Навсякъде, по всички краища на Съветския съюз можете да чуете само добри думи за българските приятели, можете да срещнете реални свидетелства на връзките, които ни съединяват. Когато разглеждам книгите на известния съветски писател Борис Василиев „А утрините тук са тихи“. . . и „Неозначен в списъците“, не мога да не помена, че той сега завършва книга за 100-годишнината от Освобождението на България.

— Става излишно да Ви задавам традиционния въпрос за Вашето отношение към България — Вашите чувства към нашата страна са намерили конкретен, „материален“ израз във Вашите книги. Виждам, че българската тема не е епизод във Вашето творчество, тя постоянно Ви занимава.

— Това наистина е така. Ето, ние наскоро се завърнахме от Молдавия. У нас в различни републики постоянно се провеждат дни на съветската лите-

ратура. При едно такова посещение в Кишинев разгледах камбанарията, съхранила спомена за бригадата от българи-доброволци, взели участие в освобождението на Молдавия. В града има и „Българска улица“. Там се срещнах с един от реалните герои на моята книга „Комунистът от наши дни в живота и литературата“. В Чивишлийския район (където се ражда хубаво грозде, както у вас) в един колхоз се срещнахме с много интересни и работливи хора. Всички членове на колхоза бяха молдовани. А председателят им — българин! Запознаха ни с него, той е комунист, работи прекрасно, направил е колхоза процъфтяващ. Той ни разказа как си представя задълженията на ръководителя, който трябва да организира хората, да върви напред, да ги увлича. Той е твърде весел човек, обича да се шегува, да иронизира. А бяха трудни дни. Валеше дъжд, прехвърчаше сняг, гроздето още не беше напълно обрано, но всички работеха бодро и енергично въпреки тежките природни условия. Ние го запитахме: „Как в тази трудна ситуация сте запазили чувство за хумор?“ А той този път сериозно каза: „Та нали без чувство за хумор и без добро отношение към хората комунистът не би могъл да ръководи!“ Така се изрази българският комунист, но това би могъл да потвърди и всеки друг комунист от която и да е наша страна. Комунист — това означава и принадлежност към партията, и призвание. При всички случаи това е човек, увлечен от великата цел — строителството на комунизма. И тъкмо за такъв род хора пишат сега съветските писатели, като се стараят по-задълбочено да разкрият техния духовен облик, да разкажат за „тайната“ на тяхното въздействие върху всички окръжаващи, за умението да се увличат хората, да се повеждат към сътворяването на големи и важни дела. За книги, в които такива образи са централни, съм се опитал да разкажа в новата си работа. Разсъждавам и за книги, в които тези образи са схематични и слаби. На нас ни е жизнено необходимо съветската литература да бъде още по-ярка, съвършена и високохудожествена, за да може да въздейства. Към това ни призовава XXV конгрес на партията. Той въодушеви и мобилизира литературата за нови дела. Ние се радваме на високата оценка, която получиха литературата и изкуството на XXV конгрес на КПСС, и считаме за свой дълг да отговорим на тази висока оценка с нови книги — дълбоко партийни и високохудожествени.

— Позволете ми да Ви поблагодаря, Виталий Михайлович, че въпреки огромната си заетост като критик и общественик отделихте време, за да побеседваме по тези толкова важни и общи въпроси на нашата литературна интеграция. Ще очакваме новата Ви книга с интерес, защото тя без съмнение ще бъде отново пример, как критиката излиза вече от кабинетите и навлиза свободно и равноправно в живота, в предните позиции на социалистическото преизграждане.

## 2. КРИТИКАТА КАТО ЛИТЕРАТУРА

*(Борис Бурсов за методологията на критика)*

Името на ленинградския професор Борис Бурсов стана известно у нас от книгата му „Романът „Майка“ на Горки и въпросите на социалистическия реализъм“ (1955), която беше преведена и на български език. Задълбоченият метод на изследователя, съчетаващ принципите на историзма с теоретическите извлечения и преосмисляне на литературните явления и процеси, породи интерес и към другите трудове на Бурсов, посветени на руската класика. Книгите му „Въпроси на реализма в естетиката на революционните демократи“ (1953), „Руските революционни демократи за положителния герой“ (1953), „Майсторството на Чернишевски като критик“ (1956), „Лев Толстой — идейни търсения и творчески метод“ (1960) и др. го представят като един от най-добрите познавачи на руската класика, направил много за осветляване на прогресивните ѝ традиции.

В последно време Борис Бурсов продължи своята работа над проблеми из творчеството на Толстой и Достоевски, на Белински и Чернишевски, на Пушкин и Гогол, но в собствения му метод на литературовед се забелязаха някои значителни изменения. Започнаха да го занимават художествено-творческите проблеми на самата литературна критика. И се появиха такива негови творби като „Критиката като литература“ и „Литературоведът като писател“, чиито заглавия вече насочват към една нова и интересна проблематика, разглеждаща литературната критика като вид литература, като изкуство. Дори книгата си „Личността на Достоевски“ той определя като „роман-изследване“. Младият белетрист А. Битов пояснява: „Трудно е иначе да се определи този жанр: това не е тясно специално изследване, достъпно само на специалиста, не е и популярна работа с понижаване на умствения ценз заради читателя, не е и историческа белетристика. Това е самото онова изначално упование на художественото слово, което в руската критика има най-отдавнашна и най-славна традиция.“ А най-новата книга на литературоведа носи заглавие „Критиката като литература“ и се обляга не само на миналото, но и на днешното състояние на критическия фронт, взет в цялото му многообразие и пъстрота.

Когато ми се удава възможност да побеседвам с проф. д-р Борис Бурсов, просто не знам как да съсредоточа разговора върху една-две теми — неговата колосална ерудиция постоянно провокира моето любопитство. Но знам, че времето му е ограничено, а това не може да не се отрази на неговите спонтанни импровизации — те в същност могат да ни приближат най-добре до личността на литературоведа (останалото е в неговите книги). И обратно на създадената практика го питам още в началото над какво работи. Целта ми е да го накарам да ме въведе в атмосферата на сегашните си занимания, по-слабо да засегнем вече изследваното и установеното, ако изобщо е възможно да се тегли такова разграничение.

— Сега работя над книга за Пушкин — отговаря Б. Бурсов. — Тя ще се казва „Съдбата на Пушкин“. Първата ѝ част бе публикувана в сп. „Звезда“ (1975, кн. 6) по случай 150-годишнината от рождението на писателя. А втората излезе в кн. 12 на същото списание и бе свързана с две юбилейни дати в моя живот: моята 70-годишнина и 40 години от първата ми публикация в „Звезда“.

— Печатали ли сте нещо преди това?

— Това бе моята първа статия, тя излезе през ноември 1935 г. Беше посветена на творчеството на Лев Толстой. По-късно написах няколко книги за Толстой, а също и за великите критици Белински, Чернишевски, Добролюбов, работил съм и върху наследството на Плеханов. Но мой главен герой за дълго време си оставаше Лев Николаевич Толстой. Написал съм три книги за него: „Лев Толстой през 1847—1862 г.“ (това са годините, когато той встъпва в литературата, създава първите си произведения и стига до „Война и мир“), после написах книгата „Лев Толстой и руският роман“ и специално за студентите „Семинар по Толстой“ с разработка на биографията му и пр.

— Борис Иванович, Вие сте писали за руските критици и сам участвувате в съвременния литературен процес. Кажете, ако обичате, как виждате ролята на критиката днес?

— Наистина съм се занимавал твърде продължително с тези въпроси и те намериха израз в книгата ми „Критиката като литература“. Написах тази книга, защото ми се струва, че нашата литературна критика не задоволява изискванията, които предявява към нея нашето ново време. Изобщо на критиката винаги е бил свойствен един недостатък — тя е съдила за литературата, бих казал, някак отстрани. А всеки голям писател е и критик. Той не само осмисля своето творчество, но и често излиза с разсъждения за други писатели. Статиите на писателя са твърде поучителни, защото в тях обикновено откриваме дълбоко раз-

биране на законите на изкуството. Критикът се различава от писателя по много свои особености. Но ми се струва, че в тази област критикът е много по-отговорен пред обществото от писателя.

— Писателят може да си остане изцяло в кръга на личните симпатии и пристрастия, а от критика се изисква обективност във възпроизвеждане на литературния процес и особено в категоризацията на художествените ценности.

— Критикът е посредник между писателя и читателя и той трябва да усеща времето, което преживява литературата. Той е духовен елемент от взаимодействието писател — читател.

— И не само е посредник, но дори и съдия.

— И съдия, и учител. Но често дори видни критици не притежават качеството, за което говоря — да се разбират законите на изкуството, законите на литературното творчество, структурата на самия писател, да се усещат начините, по които се заражда литературното произведение. Критиците обикновено разглеждат произведенията. Но тези произведения са създадени от автори. И колкото по-добре бъде разбран творецът, толкова по-задълбочено ще се навлезе и в неговото произведение.

— Доколкото разбирам, Вие искате да кажете, че критикът е длъжен да улавя не само общите закономерности на изкуството, но и конкретните особености на творческата личност?

— Да, Вие сте ме разбрали правилно.

— . . . Чел съм статията, която отпечатахте във в. „Литературная Россия". Там Вие поддържате възгледа, че критиката е литература. Буквално ли трябва да се схваща това?

— Критиката е литература, накратко казано, тъй като пред критика стои задачата да възпроизведе образа на писателя, да проникне в неговия духовен свят, в психологията му, в най-разнообразните му интереси, в съчетанието на най-противоречивите му качества. Следователно той може да достигне до този резултат само ако бъде и той самият писател, ако бъде литератор, макар и от особен вид, естествено не такъв, какъвто е, да речем, романистът. Според мен един от главните неуспехи на критиката се дължи на нейното отдалечение от литературата. Необходимо е критиката така да се сближи с литературата, че да приеме и някои от качествата на литературното произведение, без, разбира се, да изневери на своята основна природа.

— Бихте ли определили задачите на така очертания вид критическа дейност?

— Първа задача на критика — пише ли той за съвременна литература или за писатели от миналото — е да възсъздаде панорамата на литературното движение така, че образът на писателя да не съществува самостоятелно, а да бъде част от тази панорама на развитието. Критикът трябва да има възприятия и от съвременната, и от класическата литература, трябва да притежава устройство за тяхното правилно оценяване. Ръководейки се от този принцип, след като написах книгата си за Толстой, аз се заех и написах статия за един от нашите забележителни писатели, отишъл си внезапно неотдавна — Василий Макарович Шукшин. Тази статия получи добър резонанс, защото се опитах да докажа, че Шукшин е писател, който остро чувствува духовните потребности на нашето време и в този смисъл продължи големите традиции на Толстой, Достоевски, Гогол и Чехов.

— Борис Иванович, на мен ми е особено приятно да констатирам пълното единомислие между нас, когато разговаряме сега за задачите и методологията на литературната критика. В продължение на дълги години българското литературознание се е занимавало с тези проблеми. Лично аз, когато съм писал на тези теми, често съм използувал цитати и постановки от Ваши работи. Затова не е чудно, че ние достигаме и до общи заключения, да речем, за критиката

като литература, за критика като художник, като творец, като писател. Но тук обикновено се отправят такива възражения: как така критиката ще бъде изкуство, когато тя си е наука? Някои са убедени, че критиката е строга, положителна и дори точна наука, свързват я и с математиката и кибернетиката. . .

— Едното не противоречи на другото. Критикът трябва да бъде професионалист от най-висша класа. Той трябва да бъде текстолог — да познава ръкописите на писателя, да изучава черновите редакции и варианти на неговите произведения, за да може да проникне в творческата му лаборатория. Той трябва да бъде високообразован, да познава какво са писали преди него на тази тема и да оформи свое собствено гледище. Писателят невинаги съзнава онова, което създава, а критикът трябва съзнателно да анатомира неговото произведение.

— И по това той се отличава от писателя, заел се с критика.

— Да, ако вземем, от една страна, такива писатели като Шукшин, Гогол, Толстой, а, от друга страна, такива критици като Белински, Чернишевски, Добролюбов, Аполон Григориевич и ги сравним, ще открием съществена разлика между статиите на писателите и статиите на критиците — разлика методологическа преди всичко.

— Това са общи проблеми, над които работят и българските, и съветските литературоведи и критици. Затова не е случайно, че в епохата на нашата духовна интеграция ние откриваме такова съвпадение на възгледи и насоки. Но ми се иска да Ви попитам: Борис Иванович, Вие често сте идвали в България. Какви са Вашите впечатления от нашата страна и от работите на колегите Ви по перо?

— За съжаление, не съм идвал толкова често в България. . .

— Не сте идвали често? Тогава навярно това впечатление е създадено у мен от Вашите книги и статии, които сме чели. . .

—. . . За 10 години съм бил в България само три пъти, а това е малко. Само последния път прекарах по-продължително време в България: един месец в Хисаря, после в София, посетих и други градове. Мисля си за всичко, което съм видял у вас, за ползата от посещението ми в тази забележителна страна, виждам в нея много общо и в историята, и в литературата. Не зная български език и се страхувам, че мъчно ще мога да го усвоя. Но ми се струва, че руските писатели се отличават от западноевропейските с по-голям интерес към интернационалните и хуманистичните проблеми, а българските писатели са твърде близки до руските. Има и една особеност, свойствена само на българските писатели. Доколкото зная, всеки значителен български писател е бил едновременно и участник в националноосвободителното движение. И ми се иска да се взра и задълбоча в изследването на тази закономерност, защото руската литература също е свързана с освободителното движение. Иска ми се да вникна и в някои особености на българската литературна критика. Но трябва да си призная, че от моите контакти с колеги по перо от Вашата страна засега не можах да усвоя български език. . .

— Но нали има време? Щом като има желание. . .

— Лев Толстой е изучил древноеврейски език на 70-годишна възраст. Така че имам известни надежди да постигна нещо в областта на българския език поне в такава степен, че да мога да чета класическа и съвременна литература и критика.

— В такъв случай не ми остава нищо друго, освен да Ви пожелая да бъдете не само изследовател на Лев Николаевич Толстой, но и негов последовател!

— Благодаря, ще се постарая непременно!

# 3. ВРЕМЕ НА СИНТЕЗ

*(Владимир Огнев за съвременния литературен процес)*

Името на известния съветски критик Владимир Огнев привлича вниманието не само от страниците на сп. „Юность“, където той завежда отдел „Критика“, но и от всички авторитетни литературни трибуни. Роден през 1923 г. в Полтава, той е участник във Великата отечествена война и носи още в себе си последствия от неизлекувани рани. Започнал е да печата през 1949 г., а през 1950 завършва литературния институт „М. Горки“ и се ориентира главно към проблемите на съвременната поезия. Издал е следните критически книги: „Поезия и съвременност“ (1961), „Книга за стиховете“ (1963), „Расул Гамзатов“ (1964), „Пред картата на поезията“ (1968), „Формирането на таланта“ (1972) и др. Статиите му се отличават с ерудиция и вкус, с темперамент и отстояване на критически гледища. Неслучайно в една енциклопедия, след като се привеждат библиографски данни за него, се отделя специално изречение: „Някои статии на Огнев са предизвиквали дискусии в печата.“ По-добра характеристика за един критик едва ли може да се изрече.

Владимир Огнев с еднакъв успех работи и в областта на есеистичната проза. Една негова книга за юноши („Зелено, червено, зелено“) вече бе поднесена в български превод от издателството на НС на ОФ, друга („Легенда за Монтвил или Паметник на неизвестния поет“) от издателство „Народна култура“. Огнев проявява интерес и към развитието на социалистическите литератури. През 1975 г. излязоха „Югославски дневник“ (пътепис с много диалози) и „Пет тетрадки“ — впечатления от срещите на автора с литературите на съвременна Полша, Чехословакия, България, Унгария и Югославия.

Имал съм възможност много пъти да се срещам с него у нас или у тях, посещавал съм го в служебния му кабинет, слушал съм го да се изказва в Съюза на съветските писатели, където оглавява комисията по връзки със социалистическите страни. Винаги ми е правил впечатление със солидната си ерудиция и широкия диапазон на интересите си (освен литературата привлича го и киното, писал е сценарии на документални филми; много сили и внимание е отделил и на националните литератури в СССР — литовска, грузинска, азърбайджанска, кабардино-балкарска и др.). Но най-вече ме е поразявало неговото критическо прозрение. Питал съм се: как така не остаряват критическите му преценки, макар да са изречени в полемични престрелки и да се отнасят за оспорвани явления? В книгите му съм прочел много интересни характеристики на съвременни съветски поети, потвърдени напълно в последвалото развитие. Чета ги и питам автора, как гледа сега на същите поети, на онова, което е писал за тях по-рано.

— Когато критикът не се излъже, наричат преценките му прогнози. А когато не стане онова, кото той е предсказал, обявяват го за погрешно и го подлагат на критика. Аз мисля, че критикът има право на хипотеза. А единствено животът може да я потвърди или отхвърли. Аз не мога да кажа дали съм бил прав или не, но бях един от първите, които подкрепиха това поколение. Припомням си голямата литературна вечер на стадион „Лужники“, която председателствувах. Тогава мнозина бяха учудени, като нарекох Вознесенски голям поет. На него гледаха все още като на момчурляк, а Евтушенко минаваше просто за объркано момче. Сега у никого не предизвиква съмнение фактът не само у нас, но и в цял свят, че онези, които нахлуха в средата на 50-те години (главно Вознесенски, Ахмадулина, Евтушенко), бяха качествено нови съветски поети. Колкото и да е парадоксално, те от своя страна помогнаха на мнозина от старите майстори да се изявят по-добре. Беше замлъкнал Леонид Мартинов, за дълги години беше се отдал само на преводи Николай Заболоцки, неравномерно бе развитието и на някои представители на средното военно поколение, като Борис Слуцки. Младо-

то тогавашно поколение сякаш разбуди и възбуди по-старите. Между тях не е имало никаква борба на поколения, а всички те вкупом започнаха новия етап в развитието на съветската поезия. И го продължават и досега заедно.

— Продължава ли същият поетичен „взрив“? Или вече се чувствува известен отлив на читателите от „естрадната“ поезия?

— Времето се мени, изменя се читателят, мени се и обстановката. Във времето, когато се появиха Евтушенко и Вознесенски, самата обществена атмосфера им спомогна да излязат на трибуните, осъществи се така нареченият „поетичен бум“. Поезията стана разговорна, удобна за произнасяне, върна се към традициите на Маяковски, към трибунната му интонация. . . Сега настъпи друг период. Някои читатели са разочаровани: струва им се, че и Евтушенко, и Вознесенски пишат по-лошо и нямат предишния успех. В същност те си пишат пак добре, усвояват новото качество на поезията, но се появиха нови изисквания у читателите. На тези изисквания сега отговаря възвръщането на поетите към старата руска класика, към философската лирика. Неслучайно е засилено интелектуалното начало у представителите на следващото ги съвсем близко по възраст поколение — имам пред вид ленинградския поет Александър Кушнер или отличните поети от републиките: Отар Чиладзе в Грузия, Ю. Марцинкявичус в Литва, Марис Чаклайс в Латвия или безвременно загиналия при автомобилна катастрофа арменски поет Парвуйр Севак, или Иван Драч в Украйна, известен и в България, или Олжас Сулейменов,също познат у вас. . . . Преди всичко това е богата кохорта от таланти. За съжаление в последните години — тук няма пряка зависимост и е трудно да се каже защо и как така — не се явиха таланти, които да бъдат равни с тези индивидуалности. Общата култура на стиха нарасна, но сред по-младите не се забелязват ярко изявени дарования със смели търсения. Изглежда, това е всеобщ процес. Казват, че навсякъде е трудно да се наброят поети, по-млади от 40 години.

— Вие казахте, че всичко се изменя — времето, читателят, поетите. А изменя ли се критиката? И какво е Вашето мнение за съвременното състояние на съветската литературна критика? Какво ново виждате в нея?

— Радва ме протичащият в нея противоречив процес. В критиката се наблюдават ярки дарования именно сред младото поколение, техният брой е внушителен. Те невинаги владеят ясна методология, често грешат, критикуват ги, но те излизат с лични и категорични мнения и пишат много добре! Мога да назова Лев Анисин — един своеобразен критик, Ала Марченко, която написа хубава книга за поетиката на Есенин, и някои други. А що се отнася до общите изменения в критиката, мисля, че те се забелязват добре. Струва ми се, че у нас окончателно се компрометира догматичната критика и ако отделни нейни представители все още се проявяват тук-там, те в никакъв случай не могат да разчитат на успех, нито пък могат да претендират за авторитарност и авторитетност. А ако говорим сериозно, можем да забележим победата на историзма и още — съединяване на научния анализ, на аналитичния подход с художествения. И затова ми се струва съвсем закономерно примирението на такива двама гиганти в нашата критика, съвършено различни по методологичен подход, като Виктор Шкловски и Михаил Бахтин (малко преди смъртта му). Това бе примирение не само между две ярки личности, но и между два подхода към литературата — структурно-аналитичния (у Шкловски) и историко-социологичния (у Бахтин). Струва ми се, че е настъпило времето на синтеза.

— Това се усеща дори в езика на критиците.

— Да, би било наистина интересно да се съпостави техният език. През 50-те години критиката приличаше на лека кавалерия — чуваше се звън от подкови, фразата бе рязка, ефектна и оголена, сега е по-спокойна и улегнала, натежала. Сега читателят се интересува от красотата на мисълта, а не от гръмката фраза.

Но високо се цени, както и преди, талантът. И ми допада лично като ценител, че и в българския печат се води непримирима борба със сивия поток, с посредствеността и безличието. И у вас са изпочупени много копия в тази борба. Главната статия по този въпрос обаче принадлежи не на критик, а на поет — на Александър Твардовски, един от нашите най-големи и най-взискателни поети.

— Мисля, че в областта на уеднаквяване на критериите и повишаване на взискателността можем да осъществим на дело повика за качество и ефективност — основния лозунг на нашите петилетки. В тази насока нашата духовна интеграция може още повече да се задълбочава и разширява.

В потвърждение на тези думи Владимир Огнев ми съобщава, че предстояща негова задача е съставителството на общ сборник със статии на съветски и български литературни критици. В редколегията влизат Л. Новиченко, В. Огнев и А. Теракопян от СССР и Ив. Цветков, Е. Каранфилов и С. Султанов. Този факт показва, че заниманията на критика над проблеми от българската литература ще продължат все така интензивно и занапред.

## 4. С МИСЪЛ ЗА ГЕРОЯ НА НАШЕТО ВРЕМЕ

*(Николай Анастасиев за литературните разговори и дискусии)*

Николай Анастасиев принадлежи към новото поколение съветски литературоведи. Но докато за връстниците му е характерна тясна специализация и съсредоточаване не само в една определена литература, но дори и в определена епоха и автор, то за него може да се каже, че се отличава с несъмнено по-широки естетически интереси. Ерудираността му в областта на съвременната американска литература не буди съмнение. Той е автор на множество статии за западни писатели, а през миналата година излезе и книгата му „Фолкнер“ — едно солидно изследване на сложното за обяснение и противоречиво творчество на американския писател, което все повече и повече привлича вниманието на критиката. От смъртта му през 1962 г. досега са излезли 26 книги на английски език за него и 4 на руски: от В. Костяков (1969), Ю. Палиевская (1970), Б. Грибанов (1976) и Н. Анастасиев (1976).

Същевременно Николай Анастасиев завежда отдел „Руска и съветска литература“ в популярното и у нас списание„ Вопросы литературы“. Така че всекидневието му е заето и с непрекъснати занимания на най-актуални теми. Имал съм възможност много пъти да беседвам с него у нас или у тях, в Москва или във Варна, официално или в дружеска среда. Винаги съм оставал с приятни впечатления от рядкото умение, с което той съчетава неотстъпчивостта на своите възрения с толерантността по отношение на чуждото мнение. Мисля си, че без такава диалектика не би могъл да се занимаваш със съвременна западна литература — или би подвел под една мярка всичко в нея, или би разтворил собствената си методология в отблъскващ еклектизъм.

От Николай Анастасиев съм се информирал какво ново и интересно предстои да излезе във „Вопросы литературы“, а също и над какво работят някои от неговите колеги. С това и започвам разговора при поредната ни среща — помолвам го да ме въведе в кръга на проблематиката, която стои в центъра на съветското литературознание напоследък.

— Преди 3—4 години критиката някак си повече се занимаваше със себе си, с определението на своите задачи, на ролята си в обществения живот и в литературата. Може би това бе естествено след появяването на Постановлението на ЦК на КПСС за литературно-художествената критика. Но сега, без да прекъсва напълно тази работа, тя същевременно се зае и с разработката на някои конкретни литературни проблеми. В центъра на вниманието застана изследване на въздей-

ствието на научно-техническата революция (НТР) върху общественото и личното съзнание. Критиката, както знаем, се занимава не само с литературата, но и със самия живот; това оправдава нейното самостоятелно съществование.

— Кои конкретни прояви по-специално имате пред вид?

— Провеждат се различни дискусии и разговори в новото списание „Литературное обозрение“, в сп. „Дружба народов“, у нас, във „Вопросы литературы“, твърде често се появяват диалози и в „Литературная газета“ по този въпрос.

— В какво се изразява същината на спора?

— Споровете и разговорите се водят за героя на нашето време, което може би не съвсем точно се нарича време на НТР. В тези дискусии и у писателите, и у критиците се появи известна склонност към фетишизиране на влиянието на НТР върху духовния живот на човека. От друга страна, не се дооценяват отрицателните елементи, които носи със себе си това влияние, подценяват се трудностите и конфликтите, с които човек се сблъсква в царството на машините. Естествено и неизбежно е НТР да носи не само положителни черти (те са очевидни за всички), но и някои крайности и опасности. Не напразно сега навсякъде се говори за необходимост от опазване на природната среда и т. н. Това е само едната страна на проблема. Знаем, че НТР съдействува за бързите изменения не само в техниката, а и в областта на човешкото съзнание, в бита и всекидневието на човека, но все пак той си остава човек с присъщи му душевни и емоционални качества, не се превръща в робот, в придатък на механизмите. Спомням си как един наш писател, в миналото прославен летец-изпитател и герой на СССР, се учудваше на едно събрание колко малко се е променил човекът от епохата на римските цезари до наши дни. Разбира се, тук има известно преувеличение, сигурно и авторът на това изявление не го приема съвсем сериозно, но все пак в него се съдържа и един разумен призив: зад мощните и всичко можещи машини, зад прекрасните апарати, устремили се успешно към света на звездите, ние трябва да виждаме човека, който така или иначе живее на земята, проблемите му са съвсем земни и понякога един човешки живот не стига, за да бъдат те разрешени.

— Как се разглеждат всичките тези проблеми — в критически или в чисто социологически план?

— Те се разглеждат, така да се каже, на границата на тези аспекти. Критиката все по-активно се намесва в живота. Това несъмнено характеризира съвременния процес. Социологията помага, но проблемите на НТР се появяват не вече в социологически абстракции, а и в конкретни литературни произведения, носят се и се изразяват от конкретни белетристични герои и драматургически лица.

— А на мене ми се струва, че изкуството няма пряко отношение към въпроса за опазване на природната среда, да речем, но то има съвсем непосредствено отношение към въпроса за опазване на обществената среда от замърсяване.

— Съгласен съм, само ще добавя, че литературата преди всичко има непосредствено отношение към човека, а чрез него и към всяка негова среда.

— В такъв случай произведенията, посветени на НТР, повдигат въпроси от сферата на нравствеността, морала, етиката?

— Точно така!

— Около кои книги от последно време се съсредоточиха най-интересните разговори?

— Освен драматургията (инж. Чешков от „Чужд човек“ на Игнатий Дворецки и бригадира Потапов от „Заседание на парткома“ на Александър Гелман) ще посоча две книги проза: „През август 1944-та година“ на Иван Богомолов и „Живей и помни“ на Валентин Распутин (и двете преведени на български език). Както показва и заглавието, Богомолов пише за последния период от войната. Книгата му е изградена като детективска, но същевременно в нея на документална основа се проявяват интересни характери на силни и разнообразни хора. Показани

са и конфликти от такъв род, каквито са недостъпни на криминално-детективския жанр. Но макар да е изградена като документално повествование, тази книга не е просто репортаж или очерк за определено събитие.

— В нея се появяват и исторически фигури от онова време.

— Да, и повествованието постоянно се прекъсва от циркуляри и документи, които създават усещане за пълна автентичност. Когато четеш тези писма и заповеди, не можеш да разбереш: какво е това — истински архивни материали или твърде тънка и ловка тяхна стилизация? Мисля, че всички тези документи са измислени от автора. Но главното не е в това. Той просто е взел твърде нашумялата сега документална форма, като ѝ е придал органически съответстващо ѝ звучене. Твърде ефектно е съчетал документалистиката с напрегнатото действие. Повестта на Распутин има съвсем друг характер. Тя също е посветена на войната, макар за разлика от Богомолов авторът да не я познава лично (само детството му е преминало във военните години). По съдържание това е книга с трагична развръзка. В нея са поставени извънредно остри проблеми: един човек дезертира от своя част. Повестта е написана извънредно талантливо. Около нея се разгърнаха спорове, но талантът на младия автор не буди съмнение у никого. Самата колизия предизвика различни мнения и дискусии. За мен лично „Живей и помни“ е най-добрата руска повест, явила се през последно време.

— Какво друго привлича вниманието на критиците? Какви други проблеми възникват?

— Пак само бегло ще се докоснем до тях. Нашата критика следи отблизо и внимателно процесите в съветската литература, но тя се интересува и от сходните явления в братските литератури от социалистическите страни. Това внимание се проявява в най-различни форми. Провеждат се симпозиуми на учени от нашите страни, издават се съвместно написани трудове и пр. Тази работа се води отдавна. Сега обаче учените — литературоведи и критици — проявяват комплексен подход към художествените явления. Без да се забравя или подценява спецификата на литературата на всяка страна, се търси и общото, и сходното в пътищата на културното развитие, показва се какво въздействие оказва литературата на нашето социалистическо съдружество върху световния културен опит. Ще се позова на практиката на сп. „Вопросы литературы“, макар че това е само част от картината на общото ни литературознание. През последните шест години всеки последен (дванадесети) номер на списанието посвещаваме на една от литературите на братските страни. Преди няколко години намери добър отзвук у нас книжката, посветена на българската литература, където бе представена прозата, поезията, драматургията и критиката, със статии излязоха видни български писатели и критици, а също и съветски литературоведи. Тази идея намери дълбоко потвърждение и в книжките, посветени на литературите на ГДР, Монголия, Унгария и Полша, а целият 12-и брой от миналата година бе посветен на международната среща на писателите в София.

— Тези книжки изразяват общата тенденция към интеграция на нашите култури.

— Естествено, ние не забравяме, че всеки народ и всяка литература обогатява световния художествен опит със свои духовни ценности. Собствено само върху такава основа може да се изгражда истинска интеграция. Литературата ни помага да се опознаем по-добре взаимно. А цел на критиката е да разкрие какво ново, самобитно и оригинално внасят нашите литератури, които вървят по пътя на общото социалистическо развитие.

— Николай Аркадиевич, Вие сте били много пъти у нас. Бихте ли споделили накратко какви са впечатленията Ви от България?

— О, това не може да се каже с няколко думи! Наистина аз съм бил неведнъж в България и винаги с огромно удоволствие се срещам със своите колеги. И ако

трябва да формулирам сбито основното си впечатление, бих казал: никога не би ми омръзнало да идвам в България! Винаги тръгвам за у вас с прекрасно настроение! И това е естествено, защото никога не може да омръзне човешката топлинка, радушието, близостта на мислите и чувствата. А всичко това особено зримо усещам именно в България. Там се чувствувам като у дома си.

## 5. ИНТЕРЕС КЪМ САМОБИТНОТО

*(Световният литературен процес през погледа на Алексей Зверев)*

Днес, когато годишно се превеждат стотици книги от чужди автори, а киното, театърът, телевизията, радиото, вестниците, списанията и издателствата ни засипват всекидневно с произведения на творци от цял свят, когато се сблъскваме с извънредно много проблеми на западното изкуство, ние винаги търсим да изградим у себе си сигурен и точен критерий, който безпогрешно да ни ориентира в многообразието на западното изкуство, в неговите противоречиви явления, да разграничи в тях ценното от случайното, значителното от претенциозното. В тази област извънредно много ни помага съветската естетика и критика. Неведнъж съм търсил упование и потвърждение на свои мисли, оценки и съмнения в статиите на един от най-добрите познавачи на съвременната световна литература — съветския критик Алексей Зверев. И с него съм се срещал с повод и без повод у тях и у нас и от многобройните беседи ще подбера само някои негови разсъждения, които ми се струват интересни и за нас днес. Когато му съобщавам приблизителните въпроси за поредния ни разговор, той бърза да направи любимата си уговорка:

— Най-напред искам да кажа, че самото понятие „съвременна чужда (или световна) литература“ сега е изпълнено с ново съдържание. По-рано по традиция под това обозначение се разбираха предимно западноевропейските (френска, немска, английска и италианска) литератури и северноамериканската. А през последните години с най-голяма популярност и признание сред читатели и критика се ползуват книги, написани не в тези страни и не на техните езици. Статистиките сочат засиления интерес към книгите на южноамерикански, японски, и африкански писатели. Ако трябва да си припомня едно от най-значителните събития напоследък, ползуващо се с необикновена популярност, бих посочил преди всичко откриването на колумбийския писател Габриел Гарсиа Маркес, чийто роман „Сто години самота“ (преведен и на български) се наложи категорично и стана „бестселер № 1“ не само у нас. Това е ярка и необичайна книга, представяща ни един съвсем друг свят — Латинска Америка, в която действителността е твърде динамична, развива се стремително, революционизира се и изтъква такива значителни творчески личности като Маркес, Хулио Кортасар, Мигел Астуриас, Карлос Фуентес и др.

— Имате ли лични впечатления как се посрещат книгите на тези автори в СССР?

— Често ми се случва да се срещам с разни читатели. Неотдавна бях в Дубна, имах беседа с младата техническа интелигенция, предимно физици. Много ми беше приятно, че те ми задаваха въпроси не само за литературата на Западна Европа (нещо естествено) или за американската литература (те я следят, познават я добре), но ме питаха например и за Кобо Абе — японски писател, ползуващ се с необикновена популярност у нас. Питаха ме и за някои известни африкански писатели, например за нигериеца Воле Шойинка, чиито книги също се приемат много добре от нашите читатели. Тези изменения на литературната карта на света стават буквално пред нашите очи. Така че днес нито един сериозен литературовед не би могъл да претендира, че се занимава със световна

литература, ако вижда само западноевропейските литератури и литературата на САЩ. Преди 10—15 години книги, написани в Латинска Америка, Азия и Африка, не се ползуваха с успех, просто нямаха читатели у нас. А сега положението коренно е променено.

— Как да си обясним този факт?

— Постепенно се запълва литературната карта на света. Появяват се на историческата сцена нови народи, появяват се и нови култури. И все повече се налагат страните от „Третия свят“. Дори може да се каже, че сега целият интерес към чуждата литература в голяма степен се определя от състоянието в развиващите се страни. Тези литератури се оказват твърде богати на творчески индивидуалности, извънредно разнообразни и самобитни. И това не е само наше мнение. Така мисли например и крупният френски критик Роже Каойа. Той смята, че романът в Европа вече се е изчерпал — имало е Балзак, Зола, Дикенс, Томас Ман, Ромен Ролан, а днес истински, действен, жив, творчески роман според него има само в Латинска Америка. Можем и да поспорим, но несъмнено в развиващите се страни съществува съвършено непозната нам, неизползувана и неизчерпана митология, има богат фолклор, динамична действителност с маса противоречия и конфликти, които просто щедро предлагат сюжети. Ярки контрасти — и социални, и в областта на материалната култура. Да речем, град Бразилия, новата столица на страната, построен от модерни архитекти, и редом до него — съвършено първобитни условия, в които живеят милиони маси, почти извън съвременната цивилизация. Невероятни контрасти! Невероятно богати на събития страни, с нетрайна политическа конюнктура, с непрекъснати изменения и взривове, с революционен тътен. Такива периоди винаги пораждат голямо изкуство. Така че развитието на латиноамериканския роман е закономерно явление. И у нашите читатели вече не са останали никакви предубеждения към литературата на Третия свят.

— Струва ми се, че има още една причина. Защо по-рано нямаше интерес към тези литератури? Мисля, че тогава ни се подбираха и предлагаха от „Третия свят“ главно такива произведения, в които авторите гледаха на живота в своите страни с очите на европейци. Всичко останало се смяташе, че не може да бъде разбрано у нас. Затова се поощряваше повсеместната европеизация на литературите в тези страни. Те се превеждаха не от оригинала, а чрез посредничеството на западните езици. А сега, обратно, цени се националното, самобитното, неприличащото на нашето, дори регионалното. И се оказва, че литературите, които ние наричаме „нови“, имат хилядолетна история.

— Литературите на „Третия свят“, както и литературата на Япония се отличават с ярки национални краски. Благодарение на това те внасят нов и значителен принос в съкровищницата на световната художествена култура. И не е възможно да се изследват тези литератури, ако не се познават историята и митологията на тези страни, от които е откърмена литературата. Така се извършва мощен процес на опознаване и по-добро взаимно разбиране.

— А какво бихме могли да кажем по отношение на познатите и близките ни чуждестранни литератури?

— Интересът към новите полета в литературната карта не означава, че сме скъсали напълно с традиционната литература на Европа и САЩ. Ние се стараем да я представим по-широко, особено сега, след съвещанието в Хелзинки, което откри нови перспективи и нови примамливи възможности за културно общуване и сближение между народите. Без да отстъпваме нито за миг от своите критерии и принципи, ние се стараем възможно най-пълно да представяме всичко истински хуманистично, напредничаво и значително, което се съдържа в художествената култура на света. Интересува ни извънредно много и световното културно наследство. У нас излиза библиотека „Всемирна литература“, замислена в 200 тома, в която ще бъде представено художественото богатство на всички народи и конти-

ненти. Тази библиотека се осъществява по идея на Максим Горки от времето на Гражданската война. Още тогава, когато не е имало хартия и страната е изпитвала остра криза за най-насъщното, е бил разработен планът за представяне на литературните съкровища на човечеството. Ето как работническо-селската държава се е грижила културата да стане достояние на масите.

— В тази библиотека е представена и българската литература.

— Издаден е един разкошен том на Иван Вазов и доколкото зная, ще има и един том за съвременната българска литература.

— Алексей Матвеевич, бих искал да Ви запитам като специалист, който работи в Института за световна литература, как виждате мястото на българската литература върху фона на световния литературен процес?

— Това е труден въпрос за мен, боя се, че мога да бъда необективен, тъй като обичам много България, бил съм у вас пет пъти. . .

— Тази „необективност“ особено ни допада!

— Чудесно тогава! Аз обичам българската литература и намирам, че тя е извънредно интересна. Особено ме привлича съвременната литература. Тя се представлява от писатели, които през последните години си завоюваха твърде широк авторитет у нас. Сега чрез изкуството ние отново опознаваме България, която знаехме и по-рано, но не така добре. Бих посочил, че у нас се ползуват с голяма популярност произведенията на такива писатели като Емилиян Станев, Димитър Димов (съчиненията му излизат в четири тома), Димитър Талев, от помладото поколение Йордан Радичков и Николай Хайтов или поезията на Атанас Далчев, която излезе наскоро на руски език. Съвременната социалистическа литература на България съдържа множество проблеми, които са ни близки. Нас ни обединяват едни и същи радости и трудности, грижи и достижения и затова между нашите литератури съществува такава вътрешна, органична връзка. Силно впечатление ми прави със своята самобитност и българското изобразително изкуство. Чрез оригиналното творчество на най-крупните български художници може да се проникне дълбоко в душата на българския народ, в неговия национален характер. Просто забележително е, че въпреки петвековното робство българският народ не е загубил своята самобитност. Тя се проявява, да речем, у Златю Бояджиев (много обичам този забележителен художник, удивително слънчев и удивително български) или у Цанко Лавренов, който също не прилича на никого. Като литературовед аз дори имам намерение да навляза в българската литература, до такава степен тя ме е запленила.

— Значи българската литература влиза във Вашите творчески планове?

— Може би не в най-близките, но в перспективните — влиза. Вече мога да кажа, че имам известни съприкосновения — излезе сборник млади български писатели с мой предговор. Като критик и сътрудник в печата все по-отблизо ще следя българската литература и ще пиша за книги и автори, но като литературовед, мисля, че ми е още рано да я проучвам и изследвам, тъй като имам друга специалност и друга подготовка. У нас има специалисти-българисти, които са посветили живота си на тези проблеми. А аз като любител, като човек, силно свързан и привързан към тази страна, към нейната литература, възнамерявам да ѝ посветя сили, време и внимание.

— Чак сега си обяснявам защо в нашия Литературен институт в София някой ми каза, че сме открили още един добър българист — Алексей Зверев.

— Много съм им благодарен, ако мислят така за мен.

— В такъв случай можем да преминем направо на български?

— Следния път?

— Тогава ми позволете да Ви пожелая искрено същите успехи на новото поприще, които вече имате на старото. Ще очакваме с интерес Вашите публикации.

# ЗАВЪРШЕК НА КРУПНО НАУЧНО ДЕЛО

*Константин Еленков*

Последният, пети том от „Панорамата“* на акад. Пантелей Зарев се появи в една година, която с основание можем да определим и като година на критиката. Има нещо символично в това — най-крупното литературоведческо дело на един от най-изтъкнатите ни критици бе завършено в година на забележим подем в критиката. Защото — извън „символиката“ — биографията на П. Зарев е до голяма степен биография на критиката ни за последните три десетилетия. Името на акад. П. Зарев свързахме вече трайно с „Панорама на българската литература“. В съзнанието на широката културна общественост „Панорамата“ получи завидна за едно критическо творение гражданственост. Така че всяка оценка за този труд ще започва и ще бъде оценка за творческото дело на един живот.

„Панорамата“ на П. Зарев не е само лично дело. Доколкото тя отразява (и сама тя е) един етап в нашето литературознание и критика, доколкото е значителна следа в най-новата ни литературна история, „Панорамата“ е момент от нашето литературно-критическо самопознаване или ако си послужим с една мисъл на автора, в нея „се усеща присъствието и на самоанализиралия се дух освен на индивида, но и на колектива, на народа“. Съвсем в духа на романтичната философия П. Зарев вярва: „Сякаш самата история трябва да направи чрез един субект — индивидуален и колективен — рекапитулация на своето дело. . . Този именно субект — „индивидуален и колективен — е субективното творческо съзнание за собственото дело като за дело колкото лично, толкова и колективно. „Всичко това — продължава П. Зарев — създава и своеобразната вътрешна драма на изследователя, неговата борба, какво да предпочете, какво да изостави, неговото усилие да отиде още и още по-дълбоко във времето, в съвършенството и несъвършенството на едно нравствено-естетическо творение“ (с. 649).

Това е съзнанието на творец, успял да се доближи до народната съдба, да направи своя съдба съдбата на художника-писател и да прозре зад преходно личното трайното и непреходно колективното. И затова П. Зарев е винаги емоционално ангажиран. Той може да е привидно безпристрастен — щом конкретният критически анализ го изисква!, — но никога не бива безстрастен. „Измъчва ме въпросът — пише Т. Жечев, — откъде водят началото си не всякога ясно формулираните, но неизменно драматични (разр. м., К. Е.) интонации. . . в „Панорамата“ на такъв улегнал, склонен към уравновесени синтетични решения автор като Пантелей Зарев?“[1] Отговорът на този въпрос Т. Жечев правилно

---

* П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. V. С., 1976.

[1] Т. Жечев. Литература и общество. С., 1976, с. 321.

наклонява към най-голямото откритие на П. Зарев — „национална съдба (история) — национален характер — българска литература“. Ето откъде черпи ученият емоционален ток за своите чисто естетически понякога преживявания. Самочувствието на откривател и същевременно продължител на най-трайната и силна линия в нашето литературознание поддържа в него огъня на неспокойствието, прави да припламват необичайни за подобен род изследвания весели пламъчета. . .

Преди още да пристъпи към това капитално творение на своя живот, П. Зарев е имал сигурно вече радостта от щастливото концептуално-композиционно решение на своя критико-аналитичен дух. „Панорамата“ смайва преди всичко с обемните и мащабни форми на архитектурата си, с широтата и грандиозността на задачите, които си поставя. В тази просторна сграда се диша свободно и леко, в нея не се е притеснявал — скованван от догми и предубеждения — авторът, не се чувствува притеснен и потиснат и читателят. „Панорамата“ е сама за себе си вече жанров определител — напразно се мъчехме да уточним: литературна история? теоретико-историческа или историко-теоретическа? Това е просто панорама на българската литература през погледа и на историка, и на критика, и на социолога, и на философа. Панорамата — като форма — е позволила на П. Зарев да разгърне най-пълно способностите си, да впрегне изцяло и в пълен капацитет най-добрите си качества на учен и писател. Ако „Стил и художественост“ и „Народопсихология и литература“ разкриха най-силни черти от портрета на теоретика и философа Пантелей Зарев, „Панорамата“ го доказа най-цялостно — и като теоретик, и като литературен историк и критик.

* * *

Обикновено рецензентите на отделни томове от „Панорамата“ отделят особено внимание на нейния жанр, старят се да дефинират точната ѝ жанрова формула. И стигат до авторовото определение с известни уточнения и допълнения. Т. Жечев пише: „Че „Панорамата“ не е история, Зарев подсказа на всички, но какво е тя, какво означава това „критико-оценъчно изследване“[1], едва ли някой може да определи точно.“ Сам авторът на това изказване се домогва обаче до най-точната според мен характеристика: „. . . теоретико-исторически труд, опит за философия и начало на историческа поетика на българската литература“[2]. Естествено и към тази характеристика биха могли да се предявят искания за по-голяма пълнота и прецизност, биха могли да се изкажат несъгласия и т. н. Но в така изведената дефиниция са фиксирани най-важните страни на „Панорамата“ във формално-съдържателно и идейно-концептуално отношение. П. Зарев има съзнанието за своя труд не само като за граждански и научен акт, но за неговата конкретна жанрово-методологическа същност. Не на едно място той изяснява пред читателя подхода си към литературните факти — комплексна динамична цялост от продуктивни и перспективни научни методи. П. Зарев успява да използува в синтез и социологическия, и психологическия, и философския подход; като се домогва до отделни структурни детайли, критикът подчинява и техния анализ на по-общи изводи, никога не изпада в самоцелно разчленяване на цялото.

---

[1] Отначало (в уводните думи на „Панорамата“ ) П. Зарев така определя характера на своето изследване. По-късно обаче, в послеслова на том пети, той е по-ясен и по-изчерпателен, като го нарича „обективно описание на исторически събития и на творчески дела“, „израз на моята „субективност“, „моя духовна биография“ (пос. том, с. 646).

[2] Т. Жечев. Цит. съч., с. 323.

Интересът на П. Зарев към методологическия апарат, склонността му към самоизучаване и саморазкриване са негово забележително качество, което само по себе си представя интерес да бъде изследвано като компонент от творческата психология на автора, а и в по-широк контекст — на творческата психология на критика изобщо. Особено богата на данни в това отношение е тази последна част от многотомното изследване. Тук П. Зарев най-много говори за критиката и за характера на литературоведския си подход. Така той ни се разкрива в отношението си към общото развитие на литературно-критическата мисъл и в отношението към самия себе си. Тоест като съдник на ставащото край него и като съдник на ставащото във и чрез него. В „Дългозвучното ехо на дискусиите“ и „Още за сладостта и горчилката на дискусиите“ П. Зарев изразява преди всичко удовлетворение от това, че дискусиите за поезията и за критиката са отговор и „пряко отношение към живота и към съвременните въпроси“. Критикът е доволен от това, че „поетът бе почувствувал явлението не само практически, а и исторически, в развоя му“ (с. 73). Прозорливо и справедливо П. Зарев отбелязва: „Каквито и да бяха раздразненията и несъгласията, изпъкнаха въпросите за обществената функция на критиката,[1] за връзката ѝ с обществения прогрес и още за идейно-естетическата ѝ репутация. Откроваше се сепването от тиранията на едно тезисно мислене, защитата на индивидуалитета на една критическа душевност в духа на идеята за многообразието на стиловете“ (с. 80).

Ако от тия редове ни се разкриват косвено черти от портрета на автора, то в послеслова не е трудно да намерим места на едно пряко саморазкриване. Особено ценно е едно признание на автора, според което именно „философско-аналитичното размишление за вътрешната, за духовната история на народа“ го е научило и на самоизучаване. „То ме доведе — казва той — до идеята за народопсихологическото“ (с. 650). Както вече казах, П. Зарев умее да види себе си не само като съдник и обективен наблюдател на произтичащото, но и като необходим жив техен отклик, като генератор, излъчващ идеи и познания, придобити и от личен опит, чрез дълбоки прозрения на лично преживени и изстрадани истини, придобити и като ретранслиране на усилията на един колективен ум, на колективния опит. Именно това взаимопроникване има пред вид ученият, когато казва: „То ме научи до известна степен и на самоизучаване като представител на времето си и на народа си.“

Този том е изключително „личен“. Тук всеки ред звучи с гласа на автора, долавяме неговия тембър, типично негови интонации — дори там, където е била възможна „икономия“ на разходна енергия. П. Зарев до такава степен е потопен в своята „Панорама“, че задълго навярно не ще може да се освободи от гравитацията на нейното магнетично поле. И все пак не е трудно да разберем, че в този заключителен том авторът извършва и една подготовка за нова глава, за преход към народопсихологията и към една нова теория на литературата, успоредно с което ще бъдат разработвани и проблеми от поетиката и философията на българската литература[2] Като рекапитулативно осмисляне на социални и житейски факти, като квинтесенция на досегашния опит петият том от изследването е и една самоподготовка към нова стъпка, и ценно за младите като школа.

Оценките за „Панорама на българската литература“ изчерпаха понятия като „крупно“, „мащабно“, „фундаментално“. Наистина „Панорамата“ респектира преди всичко с грандиозната архитектурно-строителна задача, която авторът се е наел да решава. (Неслучайно, щом заговорим за литературна история, пред

---

[1] Става дума за дискусията, за критиката в сп. „Септември“ през 1965 г.

[2] В интервю пред Ат. Свиленов Пантелей Зарев споделя намерението си да напише една „Теория, психология и техника на стила“, вероятно своего рода продължение на „Стил и художественост“ от 1959 г.

нас се възправя внушителната сграда на „Панорамата“. Показателно в много направления е, че това еднолично дело превишава не само по размер редица колективни начинания.) И най-ценното в тази изява на творческата личност е, че авторът успява да създаде впечатление за „колективност“ на своя труд, в смисъл, че той не е писан от човек с тясно ограничен субективен периметър на виждане. Превъплъщенията на П. Зарев тук са изключителни. И в многообразието на критическите превъплъщавания се запазва обаче авторовата обективност и самобитност — много трудно е да открием симпатии към отделен автор, и в най-плътното приближаване до портретувания се запазват типично Зареви интонации. Обективно научната оценка е удържала победа над емоционално-поетичната екзалтация. При това едно от достойнствата на „Панорамата“ е. . . нейната емоционална обагреност и човешка топлота! Както отбелязват повечето критици, нейният език е пластично-образен (на едно място дори П. Зарев сам говори за „особената пластическа и композиционна форма на това, което създавам“), стилът на П. Зарев е образец на одухотворено научно мислене, подчинено не на себично самопоказване, но на високите цели, които поставя пред изследователя явяването му пред обществото. В това отношение П. Зарев следва „висшата естетизация на мисленето“[1] у един Т. Ман. И се стреми да даде образно-пластично одеяние и на най-абстрактни мисли и идеи, да подчини функционално езиковия израз на вътрешните движения на духа. В „Панорамата“ познание и оценка, анализ и синтез, емоция и разум са в съгласие. Накрая тук няма разрив между личен духовен опит и общия развой на литературно-критическата мисъл у нас — в това отношение, както изтъкна някога М. Николов, еволюцията на П. Зарев е показателна за цялостната еволюция на критиката ни. Ако речем да проследим драматичните завои в творческата биография на П. Зарев, това означава да изучим зигзагите в биографията на нашата критика от това време.

* * *

По какво този пети том се различава от предхождащите? На очи се хвърля преди всичко едно голямо разнообразие в композиционно-съдържателно отношение. Запазена е свободата, с която авторът оперира в областта на характеристики, анализи и обобщения. Трактовката на отделни факти и явления бележи дори по-висока степен на необременена и необвързана от жанрови условности динамичност на стила. Включени са както някои общи глави, очертаващи тенденции и явления от социално-политическия ни живот, така и частни, проучващи конкретни аспекти и въпроси на литературния живот статии. Почти конспективно-тезисно са разгледани въпросите за критиката и дискусиите, за общите насоки в поезията и прозата. Но тия отделни иначе статии създават вярно впечатление за атмосферата на времето и успяват да „сглобят“ една обща картина, да изнесат „пред скоби“ идеи, които след това ще отзвучават и в отделните портрети. Това предварително експониране на проблемите напомня на едно гледане през телескоп върху обект, който след това ще бъде подложен на микроанализ.

Вече много пъти се говори за оригинално методологическо решение на Зарев, за комплекса от методи, използуван в „Панорамата“, подчинен на основната задача — да бъдат по-пълно и цялостно разкрити основните тенденции и явления в литературния процес. В това отношение петият том прави най-видимо онова разпределение на няколко концентрични кръга — от частния случай към общата постановка и обратно. И в най-тесните очертания на твор-

[1] Пак в интервю, за което стана дума, П. Зарев споделя: „Ако става дума за творец, който задоволява изискванията ми,ще дам като пример Томас Ман. Тук има богата дълбока душевност, високо гражданско съзнание, има висша естетизация на мисленето.“

ческата лаборатория П. Зарев не забравя цялото. Но концентричните кръгове — нека докрай да се възползувам от образното сравнение — очертават и едно друго движение — спираловидно-конусно, при което на върха не попадат случайни явления, но само сериозни достижения на художествения ни гений. Панорамата е конструирана върху тия „конуси“ на ценностното твърде солидно и безкомпромисно. П. Зарев успява да наложи един категоричен ценностен подбор — всичко, което е влязло в строгите очертания на тази сграда, има свое определено място и значение: привидната безпристрастност не засяга тънко прокараната от автора линия на ценностна градация на литературните факти и величини.

П. Зарев отделя повече внимание на ония тенденции и явления, които са получили вече статуквото на исторически, задържа неусетно погледа ни повече върху имената на автори, очертали и оставили вече трайна диря в поетиката на художествената словесност. В това се изразява и високият аксиологически критерий на критика, деликатно, но твърдо и категорично прокарван.

Интересно е да се проследи преходът от оперативно-оценъчно към теоретично-оценъчно в този последен том на „Панорамата“. Да се види оная трансформация — на публицистично-оперативния темперамент в успокоената ценностно-аналитична система на познанието, така характерна за П. Зарев в последно време. Може да се твърди дори, че в това отношение П. Зарев има приносно-стимулираща роля. П. Зарев съумява да схване и предаде трайния смисъл на актуалното, да подчини, от друга страна, всяка щриха от анализираното произведение на концептуалната цялост. При това фактологично-описателното е сведено до нула, незначителното отстъпва на имащото смисъл и значение само в широкия контекст на историческото. Преходът от съвременност към история, от оперативно към теоретично заживя при П. Зарев особено интензивно във и чрез петия том на „Панорамата“. Друго изключително ценно качество на Пантелей Заревата „Панорама“, разкрило се с удвоена сила в последния ѝ том, това е нейният максимално висок коефициент на въздействие: богатството на една критико-оценъчна информация не остава затворено в студения склад на неспособния да общува разум. Без да е популярно-просветителска, „Панорамата“ на П. Зарев притежава нещо от големите енциклопедически съкровищници на изследователския дух — оптимална достъпност.

Твърде често П. Зарев е близо до художественото предаване на отделни факти. Философски промислените изводи са изразени ясно, разбираемо. Дълбоките прозрения и истини, до които се домогва аналитичният му дух, стигат до читателя. Една ведрина лъха от тази книга. Едно епично спокойствие и сигурност на духа, че общува свободно и с неизкушения в литературни мъдрувания читател. Оттук идва и онази увереност, дала му правото да каже в послеслова „няколко думи и за личната наслада от труда“: „По време на огромната работа, която трябваше да се извърши, все изпитвах сред трудностите едно чувство на утеха, че ще мога да съпреживея и да изстрадам онова, което са изживели и изстрадали и големите ни писатели, сътворци заедно с народа на националната ни съдба“ (с. 651). Като се въздържам от преголямото изкушение да коментирам горните редове в насоката, която дълбоко личният им смисъл определя, ще продължа с подхващания вече мотив за способността на критика да „съпреживява и изстрадва“.

Като чета този последен том на „Панорамата“, имам чувството, че нищо не е убягнало от погледа на критика през последните години — и социални, и литературни, и общи психологически движения на националния дух. И най-важното, на Зарев не е присъщо безстрастното наблюдение, съзерцанието заради самото съзерцаване. Той познава не само състоянието на определена област от литературата, не само развитието на даден автор — той знае, следи съвсем

отблизо, от дистанцията и от позицията на съучастник, на сътворец кривата на успехите и спадовете на всеки по-значителен писател. И как иначе би се появила „Панорамата“, ако не беше всецяло ангажираната личност на един критик — емоционално и духовно съпричастен с творческото дело и с личността на изучавания (термин, никак не изразяващ съдържанието и смисъла, които искам да придам на понятието в случая). Ето как пише П. Зарев например за Й. Радичков: „Той изяви доста бързо оригиналността си и вече доста време задържа вниманието като неповторим феномен. Когато се вгледате в удълженото му лице, то ви се струва обикновено, „народно“, лице, което често сте срещали. А след това постепенно откривате и другото, изработеното от природата — възбудена жизнена сила, изострени чувства, изтънчена нервна система. И започвате да подразбирате колко поколения са застанали зад тази личност, която сега с автопортретите и рисунките си създава свой гербов знак.“ Тия редове сякаш изчерпват портрета на Радичков — толкова много е казано тук, такова богато отсеняне на нюанси и същевременно — каскада от точни обобщения и формули. А това е само началото на очерка. . .

Всичко това говори за близост — не само духовно-творческа, но често и практическа, всекидневна. „Писателят хвърля ръкавицата на своя съвременник, когото уважава. Той изпада в едно странно, ново положение: сражава се с него, човека, за интересите на обществото и за самия човек“ (с. 111). Критицизмът на П. Зарев се изразява точно в такова едно „сражение“ със съвременните му писатели — за интересите на обществото и за самия писател. Дори в състояние на вътрешен мир критикът пак е неспокоен от това сражение за съвършенство. Сдържаната радост или също така сдържаната неудовлетвореност от успехи или неуспехи в полето на изследваната територия са по-скоро една постоянна грижа на критика, изразена в тъжни понякога критически редове. Неслучайно П. Зарев въздига така високо волята на твореца — „Воля, това означава жертва, всеотдаен труд. Воля, това е усещане за щастието от победата в творчеството, радост от мъченичеството. Чрез силна творческа воля изкуството ще стане силно и ще се съхрани жизнено и неумиращо в бъдещето“ (с. 118). Това мъченичество, тази сладка болка от творчеството е позната на П. Зарев. Нему са познати щастливите озарения на откритията. Той не е от учените, за които едно творческо дело има само „скрита“ цена. Той не е от критиците, които, възмущавайки се от недостатъци и слабости в общия литературен процес, се изключват от числото на участвуващите в този процес. Така, ако в един разговор[1] П. Зарев ще изрази неудовлетворение от липсата на достатъчна задълбоченост в литературната история и теория, това той прави не от позицията на страничен наблюдател, но с чувството на висока отговорност на лично ангажиран. В този именно разговор П. Зарев не скри и оптимизма си по отношение стремежа на литературознанието ни „да осмисли взаимната зависимост, която съществува между това, което наричаме народна психология в смисъл на национална съдба и национален характер, и художествена литература“.

Напълно логично и естествено и този том на „Панорамата“ завършва с глава от „Народопсихология и литература“. Не само защото е спазена композиционната симетрия на предходните томове, но и защото като тема „народопсихологията“ „излиза“ от „Панорамата“. В този смисъл „Стил и художественост“, „Панорамата“ и „Народопсихология и литература“ очертават интересен подстъп — от национално-исторично към национално-психологично. Неудобството на една такава схема, разбира се, е повече от очевидно — тя води към „окръгляне“, към затваряне на една система, отворена по своята същност като едно непрестанно осъществяване, настъпление в дълбочина и ширина. Особено при-

[1] Разговор за една литературна година. — Литературен фронт, бр. от 1 ян. 1971 г.

влекателно е определението на Т. Жечев за народопсихологията като „най-голямо откритие“ на П. Зарев и в тоя ред за „Панорамата“ — като „продължение на най-съществените и плодотворни самопознавателни тенденции в нашето критическо самосъзнание“. Наистина тук има едно саморазвитие на идеята, за което в същност говори и П. Зарев — обективно, исторически наложено, така да се каже. И все пак в тази линия на развитие, на непрекъсваемост на традицията, „Панорамата“, както и „Народопсихология и литература“ имат активен, не случаен принос. След „Историята“ на Б. Пенев, след трудовете на Иречек и Хаджийски това са не само продължение затваряне веригата на един непрекъснат процес, но всяка от тях — нова дума в своята област.

Както по методология, така по реализиране и резултати това са трудове същностно нови. Така например, докато Хаджийски използува като изходна база преди всичко фолклора и личните си преживявания, Зарев се опира изключително на примери от литературата и историческата съдба на народа в нейната философска кристализираност и по-малко взема като източник и като обект на изследването фолклора и народните традиции. При това П. Зарев търси чертите на националния характер не в литературни герои, в художествени образи, колкото в основните веяния на времето, в идеалите, владели сърцата и умовете на нашите писатели, в онова, което е най-съществена и трайна връзка между литературен процес и народна съдба, което определя и характера на литературно-художествените търсения, и основния дух на времето. Занимават го повече въпросите за характера на общия литературен развой, за стилови и жанрови насоки и промени. Затова голяма част от обобщенията носят белега на литературния анализ.

П. Зарев не се задоволява само да констатира необходимостта от разработване на един или друг въпрос от литературната ни наука, но сам се залавя и допринася за тяхното решаване. Активен участник в текущия литературен процес, той не престава да търси все нови и нови аспекти на критическо самоизясняване — както в частни, така и в общотеоретически изследвания на литературата. Струва ми се, че трудно ще се осмелим да „рисуваме“ портрети на писателите, които той е портретувал. (Портретите на П. Зарев заслужават отделно изследване!) Както многократно са изтъквали, най-хубавото в „Панорамата“ си остават портретите. П. Зарев просто въвлича в света на портретувания творец, изчерпва сякаш всички възможни начини за въвеждане в този свят, за най-плътно приближаване на читателя до твореца и неговите герои: психологически и чисто пластически ракурси, биографични моменти — и всичко това с широтата на асоциативно свободните изводи, с дълбоко интуитивните прозрения на философа. Животопис се редува с пряко портретуване, с живопис; често очеркът за даден писател е изграден и разположен между живописно-пластичния и психологическия портрет.

През много врати и по много пътища П. Зарев ни води към творческото „светилище“; критикът постига портрета на даден писател някак без усилие. Трудно е да улови човек точно това „скриване“ на усилията. А точно там е тайната на ония преходи в портретите, които ни рисува П. Зарев, при които ние неусетно се оказваме в една или друга точка, в перспектива или в ретроспектива, при героите или при самия творец, при характерни детайли или незначителни уж щрихи. „Този автор — пише П. Зарев за Е. Станев — битописател предимно на света на българите през XX в., този психолог на личностното у животното откри у себе си и друга художествена пластика, потопявайки се с превъзбудено въображение в далечното минало“ (с. 90). В едно изречение само е нарисуван целият Емилиян Станев. Особено това „превъзбудено въображение“ — то се равнява на, а в същност едва ли би могло да се замени! — с немалко слепешком изписани страници.

Портретите на Й. Йовков, Д. Димов, Ем. Станев, на П. Вежинов, Ал. Геров, В. Петров, Б. Райнов скоро няма да имат нова „редакция“. . . . Как умее П. Зарев да „напипа“ неподозирани дълбочини, да установи неизследваните пространства. „Но това не е традиционната рима, която създава драматичния звуков завършек на стиха. Това е една нова, външна и вътрешна „рима“, с приливи и отливи на отделен звук в стиха“(с. 469). Съжалявам, че не мога да цитирам тук стихотворението, за което са изказани тия точни и пестеливо формулирани мисли.

Естествено не навсякъде шествува сполуката. Има и недотам верни улучвания, и една разхвърляност на използувания материал. Но това са „слабости“, които по-добре открояват силните места. Често авторовото „аз“ изскача от мястото, определящо му дистанцията на съдник и наблюдател. Но тук и увлечението към самоцитиране е резултат тъкмо на едно издигане над субективистично-личното, едно сливане с предмета на изследване, едно „интимно“ общение с фактите, които творческият субект не само изяснява, но и познава като свидетел и участник в някои от събитията.

Особеното внимание, което П. Зарев отделя на критиката в тоя том, навежда на мисълта, че в следващото издание би могло да бъде обособена отделна глава (ако не и отделен том!) за критиката. Един шести том може да поеме също така и обширната библиографска справка заедно с именния и евентуално предметно-тематичен показалец. Тогава конкретните подробности, с които авторът насища общата картина на литературния развой, ще получат нов смисъл и самостоятелно значение. А чувството за историчност и чувството на отговорност, които у акад. П. Зарев са в здрава хармонична връзка, подхранват у нас надеждата, че новото издание на „Панорамата“ ще бъде и една нова редакция на първообраза.

# ИСТОРИЧЕСКИ ОТВОРЕНА СИСТЕМА ЗА ПРАВДИВО ИЗОБРАЖЕНИЕ НА ЖИВОТА

## (За нови аспекти при обсъждането на проблемите на социалистическия реализъм през последните години)

*Дмитрий Ф. Марков*

## 1. НЯКОИ РЕЗУЛТАТИ И ПЕРСПЕКТИВИ

Както е известно, XXV конгрес на КПСС даде висока оценка на развитието на нашата художествена култура и същевременно набеляза задачи за нейното по-нататъшно обогатяване и повишаване на ролята ѝ в комунистическото възпитание на трудещите се. Теорията на социалистическия реализъм е предназначена да съдейства за осъществяването на тези задачи. Тя трябва да стане още по-активна, отколкото е днес, да се освободи напълно, от една страна, от абстрактното теоретизиране, а, от друга — от фактографията, описателността, които се свеждат само до коментиране на отделни явления. Теорията на социалистическото изкуство днес все повече и повече върви към обединяване на задълбочения конкретен анализ с мащабни обобщения, към установяване на закономерните тенденции в творческия процес. Като обобщава опита на съвременното художествено развитие, разкрива историческата перспектива на естетическите възможности на нашия метод и посочва пътища към многообразни форми и стилове в литературата и изкуството, тя участвува в разрешаването на големите социални проблеми на епохата.

Общата насока на теоретическите разработки се диктуваше от необходимостта да бъде разкрито широко естетическото богатство на социалистическия реализъм, да се покажат неговите реални преимущества пред другите художествени методи. По този път изникваха трудности, които трябваше да бъдат преодолявани. В отчетния доклад пред XXIV конгрес на КПСС др. Л. И. Брежнев каза: „Някои се опитваха да сведат многообразието на днешната съветска действителност до проблеми, които вече са безвъзвратно отминали в резултат на работата, извършена от партията за преодоляване на последиците от култа към личността. Друга крайност, която също се среща сред отделни литератори — са опитите да се оправдаят явленията от миналото, които партията подложи на решителна и принципна критика, да се запазят представи и възгледи, които са в разрез с онова ново и творческо, което партията внесе в своята практическа и теоретическа дейност през последните години.“[1]

[1] XXIV конгрес на КПСС. Доклади. Решения. С., 1971, с. 125.

Тези две крайности са чужди на ленинските принципи за партийността на литературата и изкуството.

През последните години теорията на социалистическия реализъм се развиваше сравнително интензивно. В процеса на оживените обсъждания бяха постигнати съществени положителни резултати и се набелязаха проблеми за нови изследвания; по-заострена и задълбочена стана критиката на буржоазните и ревизионистичните „унищожители“ на нашия творчески метод.

Ревизионистите, спекулирайки с грешки от догматически характер, се изказваха под външно привлекателния лозунг за борба уж против естетическата стесненост на социалистическия реализъм, за широта на неговата платформа. Но работата е там, че те виждат тази широта не в реалната широта на концепцията на социалистическия хуманизъм, не в последователната революционност на новото изкуство, а в неговата конвергенция с модернизма, т. е. опитваха се да подкопаят и изопачат идейно-философските му основи. От друга страна, погрешните представи за социалистическия реализъм като строг кодекс от постулати, нормативни предписания и регламентации забавяха развитието на нашата теория и даваха повод на противниците да разпространяват фалшиви теории, които представяха социалистическия реализъм като закостеняла доктрина.

Борбата против ревизионистичните концепции, процесът на преодоляване на догматичните възгледи се съпровождаха с конструктивно решаване на най-важните проблеми на теорията на социалистическия реализъм — неговото новаторство, неговите практически необятни художествени възможности. В този план е направено немалко.

Наистина у нас продължават да съществуват отделни специалисти в областта на естетиката и литературознанието, които в същност продължават да се придържат към остарели представи за реализма изобщо и за социалистическия реализъм, като обективно подценяват неговите възможности. Но те нямат перспектива. Най-плодотворна е позицията на литературоведите и естетиците, които виждат в социалистическия реализъм нов тип художествено съзнание, принципно нова естетическа система, исторически отворена за всестранно познание и правдиво изображение на живота. Тази гледна точка споделят днес много учени у нас и в другите социалистически страни. До нея неизбежно стигат, макар невинаги последователно, и някои литературоведи, за които тя преди това не е била органична.

Неотдавна на страниците на списание „Октябрь“ по тези въпроси се изказа А. Метченко. Той отбелязва вярно крупни завоевания на съвременната теория на социалистическия реализъм. След като изкъква, че „в съветската литературно-художествена критика на известен етап съществуваше една отчасти стеснена представа за източниците на социалистическия реализъм, ограничаваща възможностите на неговото развитие“ и привежда като пример факта, че „почти до 50-те години се недооценяваха възможностите на романтизма, неговата способност да се трансформира под влияние на новата действителност“, ученият стига до заключението, че „изследванията през последните години са изяснили в много отношения този проблем“.[1] Позиция, която разкрива широко естетическите възможности на метода, според верните думи на А. Метченко „оборва догматическото схващане на социалистическия реализъм като кодекс от постулати, като нещо веднъж завинаги дадено, неразвиващо се“[2]. Той се спира на най-нови теоретични трудове и неедноктатно подчертава, че за тях е характерен „**патосът на широтата**“: широта в обхвата на националните литератури, художествените факти, широта на обобщенията. Това без съмнение е сериозна крачка в развитието на нашата наука за литературата и изкуството.“[3]

---

[1] Октябрь, 1976, № 4, с. 178.
[2] Пак там, № 5, с. 199.
[3] Пак там, № 4, с. 179.

За съжаление А. Метченко не е навсякъде последователен. Той е безусловно прав, когато се изказва срещу различни теории за „остарялост“ на реализма, заедно с него ние също високо ценим реализма на XIX в. Въпреки обаче че говори за развитието на реалистическия метод на изображение на живота, все пак остава неясно: смята ли той социалистическия реализъм нов тип реализъм, принципиално нова естетическа система? На този въпрос няма отговор. Аз дори си помислих: случайно ли е, че когато цитира в положителен смисъл моята работа, той привежда само една част от мисълта и нарочно я разкъсва? В неговата статия са приведени думи от моята книга „Проблеми на теорията на социалистическия реализъм“: „Социалистическото изкуство се опира на целия прогресивен художествен опит на миналото. И тъй като в миналото точно реализмът е направил най-големи завоевания, той закономерно става център на новото изкуство и се запазва и в неговото наименование.“[1] И тук е поставена точка. А в същност веднага след цитираните думи и в пряка връзка с тях в книгата следва: „Но това е вече **нов реализъм**, той се развива на широката основа на социалистическия хуманизъм и включва в своите граници най-различни форми на художествено обобщение, годни да предадат правдата на живота.“ Съдейки по всичко, за Метченко втората част не е особено приемлива, във всеки случай, както ще бъде показано по-долу, неговите възгледи не се отличават с яснота.

Същността не е в честата употреба на думата „реализъм“, а в историческото съдържание на явлението „социалистически реализъм“, което, разбира се, не е обикновено съчетание на критическия реализъм и социалистическия мироглед. Когато изтъкваме приемствените връзки на социалистическия реализъм с прогресивното изкуство на миналото, необходимо е да покажем неговото новаторство, неговите необикновено широки възможности като принципно нов тип художествено съзнание, като нов тип реализъм. Без това не може да има движение на теоретическата мисъл. Днес такива изводи са характерни за много учени. Това без съмнение е главната линия в развитието на теорията на социалистическия реализъм на съвременния етап, за което свидетелстват многобройни факти. Ще посочим поне някои от тях.

Ето вече пет години на страниците на списание „Вопросы литературы“ по тези проблеми се води международна дискусия. Обсъжданията естествено ще продължат, защото става дума за процес, който е в движение и непрекъснато се развива. Но в хода на обсъжданията е нужно да се фиксират постигнатите позитивни резултати, за да не буксуваме на едно място, а да вървим напред. В тази връзка ще отбележим, че макар между участниците в дискусията да съществуват естествено и различия в становищата, обединява ги стремежът да покажат реалната широта на естетическите възможности на новото изкуство. Всички излизаме от неоспоримия факт, че тази широта се обезпечава от самата платформа на социалистическия хуманизъм, от изискванията за художествената правда — естествено — разбирана исторически. Оттук идва силното чувство на непримиримост към теории (например към теорията „реализъм без брегове“), които разрушават тези граници и отварят вратите за чужди идеологически явления.

Ние отхвърляме и възгледите, чиито привърженици се отнасят отрицателно към широкия критерий за художествената правда и се опитват да дадат такива тълкувания на понятието социалистически реализъм, които неправомерно стесняват неговите възможности.

Позицията, за която става дума, изразява дълбоката същност на изкуството на социалистическия реализъм. Такъв род изводи направи и международ-

---

[1] Октябрь, 1976, № 4,с. 199.

ната конференция „Революционните традиции и съвременният етап в развитието на литературите на европейските социалистически страни“, която се състоя в Института за славяноведение и балканистика при АН на СССР през декември 1974 г.[1] Показателна е също и друга конференция „Новото в теорията на социалистическия реализъм“, проведена от катедрата по теория на литературата и литературната критика към Академията на обществените науки при ЦК на КПСС през април 1975 г.[2] В нея участвуваха видни съветски литературоведи. И независимо от това, че в процеса на дискусията някои литературоведи отстояваха становища, които свеждаха социалистическия реализъм само до похват за отразяване на живота и с това безусловно стесняваха неговите естетически възможности, общата насока на колективните размисли беше напълно противоположна на това мнение.

Съвсем не е случайно, че становището за естетическа широта на социалистическия реализъм, изградено върху основата на марксисткото отношение към света и свързания с него критерий за художествена правдивост, намира поддръжка и се развива в много социалистически страни. Подобни становища са отразени в много статии и книги на известни литературоведи от България, Унгария, ГДР, Чехословакия. Специално обсъждане на тези въпроси се проведе през 1974 г. от българското списание „Пламък“.[3] Както изтъкна В. Колевски, обсъждането било замислено паралелно с дискусията, организирана на страниците на „Вопросы литературы“. И резултатите се оказаха подобни, изказаха се и много нови интересни мисли въз основа на анализа на националния литературен опит. Творческият разговор по проблемите на социалистическия реализъм в България продължава.

Голям интерес предизвикват и оживените обсъждания на тези проблеми в Чехословакия. За характера на тези обсъждания, за отзвуците от дискусията във „Вопросы литературы“ разказва С. Шматлак: „Обсъжданите в хода на тази дискусия проблеми са извънредно важни за нас, а самият стремеж на нейните участници да обобщят толкова богатия опит в развитието на социалистическореалистическите литератури на съвременния етап, като отново се постави въпросът за идейно-художествения характер на метода, е извънредно плодотворен. На проведените през есента на 1973 г. в Оломоуц и Банска Бистрица научни конференции по въпросите на социалистическия реализъм, в чието обсъждане участвуваха учени от СССР и ГДР, много идеи, изказани в хода на дискусията на страниците на „Вопросы литературы“, бяха подкрепени и доразвити и това не може да не ни радва. Та нали най-главното се състои в това, че по най-важните категории на съвременното социалистическо изкуство и неговата теория ние отново говорим на общ език.“[4]

Откакто започна дискусията в списание „Вопросы литературы“ (1972), много неща се откроиха ясно. Трябва да си много предубеден, за да не забележиш това. Сега е вече трудно да се посочат имената на всички учени, така или иначе заставащи в руслото на основните положения, издигнати в хода на обсъжданията. И всеки автор прави своя принос — и в подхода, и в аргументацията. Става дума за голямо завоевание на колективната литературоведческа мисъл. Именно това се отбелязва в появилите се напоследък статии на редица съветски литературоведи, които обобщават резултатите от развитието на съвременната теория на социалистическия реализъм.[5] Наблюденията, основани на внимателен

---

[1] Вж. прегледа на материалите от конференцията във „Вопросы литературы“, 1975, бр. 8.
[2] Вж. Вопросы литературы, 1975, № 9.
[3] Пламък, 1974, кн. 23, с. 14.
[4] Вопросы литературы, 1976, № 6, с. 82.
[5] Вж. например статиите от последните две години на Л. Якименко (Знамя, 1975, № 9), на М. Пархоменко (Новый мир, 1975, № 12), на М. Абрамов, Л. Тимофеев, (Литературное обозрение, 1976, № 21, 6), общи въпроси за теорията на метода като отворена естетическа система засягат

анализ на фактите, довеждат до извода, че има значителни постижения по пътя на по-нататъшното разкриване на естетическия характер на нашия метод. Ето какво пише например М. Абрамов: „Нашите теоретици днес са преодолели представата за социалистическия реализъм като съвкупност от установени принципи, отвлечени понятия, абстрактни категории и статични черти. Те го разбират като нов тип художествено съзнание, като новаторска естетическа система, която е способна на исторически промени, да обогати идейните си основи, да развие художествените си принципи и да разшири изразните си средства.“[1]

Всичко това е вече постигнато. Но оттук се виждат нови хоризонти. Ние сме изправени пред необходимостта всестранно и задълбочено да изследваме естетическото богатство на социалистическия реализъм, историческите перспективи на неговото развитие — и в общотеоретически, и в конкретно-аналитичен план. Да покажем дълбоките проблеми в творчеството на отделните художници, особеностите на техните индивидуални стилове, типологията на стиловите тенденции, съотношението между метод и стил, тяхното систематическо единство, голямото многообразие на литературните герои, свързано с многоаспектността в изображението на човека, различните сфери на неговия живот и дейност — ето някои проблеми (според мен твърде важни), които чакат своята задълбочена разработка.

Когато характеризираме широтата във възможностите на социалистическия реализъм, ние напоследък говорим за него като за исторически отворена естетическа система. Към тази формулировка се отнасят различно: понякога я разбират и приемат като извод за широките възможности на метода в процеса на художественото усвояване на света; в друг случай тя предизвиква възражения, понякога дори съвсем резки, но според мен те са безоснователни — на тях ще се наложи да се спрем по-нататък, тъй като зад тях се крият принципно различни позиции; накрая понякога се изказва пожелание да се уточнят, по-подробно да се обяснят смисълът и границите на отвореността, което явно трябва да се направи, разбира се, ще трябва да се движим към разкриване на нови аспекти на сложния проблем.

Всичко това определя характера и насоката на настоящата статия. Най-напред ми се ще да заостря вниманието върху философските основи на естетическата широта на метода, а след това ще се опитам да разкрия единството на принципите и на различните страни на неговата историческа отвореност, неговото отношение към другите художествени направления, да подчертая някои особености на неговата поетика.

## 2. ЗА СЪОТНОШЕНИЕТО НА ОБЕКТИВНОТО И СУБЕКТИВНОТО В СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

Както е известно, всеки художествен метод представлява от себе си определен тип отношение на изкуството към действителността. Разликите в тези отношения представляват различия и на методите. Реализмът се откроява с най-голяма дълбочина и многостранност в обхвата на живота. Той е метод на обективно-художествено усвояване на света и на неговите закономерности. Той непрекъснато се развива като непрекъснат и жив процес на познанието.

Нашата наука отдавна е стигнала до извода за историческото развитие на реализма, за различните му етапи и видове, т. е. за неговите изменения, свързани с измененията на обществените отношения, с равнището на познанието, на историческото мислене. И е напълно понятно, че в епохата, когато социализмът —

---

също Г. Ломидзе (в сб. Истоки, формирование и развитие социалистического реализма в литературах Советского Востока. Ташкент, 1976), Ю. Лукин (Знамя, 1976, № 9),Е. Горбунова (Новый мир, 1976, № 9) и др.

[1] Литературное обозрение, 1976, бр. 2, с. 79.

и като идеология, и като революционна практика — стана най-важният фактор в обществено-политическия и духовния живот, реализмът придобива качествено нови черти. В какво се състоят те?

Неведнъж се е изтъквало, че социалистическият реализъм представлява принципно нов тип художествено познание и това ново се проявява във всички компоненти на метода. Принципно ново е в него съотношението на обективното и субективното, което определя неговата действеност.

От обща философско-естетическа гледна точка проблемът за съотношението на обективното и субективното е един от ключовите проблеми. Той е в същност проблем за отношението между художника и обществото, между изкуството и действителността, т. е. между метода и неговите естетически възможности. Категорията метод съединява в себе си двете страни — гносеологическата и субективно-творческата. От това, как се съотнасят тези две начала, зависи богатството на възможностите или, обратно, ограничеността на метода. Субективността на реалистическото изкуство е обусловена от процеса на познание на обективния свят и на свой ред е способна да окаже върху него обратно въздействие. Въпросът е там, да се видят различните исторически равнища на тази субективност, свързана, разбира се, с различните равнища на обществено съзнание.

Ще напомня някои положения в марксизма, които подчертават кардиналното значение на въпросите, за които става дума. В „Тезиси за Фойербах" Маркс пише: „Главният недостатък на целия досегашен материализъм — включително и на Фойербаховия — се заключава в това, че той схваща предмета, действителността, сетивността само като *обект* или *съзерцание,* а не като *човешка сетивна дейност,* като *практика,* не субективно. Затова стана тъй, че *дейната* страна в противоположност на материализма бе развита от идеализма, но само абстрактно, тъй като идеализмът естествено не познава действителна, сетивна дейност като такава."[1]

Всичко това има непосредствено отношение към проблемите на изкуството, към спецификата на художественото познание, определяно преди всичко от концепцията за човека. Субективност, чужда на реалните връзки на света, на закономерния ход на историята, е неизбежно чужда и на обективната истина. Както е известно, модернистите се представяха и се представят като тънки познавачи на сложната човешка личност, като отказват същото на реализма. Но откъсвайки личността от социално-обществените условия, те винаги изхождат от позициите на субективизма. Представяйки отношенията между хората като хаос от усещания, модернизмът лишава човека от висши идеали, от разумна дейност, притъпява съзнанието му, внушава му чувство на безверие, безпомощност и в резултат утвърждава бездуховността и дехуманизацията на изкуството. В това се състои неговата особено реакционна роля.

Противопоказана на изкуството е и вулгаризаторската позиция, чиито привърженици не смятат за нужно да говорят за значението на субективния фактор и съдят за човека само „като продукт на обстоятелствата", недооценяват възможностите на неговото въздействие върху заобикалящата го среда и по същество омаловажават силата на творящото съзнание, забравят, че „ако характерът на човека се създава от обстоятелствата, то обстоятелствата трябва да се направят човешки."[2]

Марксизмът, който откри законите за развитието на обществото, сам е най-висш израз на човешкото съзнание, той обясни истинското отношение между обективното и субективното и показа, че субективността, основана на обективното познание, играе огромна революционизираща роля. Именно с това е свързана възможността за духовното развитие на човека, способен да се издигне

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 3, с. 1.
[2] Пак там. Т. 2, с. 145, 146.

до равнището на историческа съзнателност, до равнището на осъзнати и активни действия. В това се състои съдържанието на новия тип хуманизъм—социалист ическия, който определя концепцията за метода на нашето изкуство.

В трудовете на много съветски литературоведи (преди всичко Б. Сучков, В. Новиков и др.) с пълно основание се говори за осъзнатия историзъм като за важна особеност на социалистическия реализъм. Естествено историзмът трябва да се види в историческата му динамика. Л. Тимофеев отбелязва аргументирано: „Не трябва да се забравя, че и самият историзъм е също така историческо понятие, доколкото се определя от съдържанието на историческия процес. Ето защо популярното сега — и правилно — изтъкване на осъзнатия историзъм като съществена черта на социалистическия реализъм изисква и по-нататъшно развитие.“[1] Като подчертава, че и на Пушкин, и на Толстой без съмнение е присъщ осъзнат историзъм, обусловен от своето време и от историческите обстоятелства, в които тези писатели създават своите произведения и черпят своя материал, ученият припомня мисълта на Енгелс за „осъзнато историческо съдържание“ и поставя акцента на думата **съдържание**. В тази връзка той изтъква известна едностранчивост в трактовката на понятието осъзнат историзъм в случай, че на пръв план се издига само субективният подход на художника към действителността и остава в сянка конкретно-историческото качество на самата действителност, която безусловно въздействува върху характера на този подход.

Непрекъснато се потвърждава актуалността на проблема за съотношението на обективното и субективното в изкуството и грешката, ако се абсолютизира която и да било от двете страни. Несъмнено огромно е значението на обективната действителност, решаващото ѝ въздействие върху художника, който оперира не с абстракции, а с конкретно-сетивни представи — с образи, създавани на базата на живия живот. Но действителността не се отразява механически, изкуството не е фотография. Необходимо е да се проникне в същността и законите на движението на света, нужна е **осъзнатост** на историческото съдържание.

Както е известно, Енгелс смята, че една от най-великите победи на Балзак се състои в това, че Балзак „*видя* неизбежната гибел на своите излюбени аристократи и ги описа като хора, които не заслужават по-добра участ, и в това, че той *видя* истинските хора в бъдещето, там, където по онова време те единствено можеха да бъдат намерени“[2]. Ще припомня и изказването на Салтиков-Шчедрин: „Необходимостта да се отнасяме към жизнените явления под един или друг зрителен ъгъл, свързана с възпитанието и цялата съвкупност от жизнени условия, ни най-малко не може да стеснява творческата дейност на художника, напротив, тя ѝ открива нови хоризонти, оплодотворява я, дава ѝ смисъл. Художникът става не само съзерцаващо, но и мислещо същество.“[3] Има немалко подобни изказвания и от други изтъкнати дейци на науката и културата. Добролюбов например по повод критериите за оценка на художествените произведения казва: „За достойнството съдим по широтата на възгледа на автора, по верността на разбирането му и по това, доколко живо е изобразил явленията, до които се е докоснал.“[4]

Много зависи от това, каква е степента на субективното разбиране на историческия процес от страна на художника. Колкото по-органична, по-дълбока е връзката на субективността с реалното движение на живота, с историческия прогрес, толкова тя е по-богата, по-действена. Този общ закон придобива особена сила в творческата дейност на художниците социалистически реалисти. Техният историзъм се състои в дълбокото разбиране на причинната връзка на явленията,

---

[1] Литературное обозрение, 1976, № 6, с. 62.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 37, с. 37.
[3] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах. Т. 9. М., 1970, с. 64—65.
[4] Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 6. М. — Л., 1963, с. 311.

процеса и перспективите на общественото развитие от позициите на научния социализъм. Израз на такава субективност е в същност ленинската партийност на литературата и изкуството, която съчетава обективността на познанието със социалната активност на творческата личност.

Принципно значение за разбирането на спецификата на художественото познание има ленинската теория на отражението. Понякога ние се сблъскваме с нейното вулгаризиране — погрешно говорят за огледално, фотографско отражение на действителността. Същността на ленинската теория се състои в това, че отражението се счита субективен образ на обективния свят. В тази обемна формула се утвърждава принципът, доколко субективната позиция съответствува на реалния ход на историята: колкото е по-дълбоко проникването в същността на жизнените явления, толкова по-широки са възможностите за истинска свобода на избор, за пълна изява на таланта, на творческата индивидуалност.

Такива са философските основи на свободата на художника — свободата на познанието и следователно на реалната свобода на човека. Принципите, за които става дума, определят новаторството на социалистическия реализъм като система на хармонично съответствие на обективното и субективното, а оттук — като отворена система и в смисъл на възможности за обективно художествено познание на света, и в смисъл на многообразие във формите на неговото изображение.

## 3. ПРИНЦИПИ И РАВНИЩА НА ИСТОРИЧЕСКАТА ОТВОРЕНОСТ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

Каза се вече, че характеристиката на социалистическия реализъм като отворена естетическа система предизвика възражения от страна на редица литературоведи. Тези възражения се отнасят предимно до проблема за художествените форми, при което той се разглежда неизвестно защо само в един план: като отношение на социалистическия реализъм към другите художествени направления, включително и към модернистичните, към възможността за използуване на техните изобразителни средства. Такъв аспект наистина съществува и за това ще стане дума по-долу. Но не той е главният. Проблемът за историческата отвореност на метода трябва да се постави много по-широко.

Художествената култура на социализма притежава сега богат опит, който поставя нови задачи и пред нейната теория. Всемирноисторическата победа на съветския народ във войната против фашизма, обединението на всички прогресивни сили в тази борба, създаването на световната социалистическа система, дълбоките социални изменения в страните от Третия свят са фактори, които обуславят новия етап в духовния живот на различните нации и народи. Заедно със съветската култура в едно могъщо русло на социалистическата идейност днес се развиват много национални култури. Те носят със себе си свои традиции, свой опит в художественото усвояване на света. Тяхната практика, отличаваща се с високи художествени ценности, съставлява изключително важно направление в съвременната световна култура, тя е неин авангард. И тази практика трябва обективно да се изследва — самото движение на историята изисква нови теоретически обобщения. Този род изследвания неизбежно ни водят до изводи, че на идейно-философската насока на социалистическата художествена култура са органически чужди догмите и постулатите — широтата на хоризонтите във възприемането на света осигурява истинско свободно развитие на творческите индивидуалности, на различните форми на художествената правда.

Социалистическият реализъм представлява сложна естетическа система. Нейните компоненти са напълно диференцирани, имат свои особени функции с различно значение вътре в системата; но те, разбира се, не са изолирани една

от друга, а са взаимно свързани и съставят нейното единство. Стожер, философска основа на тази система е марксистко-ленинското разбиране на света и човека; социалистическите идеи, социалистическият хуманизъм, ленинската партийност на изкуството са нейните изходни общи принципи, въз основа на които се реализират практически неограничените възможности за правдивото изображение на живота.

Разглеждайки социалистическия реализъм като система, т. е. като определена цялост от органически свързани на различни равнища елементи, ние виждаме отвореността му в многостранното познание на непрекъснато развиващата се действителност и следователно в непрекъснато развитие и обогатяване на самата система, която има свои, само на нея присъщи особености и рамки — тя се отличава от другите системи или им е направо противоположна, както е например на модернизма. Ето защо отвореността, за която говорим, не може да се схваща така, че заличава границите на системата, а трябва да се разбира, че нейната жизнеспособност се дължи именно на тези граници: нарушаването на взаимовръзките, на единството на елементите в нея разрушава системата като такава. Включването на елементи от поетиката на други системи в системата на социалистическия реализъм, което е възможно и практически и теоретически, представлява процес на пълно отстраняване на несъвместимостта, процес на коренно преобразуване на функциите на тези елементи съобразно с изискванията на новата система.

Социалистическият реализъм е динамична и гъвкава система във всичките си съставни компоненти. Погрешно е например да си представяме същината на нещата така, сякаш това е някакъв статичен и неизменяем метод, сякаш художественото богатство на литературата и изкуството на социалистическия реализъм идва само от нарастващото многообразие на формите и стиловете. Методът е отворен за обективното познание на закономерностите на света, той непрекъснато се развива; практически неизчерпаемият процес на познанието намира в изкуството много индивидуално-творчески пречупвания.

Най-важен принцип на метода на нашето изкуство е социалистическият хуманизъм. Ние виждаме човека в неговите връзки с обществото, но това не е обикновена зависимост от обществото, а взаимодействие с околната среда. Човек, който познава законите, по които се движи историята, е активен деятел, творец на живота. Тук е изворът на неговото идейно-нравствено богатство, проявяващо се в различните сфери на битието. Тук е и източникът на изключителното разнообразие и на литературните герои в произведенията на писателите социалистически реалисти. Такова, създадено върху жизнен опит разнообразие е показател за възможностите на метода, за богатството на литературата. А между другото неговото изучаване у нас е все още недостатъчно. А. Бочаров правилно писа в една от своите статии: „. . . Много жалко, че и досега нямаме трудове за концепцията за личността в творчеството на Шолохов, Леонов, Федин и други майстори — такъв подход, такъв анализ би разкрил много поучителни неща както за изследването на тяхното творчество, така и за изучаването на творческото многообразие вътре в единния метод на социалистическия реализъм.“[1]

Когато изследва живота, художникът социалистически реалист е напълно свободен в избора на проблематика, близка до неговите индивидуални склонности, опит и интереси. На свой ред проблематиката обуславя своеобразието на художествените форми. И ясно виждаме тази жива връзка между възприемането на действителността и нейното изображение като сцепление на звена от единен творчески процес.

---

[1] А. Бочаров. Время кристаллизации. — Вопросы литературы, 1976, № 3, с. 32.

Да припомним например колко широко е представена в съветската литература епохата на Октомврийската революция и гражданската война. Тези събития са привличали и продължават да привличат вниманието на художниците. Но подходът към тях — изборът на проблематика, а следователно и аспектите на изображение са различни. А. Серафимович в повестта „Железният поток“ си поставя задача да покаже революционното преображение на народните маси — превръщането им от стихийна, неорганизирана тълпа в съзнателна боева сила на революцията. И на тази задача целенасочено е подчинен целият арсенал от художествени средства. Писателят изобразява напрегнатостта на борбата, преодоляването на неимоверните трудности. И виждаме как „безкрайно разбълнуваното човешко море“ се превръща в „железен поток“. Своеобразната структура на повестта с началната и крайната глава, които я обрамчват, рисуващи различните степени на този процес, неговото нарастване, предадено с висока тържествена лексика, хиперболизмът на епитетите, изобщо героико-романтическата образност са определящи черти на нейната поетика. В романа на А. Фадеев „Разгром“ се чуват други интонации — интонации на сурова делничност, което е подчертано и във външния облик на главния герой Левинсон: той не е „човек с железни челюсти“, а съвсем неугледен на вид човек. Центърът на тежестта се пренася върху неговия вътрешен свят.

Обръщам се към някои широко известни литературни факти само като отделни примери, за да подчертая многообразието на индивидуалните подходи към явленията от обществения живот.

Богатството от идеи и проблеми е вложено в самата историческа действителност. Събитието, действителността като обект на познание — това е предоставено на всички. Изкуството започва с определяне аспекта на изображение, на проблематика, в които собствено се очертават и особеностите на изразната форма, разбирана в широк смисъл — като „мяра за определяне на съдържанието“[1]. Познанието, проблематиката, похватите на изображение — с тези три равнища на системна връзка се натъкваме непрекъснато в живата художествена практика: отвореността на познанието дава простор за избор на проблематика, а следователно и за форми и стилове.

Да се обърнем към опита на някои съветски писатели, които представят темата за Великата отечествена война. Събитията с всенародно значение извикаха на живот голяма литература. Героизмът, дълбоките патриотични чувства, високата на хуманистическите идеали, моралната издръжливост — тези общи черти са характерни за много литературни герои. Но всичко това е предадено индивидуално неповторимо — всеки автор има „свои“ съдби на хората, свой зрителен ъгъл, свое субективно-емоционално отношение към изобразяваното. В резултат всички тези крупни произведения не си приличат.

Нашата критика неведнъж е отбелязвала многообразието на литературата за войната.[2] То се дължи преди всичко на дълбокото схващане на смисъла на историческите събития, на безпримерния подвиг на съветския народ, отстоял в тежки изпитания своите завоевания и обществени идеали; то се дължи по-нататък на ясното разбиране, че като мярка за оценката на отделния човек служи неговото отношение към народната съдба. Различните аспекти на това отношение определят различната проблематика в творчеството на писателите. И всичко това обуславя формите на художествената изобразителност — от своеобразието в предаването на обстоятелствата и човешките характери до композицията и стилистиката.

---

[1] Л. И. Тимофеев. К проблеме формы и содержания. —В: Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974, с. 25.

[2] Вж. например работите: А. Бочаров. Человек и война. М., 1973; Л. Якименко. Бессмертный подвиг народа и наша литература. —В: Литература и современность. М., 1976, и др.

В книгата на Л. Лазарев, посветена на К. Симонов — един от съвременните писатели, които широко представят военната тема, — е показана сложността в търсенията на художника на свой път. Характеризирайки трилогията на К. Симонов („Живи и мъртви“, „Хората не се раждат войници“ и „Последно лято“), Л. Лазарев изтъква панорамността и достоверността в изображението на фронтовия живот и определя жанровите особености на трилогията като „историческа хроника за нашата армия в главните етапи на Великата отечествена война“[1]. Интересни са в тази връзка наблюденията на критика и неговите изводи, че характерите в романите на К. Симонов, „веднъж разкрили се, остават след това неизменни по принцип“[2], че писателят съсредоточава вниманието си не върху проследяването на цялата „биография“ на героите и развитието на вътрешния им свят, а върху главните събития в техния живот.

Василий Биков има друг художествен подход. Без да се стреми към епическо обхващане на събитията, той достига необикновена експресивност в разкриване на нравствените устои на личността. Величието на духа на съветския човек в образа на Сотников е предадено чрез описание на крайно напрегнатите обстоятелства, в които действува героят. Изобщо ситуацията на пределно напрежение, изпълнена със смъртна опасност, трагизъм и висок хуманистичен патос, е характерна и за повестта „Сотников“, и за повестта „Вълча глутница“, и за други произведения на писателя.

Говорейки за голямата тема човекът и войната, Ч. Айтматов подчертава, че са възможни най-различни аспекти в нейното разглеждане. И неговото творчество е най-яркият пример на своеобразен подход към нея. Имайки пред вид „Ранни жерави“, писателят разказва: „В своята повест исках да покажа човека не в **пряко** сблъкновение с войната — за това е писано много и преди мене, — а в **косвено** сблъкновение. Както е в „Материнско поле“. Войната е започнала някъде далече, но в съдбата на Талганая тя се втурва на житното поле.“[3]

Редица произведения са написани на документална основа. Достоверните разкази за кървавите фашистки злодеяния отразяват потресаващата със страшната си истина книга на А. Адамович, на Я. Брил, В. Колесник „Аз от огненото село“. В едно от забележителните произведения от последните години — в романа на В. Богомолов „Август четиридесет и четвърта. . .“ — са съединени два потока: художественият и подчертано документалният, които органично са включени в повествованието. За тази органичност, разбира се, допринася и самият жанр на романа за разузнавачите, в трудната дейност на които особена роля играе достоверността на получените сведения, донесения, справки и т. н. И в хармония с всичко е общият характер на изображението — илюзията за пълна достоверност в обрисовката на обстоятелствата и действуващите лица, правдоподобието в изображението на всеки епизод, живописността на детайла, точното предаване на движенията, на постъпките на героите в съвършено конкретната ситуация. Документът и авторското изложение взаимно се проникват.

Романът на Ю. Бондарев „Бряг“ обхваща широк кръг проблеми от войната и съвременния свят. Задачите, които си е поставил художникът — да покаже хуманистическия характер на действията на съветския народ по време на войната, победата, платена с кръвта и гибелта на милиони, войната като памет на историята, пред която е отговорно човечеството днес, да покаже своето разбиране за смисъла на човешкия живот, да предаде във връзка с всичко това сблъкновението на истинския хуманизъм и буржоазния морал в наши дни, — от такъв характер проблеми е обусловена структурата на романа, в който се раз-

---

[1] Л. Лазарев. Военная проза Константина Симонова. М., Художественная литература. 1974, с. 224.

[2] Пак там, с. 230.

[3] Вопросы литературы, 1976, № 8, с. 147.

граничават, целенасочено се съотнасят картините от миналата война и съвременността; и съвсем естествени са в него различните стилови потоци — и дълбокият психологически анализ в обрисовката на характерите и обстоятелствата, и философските размисли, и публицистическият патос, ярко изразен например в диалога-диспут между съветския писател Никитин и главния редактор на западногерманското издателство господин Дицман, и романтико-героичните мотиви (образът на Княжко), и любовно-интимните. . .

Събитията от Великата отечествена война дадоха живот на много произведения и продължават да остават неизчерпаем източник на творчество. Писателите ще намират все нови и нови аспекти и, разбира се, нови художествени решения. По принцип това се отнася за изображението на която и да е жизнена сфера. Талантът винаги вижда безграничния процес на познанието, намира мястото си, казва думата си, т. е. вижда във всичко това истинска свобода и широта на обективните възможности за своята изява.

Примерите от съветската литература могат многократно да се увеличат. И ми се ще да подчертая — не само от съветската! Неизчерпаемите естетически възможности на социалистическия реализъм като общ закон на развитието му се проявяват навсякъде в творчеството на неговите талантливи представители. Голям интерес предизвиква в тази връзка опитът на съвременните европейски социалистически литератури. Както е известно, в редица социалистически страни все още не всички писатели стоят на позициите на социалистическия реализъм, съществуват различни идейно-естетически тенденции. Толкова по-важно е обобщението на творческия опит на големите художници социалистически реалисти, които без съмнение определят истинската перспектива на литературното развитие в своите страни.

Неотдавна излезе книгата „Нови явления в литературата на европейските социалистически страни“ (М., 1976). Нейните автори анализират обективно съвременната обстановка в отделните национални литератури и не бягат от обяснение на сложните, понякога съвсем противоречиви процеси в тях, съсредоточават вниманието си върху исторически прогресивното. В книгата е показано убедително, че всички истински големи таланти вървят по пътя на реализма, че много от тях, развивайки се в руслото на реализма от нов тип — социалистическия, създадоха значителни произведения, отличаващи се и с разнообразна проблематика, и с богати изразни средства.

Да отбележим преди всичко богатството от човешки характери, което безусловно е свързано с различния индивидуален опит на художниците, с насочване към различните сфери на живота. В много произведения се проследява изграждането на човека със социалистически убеждения. Героят от романа на М. Лалич „Лелейска планина“ Ладо преминава мъчителен път на изпитания след потушаването на антифашисткото въстание в Черна гора. След като изживява колебания и съмнения, той остава сред борците за народно освобождение. Процес на изграждане на революционен характер се разкрива и в романа на И. Дарваш „Пияният дъжд“ (образът на Бела Солат), на Ана Зегерс „Решение“ (образът на Роберт Лозе), на Т. Голуй „Дървото дава плодове“ (образът на Роман Лютак) и др.; наред с това се срещаме и с ярки образи на убедени комунисти, чиито характери са вече сформирани. Такива са например Спас Илков, Вакрил Воденичаров в серията романи на Г. Караславов „Обикновени хора“, Улшпергер в романа на А. Зегерс „Доверие“, Иван Видрич в „Лелейска планина“ и т. н. Посочих само два типа герои, а те са много и в тези, и в други произведения. Тяхното многообразие е родено от богатството на духовния и нравствения живот на новия свят. Това е една от най-важните страни в изявяването на реалното богатство на метода на социалистическия реализъм, което трябва всестранно да изследваме.

Разбира се, проблематиката не във всички произведения е винаги значителна за разлика от посочените. Понякога се натъкваме на известна камерност и изображение на периферни сфери. Но това е въпрос на мащабност в обхвата на действителността и в каква степен художникът е разбрал живия живот, какви са връзките му с общонародното дело, с историята на своята страна, въпрос на познаване на своя съвременник.

За редица значителни повести и романи е характерен стремежът към философското осмисляне на историята. Нерядко в центъра на такива книги стоят размислите на личността, която се намира в потока на събитията; повествованието се води от първо лице („Приключенията на мислещия човек“ от М. Домбровска, „Десетте заповеди“ от Е. Брошкевич, „Преди да се родя“ от И. Петров и др.). Съпоставянето на миналото с настоящето, похватът на разкриване логиката на историческия процес в изповедна форма, чрез личното възприемане на героя-разказвач — с това се подчертава значението на „човешкия документ“: героите на произведенията въз основа на собствения си опит, преживели много, и по пътя на разума, и чрез съвестта си стигат до утвърждаване на високите идеали на социализма.

В споменатия по-горе сборник се разказва за творчеството на много писатели-прозаици, за жанровото и стиловото богатство на европейските социалистически литератури днес. Съвременната литературна практика постоянно потвърждава мисълта, че проблемът за жанровите съотношения — това не е установена йерархия, а преди всичко проблем за функцията на жанра в решаването на определена художествена задача. Наред с разказа, повестта, романа с неголям обем („микророман“, както го наричат полските критици) наблюдаваме и развой на едромащабни жанрове — многопланови социално-психологически и исторически романи, романи-епопеи. И в жанровете, и в похватите за художествено обобщение виждаме разлики, творчески търсения, които не водят до абсолютизация само на едни форми. За такива известни писатели като Г. Караславов, А. Зегерс, М. Лалич е много характерно предметно-аналитическото изображение на действителността (или, както понякога се изразяват, изображение на живота във формите на самия живот); за други е присъщо широко използуване на притчата и фолклорните мотиви, гротеската (Т. Новак, Й. Радичков), романтическото обобщение, фантастиката. . . И в проблематиката, и в художествената структура на произведенията се отразяват спецификата на националните традиции, конкретно-историческите условия на всяка страна, творческата индивидуалност на писателите — общата идейна устременост намира най-разнообразен естетически израз.

За всичко това неизбежно говоря фрагментарно.

Моята цел в случая е да подчертая широтата, с която виждат света писателите социалистически реалисти и свързаните с това огромни възможности за художествено обобщение.

За художника социалистически реалист няма предели в обективното познание на непрекъснато развиващата се реална действителност, няма ограничения в избора на проблеми, а следователно и в изразните средства, годни да предадат жизнената правда. Социалистическият реализъм е исторически отворен на всички тези равнища и именно в тази отвореност са заложени неговите толкова широки естетически възможности.

Такава трактовка на отвореността на социалистическия реализъм (без вникване в нейния смисъл) някои литературоведи отъждествяват с безгрижна отвореност за всякакви ветрове и течения; следват дори резки упреци и обвинения, че посочената трактовка била означавала конвергенция на социалистическия реализъм с модернизма и т. н.

По начало подобни твърдения само учудват. Нима не е ясно, че да заявиш такова нещо означава да признаеш на модернизма възможността за обективно

познание на света и неговото правдиво изображение. Защо все пак опонентите стигат дотам? Съдейки по всичко, техните изказвания са свързани в същност със стремежа да се отстоява, струва ми се, потъналата в миналото твърда нормативност на поетиката на социалистическия реализъм. Затова те се обявяват против широкия критерий за художествената правда, който означава за тях „безграничното разширяване“, което водело до синтез с модернизма.[1]

Нашите разминавания са по няколко линии и без съмнение имат принципен характер. Първо, естетическата широта на социалистическия реализъм, за която се говори в моите работи и в работите на други литературоведи, е съвършено чужда на субективизма на модернизма, защото е основана на обективното познание на света, дадено на нашето изкуство от марксистко-ленинската философия, на социалистическия хуманизъм и принципа на партийността. Второ, неправомерно е да се смята художествено правдивото изображение на живота качество, присъщо на модернизма, и с това фактически да се включва модернизмът в общото русло на художествения прогрес. Трето, не мога никак да се съглася с неприемането на широкия критерий за художествената правда като най-важен естетически принцип на реализма от нов тип, защото зад него стои в същност позицията на стесняване, нормативност и регламентация (макар че тези думи не се произнасят) на поетиката на социалистическия реализъм.

Наистина: къде е същината, каква е подосновата на такова неприемане? Преди всичко ни напомнят, че правдивостта е присъща на всяко прогресивно изкуство. Това е наистина така и именно от това следват важни изводи. Принципът на художествената правда е процес на разкриване на закономерния ход на живота, на движението на човешкото общество по пътя на социалния и духовния прогрес— той съответствува на самата природа на изкуството като образно усвояване на действителността. Към последователно отразяване на такова съответствие се стреми социалистическият реализъм, който е наследил не един тип творчество (похват на художествено обобщение), а е приемствено свързан с всички завоевания на прогресивната художествена мисъл. Разбира се, понятието правда не е нещо статично: както се изменят и развиват понятията реализъм и хуманизъм, виждаме и художествената правда в историческо развитие. Правдивостта на социалистическия реализъм се опира на новото виждане на света, на принципите на социалистическия хуманизъм, на качествено новия характер на осъзнатия историзъм, за който се говори по-горе. Ленинската партийност на литературата и изкуството, съчетаваща в себе си задълбоченото обективно познание с активната изява на творческата личност, неизбежно включва борбата за най-последователна правдивост при изображение на живота.

Главният смисъл на възраженията на нашите опоненти се свежда до „неопределеността“ на критерия за художествената правда, тъй като той не съдържал в себе си категорични формули за похватите на художествено изображение. И съвсем не е случайно, че именно въпросите на поетиката на метода станаха предмет на най-остри дискусии през последните години.

Няма да възпроизвеждам сега нашите спорове — те са отразени в статии и книги. Ще припомня само, че тези спорове засягаха не гносеологията — въпросът за отвореността на познанието на света от страна на социалистическото изкуство и преди, и сега може да се счита безспорен и да се ограничим сега само с едно разяснение на този въпрос би означавало да останем на равнището на общи разсъждения. В нашите дискусии ставаше и става дума преди всичко за поетиката на социалистическия реализъм. Какво представлява тя от себе си: разклонена система от форми на художествената правда или само един похват на отражение

---

[1] Вж. например статията на С. Петров в сб. Идейное единство и художественное многообразие советской прозы. М., 1974, с. 8.

на живота? Динамичен процес на изява на различни похвати за образно изразяване в широките рамки на единната система, постоянно обогатявана в резултат от непрекъснатото познание и движение на художествената мисъл или затворен кръг от абсолютизирани форми? Ето двете позиции, които ни разделяха и продължават да ни разделят от някои литературоведи и днес.

Нашите опоненти видяха „определеността“ на своите становища в това, че характеризираха реализма изобщо и социалистическия реализъм само като изображение на живота във формите на самия реален живот. Говоря в минало време, тъй като имам пред вид отдавна започналия на тази тема разговор. Но приведената формулировка за съжаление се отстоява и днес, при това понякога от позиции според мен нелогични за нейните привърженици, по същество противоречиви. Уверяват например, че става дума за връзката на изкуството с живота, за отразяваната от него обективна действителност, т. е. за принципи, които представляват наша обща гледна точка. Без съмнение липсата на такава връзка на изкуството води до субективизъм. Ще добавим, като само напомним за нещо, за което е писано много пъти: и всяко условно изображение, основано на правдивост, не може да мине без тази връзка, изразена обаче не като външно подобие, а с други средства.

Ако наистина ставаше дума за това, в което ни уверяват, тогава нямаше за какво да спорим: тези положения са аксиоматични и винаги верни. Те ни водят до извода, че на социалистическия реализъм е присъщ широк критерий за художествена правда, който му позволява да върви към всестранно разкриване на връзките на изкуството с реалния свят. Защо тогава този критерий не се приема? Затова, защото тезата за изображение на живота във формите на самия живот практически се тълкува не така, както се опитват да я защитят, а като пряко, външно подобно съответствие на образа на формите на живота. Такъв похват на изображение, при това без съмнение плодотворен, действително съществува, но не следва да го смятаме единствен и всеобхватен. А той се абсолютизира, отъждествява се изцяло с метода на социалистическия реализъм. Именно затова някои литературоведи допускаха възможността в нашето изкуство да съществуват и други похвати на художествено изображение, но не в рамките на социалистическия реализъм, а извън неговите предели, наред с него. Във връзка с това, както е известно, се издига идеята за самостоятелен метод на революционния романтизъм, за разграничаване на понятията „социалистически реализъм“ — като тясно — и „социалистическа литература“ — като по-широко понятие. Тези въпроси са обсъждани подробно и неедноократно в печата. И ми се струва, че всеки, който е добре запознат с тези обсъждания, не би се нает пак да ни връща към тях.

За разлика от такива мнения, които неправомерно стесняват естетическите възможности на социалистическия реализъм, ние говорим за художествена правда, която се изразява в разнообразни форми. Социалистическият реализъм е чужд на затвореността, той синтезира всички завоевания на изкуството на миналото и настоящето и същевременно разкрива нови, невиждани перспективи. „Преди появата на социалистическия реализъм — правилно пише Л. Тимофеев — са липсвали исторически условия за преодоляване на онази ограниченост в мярата на художествената видимост, която е била достъпна на един или друг художествен метод на изкуството от миналото, тъй като той, този метод, не е имал възможност напълно да съвпадне с хода на историческия процес, бил той критически реализъм или революционен романтизъм. . . Но какво може да ограничи мярата на художествената видимост, да постави предели пред кръгозора на социалистическия реализъм, чиято основа е новото историческо съдържание на общественото развитие, новото качество на епохата, в която навлиза светът?“[1]

---

[1] Литературно обозрение, 1976, кн. 6, с. 65.

Приведените думи на Тимофеев в същност обосновават историческата отвореност на социалистическия реализъм, който не противостои на правдата в изкуството на миналото и на нашата съвременност, а логически я развива на основата на социалистическата идейност. В този смисъл говорим, че социалистическият реализъм се слива — може би е по-добре да кажем съвпада — с общите свойства на правдивото изкуство и изразява историческата перспектива на неговото развитие. Редица видни наши теоретици поддържат тази мисъл. Освен Л. Тимофеев тя е изразена и в работите на А. Мясников, Г. Недошивин, А. Бушмин[1], поддържа я и А. Метченко[2] и др.

Но тя предизвиква и възражения. Понякога казват, че подобна гледна точка поставя под съмнение възможността да съществува правдиво изкуство в съвременната епоха извън пределите на социалистическия реализъм; като че ли от нея следва неоспоримият извод, че критическият реализъм днес в целия свят се е изчерпал и той, както и другите видове изкуство, които съдържат правдата на живота, изцяло са заменени от социалистическия реализъм.

Тези бележки не ми се струват логични. Без да се спирам на това, доколко са точни или неточни предложените от мене формулировки, бих искал да дам някои разяснения по същността на въпроса.

Писал съм вече, че в досоциалистическото изкуство различията са не само в методите, а нерядко и в стиловете се появяват различия в резултат от идеологическите различия на художниците и теченията. Социалистическият реализъм изключва идеологическия антагонизъм между художниците, стоящи на позициите на този творчески метод. Диференциацията на стиловете, на формите на художествено обобщение в социалистическия реализъм се извършва на друга основа — на основата на широки, практически безгранични възможности за обективно познание на света и единството на социалистическите идеали. С това е свързано създаването на принципно нова естетическа система, в рамките на която върху широката платформа на художествената правдивост свободно и непрекъснато се развива небивалото многообразие на различни похвати на художествено изображение. Нашият метод не е затворен за цялото правдиво изкуство, той, както се изтъкна по-горе, не се ограничава само да наследи единствено формите на художествено обобщение, а приема широкия принцип на правдивост, като го развива в нови исторически условия. И затова ми се струва вярно положението, че социалистическият реализъм съвпада с общите свойства (закони) на правдивото изкуство и изразява историческата перспектива на неговото развитие: става дума за осъществената в него във възможната най-пълна степен правдивост на художественото познание като цел и предназначение на изкуството.

Откликвайки на подобни изводи, А. Овчаренко пише: „В съветския печат се подложи на критика опитът да се задържи в теорията прословутата формула „реализъм, т. е. изкуство“ с помощта на епитета „социалистически“.[3] Няма да пристъпвам към анализ на самата формула, която се отнася, както се знае, до изкуството на миналото и е свързана с действително прословутата и правилно отхвърлена теория реализъм—антиреализъм. Но авторът говори не за миналото, а за социалистическия реализъм, в който за него, както се вижда, е неприемлив широкият критерий за художествената правда. А какво означава неприемането на такъв критерий, се помъчих да покажа по-горе. Ще подчертая само, че в дадения случай, както и в други подобни случаи, социалистическият реализъм не се възприема като нова естетическа система с нейната необятна според думите на Тимофеев, „мяра за художествена форма“, обуславяща небивало широки възмож-

---

[1] Техните изказвания привеждам в книгата си „Проблемы теории социалистического реализма“. М., 1975, с. 282—283.

[2] Октябрь, 1976, № 5, с. 199.

[3] Литературная Россия, 9 юли 1976 г.

ности за развитие на многообразни форми в изображението на живота. А тъкмо там е същността.

От казаното съвсем не следва, че в наши дни социалистическият реализъм заменя всички други художествени течения, съдържащи правдата на живота, че тези течения са се изчерпали и т. н. Разбира се, не. Неоспорим е друг извод: широтата на естетическите възможности на социалистическия реализъм, разбиран като исторически отворена система за правдиво изображение на живота, му дава огромна притегателна сила, способствува за това, че той става все по-действен фактор в световния художествен прогрес на нашата епоха.

Известно е, че в съвременната литература на капиталистическите страни наред с модернистичните течения има немалко писатели, които се развиват в руслото на критическия реализъм и се стремят да задълбочат художествения анализ на действителността. Изкуството на социалистическия реализъм със своята концепция за новия човек, с утвърждаването на историческата перспектива, с широкия и свободен избор на изразните средства има за тези писатели съществено значение и им оказва плодотворно влияние. Обективното разкриване на широтата на естетическата платформа на социалистическия реализъм, чужда на догматическите предписания, е важно и за литературите на социалистическите страни, където процесите невинаги са еднородни: наред със социалистическите художници там работят и писатели, които стоят на общодемократически позиции, има писатели и критици, намиращи се под влияние на модернистичните концепции. На нас не ни е безразлично отношението към тях и тяхното отношение към нас. Обективните преимущества на социалистическия реализъм, широко показани от неговата теория, играят в тези отношения много важна роля. Не можем да се абстрахираме от факта, че в някои социалистически страни известна част от художествената интелигенция все още свързва социалистическия реализъм с теснота, схематизъм, нормативност и поради това се отнасят към него с недоверие или направо не го признават. За съжаление ние невинаги спомагаме да се премахнат подобни представи. Отделни наши теоретици все още не са се отдалечили от тях и дори се опитват в различни модификации да ги отстояват. По пътя към общото взаимно разбирателство ние трябва да преодолеем тези препятствия.

## 4. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ И ДРУГИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ ТЕЧЕНИЯ

Проблемът за отношението на социалистическия реализъм към другите художествени методи и течения е един от най-острите. Неслучайно той бе обсъждан оживено на Шестия конгрес на съветските писатели и продължава да се разглежда на страниците на периодичния печат. В тази насока е направено много и на мен ми се ще да се спра накратко на постигнатото.

Има дълбок смисъл в широко популярния извод, че социалистическият реализъм е наследник и продължител на всичко прогресивно в художествения опит на човечеството. И макар че понякога се сблъскваме с противоречия между общите декларации и невинаги съответстващата им конкретна реализация, този извод определя главната линия в разработването на посочения проблем.

Имаше периоди, когато въпросите на генезиса на новото изкуство се решаваха на тясна база: смяташе се, че единствен източник на социалистическия реализъм са пролетарските литератури, появили се на Запад в средата на XIX в., в Русия и другите страни в края на XIX и началото на XX в. Естествено тези литератури са изиграли важна роля в процеса на формирането на новия метод. Но самият процес не е бил изолиран от другите демократически направления, от опита, който те са натрупали, още повече, че много техни представители се оказват в сферата на влияние на социалистическите идеи. Новата литература се утвърждава в свое-

то обективно-историческо развитие като литература на големия синтез в смисъл, че тя дълбоко прониква в закономерностите на социалния и духовния живот на обществото, и в смисъл, че наследява всички завоевания на художествения прогрес. Новата, социалистическа концепция за човека, съзнаващ реалното движение на историята и готов активно да се бори за тържеството на хуманистичните идеали, се оказва близка на много талантливи художници и импонира на собствените им търсения и размисли.

Много характерни са измененията в най-крупното литературно направление — критическия реализъм, станали в края на XIX и началото на XX в. Тези изменения са показани убедително в редица трудове върху материал от руската и чуждите литератури. Тук ще подчертая само някои изводи.

Много представители на това направление (например Л. Толстой, Ив. Вазов, В. Реймонт) показват в творчеството си, че им е присъщо остро чувство за социално-класови противоречия; патосът на изобличение на експлоататорското общество в произведенията им достига предълно напрежение. Някои от художниците постепенно стигат до естетическо утвърждаване на положителното начало, чийто изразител става човекът от народа, до утвърждаване на социално-освободителните идеи; често се появяват мотиви на стихиен протест и същевременно забележимо се формира схващането за обективния ход на общественото развитие, на историческата перспектива (Елин Пелин, Мария Конопницка); накрая наблюдаваме процес, в който абстрактният хуманизъм прераства в революционно-действен, социалистически хуманизъм, както това стана например в творчеството на М. Пуйманова. Този процес означава качествено преобразуване на стария метод — възникване на реализъм от нов тип.

Ето защо критическият реализъм не е само велика традиция, на която се опира социалистическият реализъм. Измененията, станали в него през XX в., свидетелстват, първо, за назрялата историческа необходимост от раждане на ново изкуство, второ, че самият критически реализъм е един от непосредствените източници за развитието на това изкуство. Всичко това е изследвано въз основа на многобройни типологически факти и явления. Изобщо въпросите за отношението на новия творчески метод към критическия реализъм, както и към романтизма са сравнително повече изследвани, макар че има и неясни, по-малко изследвани аспекти, по които се водят дискусии.

Много остро премина обсъждането на проблемите, свързани с отношението на социалистическия реализъм към модернизма. И това е понятно. В съвременната идеологическа борба в областта на изкуството антихуманистическите, модернистичните концепции играят особено реакционна роля. Буржоазната естетика прави отчаяни опити да представи модернизма като авангард в художествения процес на XX в. Подобни опити все още упражняват своето въздействие и в социалистическите страни. Обща задача на марксистко-ленинската теория е да предпази социалистическия реализъм от идеологическото влияние на модернизма и в това отношение ние, теоретиците-марксисти, нямаме различия. Но понякога се различаваме в конкретното решаване на тази задача.

Преди петнадесет-двадесет години често се проявяваше определено отрицателно отношение към всички художници, свързани по някакъв начин с модернизма, дори принадлежащи към такива противоречиви явления като левоавангардистките течения през 20-те и 30-те години. Тези художници, без да се вземе под внимание техният сложен и противоречив път на развитие, нерядко се зачертаваха от художествения прогрес и се зачисляваха в лагера на реакцията. Това беше, разбира се, проява на вулгаризаторски мнения, които обективно служеха не на прогреса — в същност те даваха възможност на реакционната критика да използува за свои цели големи художествени ценности, които по силата на редица обективни обстоятелства бяха създали тези художници. Сега е приет верният принцип на диференциран

подход, който изисква обективно изследване на творческия път на писателите, свързани с модернизма, техните противоречия, техните индивидуални творчески съдби. Същността е там, последователно да се провежда този принцип в нашите трудове. Но винаги ли постигаме това?

По-горе се помъчих от различни страни да се приближа до понятието историческа отвореност на социалистическия реализъм, за да покажа неговата правомерност. Социалистическият реализъм се разглежда като нова естетическа система, за която е характерен широк критерий на художествената правда: тя е отворена за обективно познание на закономерното развитие на обществения живот, а следователно и на художествените форми, в които това развитие се изразява. Именно в тази системна връзка трябва да видиме възможностите на социалистическия реализъм да интегрира завоеванията на другите направления в изкуството на миналото и съвременността в областта на изразните средства. Следователно трябва да става дума не за механически сбор и използуване на различни форми — посоченото интегриране става, както се изтъкна и по-горе, въз основа на идейно-естетическата целесъобразност, по пътя на изменянето на функциите на тези форми, на пълното отстраняване на тяхната несъвместимост с новата естетическа система.

Редица литературоведи, след като изтъкват правилната постановка на въпроса за практически неизчерпаемите възможности на многообразните средства, чрез които нашето изкуство изобразява действителността, предлагат да се направят някои уточнения във формулата за историческата отвореност на формите на художествената правда. На драго сърце, но какъв род уточнения?

Л. Якименко пише: „Струва ми се, че формулата на Д. Ф. Марков за социалистическия реализъм като исторически отворена „система от художествени форми“ се нуждае от уточняване. Тази формула може да бъде изтълкувана и в смисъл, че социалистическият реализъм може да присъедини към себе си форми, открити от други творчески течения и методи в изкуството.

Многообразието на социалистическия реализъм не може да се изучава въз основа на систематизацията и класификацията на откритото и натрупаното до него в изкуството.“ По-нататък следват препоръки да се разглеждат явленията в тяхното историческо развитие, във връзка с „новия етап в самия характер на поетическото световъзприемане“[1].

Не виждам по същество разногласие в нашите становища, ако не се сметне необходимостта от едно уточнение: социалистическият реализъм не се отказва от истинските завоевания, от това, което „е било открито и натрупано преди него в изкуството“; при това той не „присъединява“ механически, а по законите на приемствеността творчески преобразява и синтезира. И с това, разбира се, по никакъв начин не се ограничава — аз се помъчих да подчертая момента на развитието дори в кратката формула (система — **исторически** отворена). Струва ми се, задачата е там, да се покаже новаторската същност на социалистическия реализъм, свързана с новите социално-обществени отношения, с новата концепция за човека. Затова са ми много близки размислите на Л. Якименко за исторически обусловеното развитие на формите и стиловете.

В изказванията на Л. Якименко и на други литературоведи, например Я. Елсберг,[2] се съдържат и съвети по-подробно да се говори за понятието отвореност на системата, за отношението на социалистическия реализъм към формите и стиловите тенденции на модернизма. Такава грижа е понятна и без съмнение за това трябва да се говори по-подробно. Иска ми се само да отбележа, че непрекъснато подчертаваният от мен критерий за художествената правда е важен

---

[1] Знамя, 1975, № 9, с. 240—241.

[2] Литературная газета, 14 април 1976 г.

разграничителен принцип. Той определя рамките на отвореността на системата, която безусловно е чужда на модернистичните концепции.

Струва ми се, че в нашия диалог невинаги се взима под внимание критерият за художествената правда. А това е принципно важно при определяне на новаторската същност на социалистическия реализъм като нова естетическа система. Неслучайно нашите опоненти не приемат този критерий, въпреки че някои от тях не говорят направо за това.

На страниците на списание „Октябрь“ А. Метченко хвърля по мой адрес упрека, че в моите работи се била утвърждавала конвергенцията на социалистическия реализъм с модернизма. С огорчение се натъкнах в неговата статия не само на отдавна забравени в нашата научна полемика похвати и терминология, но дори и на явно изопачаване смисъла на мои работи.

На едно място в книгата си „Проблеми на теорията на социалистическия реализъм“ в размислите си за широкия критерий на художествената правдивост се помъчих да определя своето отношение към т. нар. теория реализъм — антиреализъм, заради което направих една екскурзия в историческото минало на изкуството (с. 279—280). Точно към литературата на миналото се отнасят думите: „Наред с него (критическия реализъм) и още повече преди него са съществували течения с друга идейно-философска насока и няма никаква логика в това те, без да се диференцират, да бъдат откъсвани от художествената правда само въз основа на това, че са нереалистични.“

Без да се съобразява с истинския смисъл на дадения и свързания с него текст, А. Метченко пише: „Но ако тези течения или типове творчество са с различна идейно-философска насока“ от тази на марксизма-ленинизма, то едва ли е логично да ги синтезираме със социалистическия реализъм. Включването им в социалистическия реализъм без коренно променяне на същността би означавало по-скоро конвергенция, отколкото синтез.“[1]

Налице е (нека ми прости опонентът) явно изместване на нещата — разговорът от едно нещо се прехвърля на друго. При мен става дума за това, че явления на прогресивния романтизъм от началото на XIX в. и от по-късно време (да, в същност и критическият реализъм) са, разбира се, явления с „различна идейно-философска насока“ от тази на марксизма-ленинизма и същевременно на тях безусловно им е присъща художествената правда. Същността е в историческата конкретност на тази правда. Аз не говоря тук за тяхното отношение към социалистическия реализъм. На това място не говоря и за модернизма. А. Метченко е направил извода си по следната логика. Привеждайки посочените по-горе цитати от моята книга, той пише: „А тъй като най-важната особеност на социалистическия реализъм авторът смята тази, че методът включва „в своите граници най-различни форми на художествено обобщение, способни да предадат правдата на живота“, това отваря вратите и за нереалистически течения, течения с различна идейно-философска насока от тази на марксизма.“[2]

Съпоставянето на цитатите говори само по себе си.

Да обърнем внимание сега на хода на разсъжденията на автора на статията: ако що се отнася до социалистическия реализъм, става дума за различни художествени форми, способни да предадат правдата на живота, то това „отваряло вратите“; нереалистическо според разсъжденията на А. Метченко значи модернистично. По този начин позицията му се оголва: А. Метченко е против критерия за художествената правда на социалистическия реализъм, той счита, че и модернизмът влиза в тези според него твърде широки рамки (иначе не би ме упрекнал в конвергенция). Не е мястото тук да полемизираме по повод „правдивостта

---

[1] Октябрь, 1976, № 5, с. 200.
[2] Пак там, с. 199.

на модернизма“, но трябва да попитам: ако критерият за художествената правда не подхожда, какъв друг критерий да издигнем вместо него? А. Метченко неедно-кратно подчертава, че пътят за обогатяване и обновяване на социалистическия реализъм е „преди всичко път на **разкриване** на вътрешните ресурси, присъщи на *самия реализъм*“, че е „необходимо задълбочено проникване в характера и същността на **самия реализъм**“.[1] При това А. Метченко поставя така акцентите си, сякаш всички негови опоненти са противници на реализма на XIX в. А същността на нашите разногласия е другаде: ние виждаме историческото развитие на реализма в XX в.; социалистическият реализъм за нас е реализъм от нов тип, принципно нова естетическа система, опираща се на широкия критерий за художествена правда, съответстващата на диалектикоматериалистическото познание на живота, с дълбоката обективност и необикновената широта на възможностите му не може да се сравнява никаква друга философска доктрина.

Становищата на А. Метченко са противоречиви: от една страна, той се отнася критически към някои положения на новата трактовка за същността на социалистическия реализъм, а, от друга, признава тази трактовка като цяло. Както отбелязах вече, А. Метченко е за „патоса на широтата“, против тясно догматическото тълкуване на естетическите възможности на новия метод, той смята „заслужаваща внимание и мисълта. . . за разклонената система на художествените форми в социалистическия реализъм, допускаща наред с изображението на живота във формите на самия живот и романтическия, и условно-фантазния похват.“[2] Тези изводи на учения (независимо от съществуващите между нас разногласия) биха могли да спомогнат за обединяване на нашите усилия за по-нататъшно разкриване същността на новия тип реализъм, на неговата поетика, неговото отношение към другите художествени направления, включително и към модернизма.

Философско-естетическата концепция на модернизма е противоположна на реалистическата концепция за правдиво изображение на света в неговите обективни закономерности. Но ние не можем да се ограничим само с такава обща констатация. Това на практика би ни довело, както нерядко ни довеждаше в миналото, до схематизиране на сложния процес и в края на краищата до изопаченото му възприемане. Трябва да се види вътрешното конкретно съдържание на направленията. Когато говорим за отношението на социалистическия реализъм към модернизма, за възможностите в използуване на формите, създадени от художниците на това направление, трябва очевидно да имаме пред вид няколко аспекта на проблема.

Художествените форми, концепционално свързани с естетиката на модернизма, не могат да станат интегрална част от социалистическото изкуство, защото в тях се отразява такова виждане на света, което е противоположно на принципите за правдивост на социалистическото изкуство, което определя и структурата на образите. Опитът на много писатели, преминали от модернизма в революционната литература, показва убедително, че това съвсем не е плавен и органически преход от едното към другото — а е преход към ново качество, съпроводен със своеобразно взривяване на предишната естетическа концепция, преход към ново световъзприемане. Творческият път на В. Брюсов и А. Блок, на Л. Стоянов и Гео Милев, В. Незвал и Б. Ясенски, както впрочем и на много други, е ярко свидетелство за това.[3]

Същевременно тези художници донасят нещо от предишния си опит в новото изкуство. Може да става дума за елементи на поетиката, които се подчиняват на нови задачи. Едва ли например може истински да се разбере индивидуалното

---

[1] Октябрь, 1976, № 5, с. 196.

[2] Пак там, с. 199.

[3] Тук не засягам левоавангардистките позиции на В. Незвал и Б. Ясенски изцяло, а става дума само за онези реакционно-модернистични наслоения в тяхната дейност, които те в процеса на своето развитие преодоляват.

своеобразие на Гео Милев като автор на поемата „Септември“, без да се вземат пред вид неговите експресионистични похвати, използувани в нова функция; индивидуалният стил на зрелия В. Незвал — социалистическия реалист, без съмнение включва и черти от ранното му творчество от периода на авангардизма. С това е свързан например принципът на асоциативно построяване на поетическия образ, който той използува широко. Същото, разбира се, индивидуално пречупено, е присъщо и на други художници.

Трябва да се има пред вид, че творчеството на редица писатели, които така или иначе са свързани с модернизма, нерядко съдържа дълбоки противоречия: под влияние на прогресивните обществени събития, изобщо на реалното течение на живота те разчупват модернистичните рамки и създават произведения, които се отличават с художествената си правда и по същество противоречат на принципите на модернизма. Известно е внимателното отношение на М. Горки към творчеството на Ш. Бодлер, в стиховете на П. Верлен по думите на М. Горки „ясно се чуват отчаяни вопли, болката на чувствителна и нежна душа, която жадува за светлина, търси бога и не го намира, иска да обича хората и не може“[1]. Мотиви на трагизъм има и в ранната поезия на А. Блок, в творчеството на българския поет П. К. Яворов, на унгарския Е. Ади, на полския Ян Каспрович, на словашкия И. Краско и много други. Тази висока трагедийна лирика представлява значителен принос в прогресивната литература от края на XIX — началото на XX в. Ще отбележим също, че образността в творчеството на споменатите поети нерядко е символно-метафорична, условно-фантазна, романтическа, т. е. далеч от прякото жизнеподобие. Какво би станало, ако в оценката си за тях изхождаме от такава постановка: „нереалистично значи модернистично“? А стана това, което стана. Творчеството на Яворов от определен период се причислява към модернистичната реакция; друг виден български поет Пенчо Славейков също дълги години беше характеризиран само като буржоазен индивидуалист; по същия начин се оценяваше и творчеството на редица други художници, чиито произведения ние сега високо ценим.

Марксическата естетика е чужда на схематизацията в оценката на литературата и изкуството. Тя анализира обективно различните тенденции, установява тяхната функция и се отнася към тях диференцирано, без да се отказва от всичко онова, което е свързано с общото движение на художествения прогрес.

За всичко това аз съм писал и по-рано в публикувани вече статии и книги. Изводите ми са изградени въз основа на конкретен анализ на художествените факти и явления. Тук само се фиксират някои от тези изводи във връзка с различните пожелания по повод формулата за „отвореността“, която, съвсем понятно, не се вмества във всичко това, което стои зад нея. И работата в крайна сметка не е само във формулата, а в многократно и многостранно разкриваната същност на проблема. И. Дзеверин пише: „Може да се спори по повод това, доколко е удачна характеристиката на социалистическия реализъм като „исторически отворена“ система на художествените форми (вж. Д. М а р к о в. Естетическото богатство на социалистическия реализъм. — Правда, 25 април 1973). Сам авторът отбелязва правилно в посочената статия (и доказателствено развива това положение и в други свои трудове): „Естетическите рамки на социалистическия реализъм се определят от широката платформа на художествената правда.“ Следователно има все пак в социалистическия реализъм известни естетически рамки, следователно в нещо той е и естетически „затворен“? Обаче безспорно е това, че изкуството на социалистическия реализъм непрекъснато търси нови форми и средства за художествен израз, като подчинява тези търсения на своите идейни, артийни стремежи.“[2]

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Т., 23. М., 1953, с. 125.
[2] Литературное обозрение, 1975, № 11, с. 7.

Бих искал да отбележа известна според мен последователност в развитието на съвременните изследвания.

Сега в тях се обръща голямо внимание на общотеоретически въпроси, с осветляването на които е свързано обосноваването на естетическите възможности на социалистическия реализъм. Очевидно тази работа ще продължи. Същевременно на преден план все повече се издига проблемът, чието разрешаване представлява по-нататъшна крачка в разкриването на естетическата широта на метода на нашето изкуство — именно проблемът за диференциацията на художествените форми вътре в социалистическия реализъм.

Както е известно, социалистическият реализъм е творчески метод не само на един вид изкуство, а на цялата художествена социалистическа култура. Нашият анализ, щом се стреми да покаже закономерностите в развитието на тази култура, трябва да види нейния най-общ израз като историческа цялостност и съотношение на съставните ѝ части. Важна ми се струва мисълта, че при „системния подход на пръв план се осветлява литературното направление като определено естетическо единство, появяващо се и функциониращо в конкретни исторически условия“[1].

Художествената социалистическа култура представлява сложна система и в национални рамки, и в международен мащаб (в този смисъл може да се смята правомерно понятието „световна социалистическа култура“, с което вече години наред оперират някои теоретици у нас и в европейските социалистически страни). Системата се състои от много компоненти, вътрешно диференцирани и взаимодействуващи. Те са компоненти от различни равнища — и по-общи, и многообразно специфични. Типологическата цялост на социалистическата култура се опира преди всичко на общността на философските, социално-историческите и хуманистичните принципи. Тя има подсистеми (такива са например различните сфери на изкуството: литература, живопис, театър, архитектура, музика, кино). Всяка подсистема на свой ред включва редица компоненти (например жанрове, стилове), които също се диференцират (може да се говори за отделни художествени структури), после за съставящите ги елементи и т. н. Веригата на тези връзки (система на системите), включващи различни равнища на общото и специфичното, определя подхода към художествените явления, разбирането на техните свойства и съотношения.

В задачата на научния анализ се включва да обясни особеностите и функциите на всеки елемент от микро- и макроструктурата. Важно е при това всеки елемент да се разглежда в системна връзка с другите елементи и тогава може да се види и своеобразието, и взаимопроникването на различните компоненти, тогава няма да пропуснем синтетичността на художествените явления, представляващи единство от форма и съдържание. Разбира се, анализът може да се води в методически план по различен начин, но във всеки случай ние не бива да забравяме за неговата „свръхзадача“: познание от страна на художника на определени сфери от живота, избор на проблематика и форма за нейното въплъщение.

Такава работа — и в национални, и в международни рамки — вече се води.

Сравнителните и по-специално сравнително-типологическите изследвания, чийто брой непрекъснато расте, доведоха в тази област до съществени резултати. Чрез тях се установяват различията между отделните системи и същевременно те дават възможност да се разкрие сходството на явленията и тенденциите, т. е. закономерните процеси в рамките на определени общности.

---

[1] М. Храпченко. Размышления о системном анализе литературы.—Вопросы литературы, 1975, № 3, с. 110.

* * *

В съвременния свят се води ожесточена битка на идеи. На модернистичното безверие, на унищожението на човешката личност социалистическият реализъм противопоставя хуманистичните идеали. Влиянието на нашето изкуство върху световното художествено развитие непрекъснато расте. Това се дължи на реалното богатство на създадените от него ценности, утвърждаването на много широки възможности за истински свободно творчество. Исторически отворен за обективно познание на света, социалистическият реализъм е отворен същевременно и за най-различни форми за неговото изобразяване.

И въпреки че все още съществуват опити да се ограничи неговата нормативна поетика, неговата практика навсякъде отхвърля решително такъв род теоретически постановки. Той се опира на широк, исторически разбиран критерий за художествената правда, в рамките на която виждаме практически безкраен процес на формиране и развитие на различните творчески индивидуалности, форми и стилове. Най-важната задача на съвременната теория на социалистическия реализъм е да обоснове логиката и пътищата на това развитие, задълбочено и всестранно да разкрие присъщата му динамична стилна диференциация.

# НЕУМОРЕН РЕВНИТЕЛ НА ПАРТИЙНАТА ПРАВДА

## В. М. Озеров на 60 години

*Христо Йорданов*

За първи път срещнах името му през 1948 г. То бе отбелязано на обемист младежки сборник „Под пятой капитала“ заедно с името на М. Шушковская. Подбраните текстове бяха от чуждестранни писатели: от Алберт Малц до Габриела Гарсиа Нересо, и адресирани към младежите от „капиталистическите страни“. Тоест не до българската младеж, която с неистов ентусиазъм лекуваше жестоките рани от фашизма и капитализма, като „наливаше основите“ на новото ни социалистическо общество. Ала въпреки че не бе предназначен за нас, сборникът свърши „полезна работа“ и сред ремсовата младеж на нова Димитровска България. Тогава съставителят е бил само на 30 години.

Витали Михайлович е от Кисловодск и е роден на 9/22 март 1917 г. Връстник на революцията. Годината 1940, когато той е на 23 години, е свързана с три важни събития от живота му: приет е за член на ленинската КПСС; за първи път печата своя литературно-критическа работа и в същата година завършва Московския институт по философия, литература и история (МИФЛИ). Участвува в цялата тежка война. Работи като редактор в комсомолските издания, а от 1953 до 1955 г. е зам.-гл. редактор на „Литературная газета“. От 1959 е несменяем (вече 19 години) главен редактор на братското списание „Вопросы литературы“. От 1967 е и секретар на Съюза на съветските писатели. Такава е неговата кратка, но динамична биография.

Най-присъща черта на неговия характер е чувството му за отговорност и това особено проличава в творческата му биография.

Четири години след първата задочна среща с критика, когато у нас особено много нашумя романът „Млада гвардия“, завинаги свързах името на Фадеев с името на юбиляря. В България беше „пристигнала малка книжка — литературен портрет на Фадеев (1952), разпространен в масов тираж. В квартала обсъждахме романа и студентите бяха заучили наизуст някои положения от брошурата, като цитираха с настървение „известния съветски критик“. Моя милост в качеството си на докладчик съвсем не съзнавах, че Озеров е само със седем години повъзрастен. . .

По-късно Озеров продължи наблюденията си върху творчеството и поетиката на Фадеев, обстойно проучи всичко написано от него — от ранните му творби до недовършената „Черна металургия“, — за да сътвори най-изчерпателната монография за писателя, защитена и като докторска дисертация, претърпяла няколко издания (1960, 1964, 1970).

Фадеев е представен като мащабна творческа фигура, с артистичния размах на руски патриот, с деловитостта на болшевик, дал облика на герои като

Левинсон или Бакланов. Има нещо много трогателно и силно в този портрет, обемащ цялата съдба на белетриста. Нещо твърде руско и в същото време много човешки топло и привлекателно. Фадеев дълбоко е съзнавал, че върши престъпление спрямо най-силната черта на творческия си характер, като пропилява таланта си заради нелитературни грижи и тревоги. В началото на 50-те години той се оплаква в писмо до една съветска поетеса: „Я прожил более чем 40 лет в предельной, непростительной, преступной небрежности к своему таланту“ (сп. Москва, 1966, кн. 6, с. 172), а в писмото си до И. В. Сталин от март 1951 г. Фадеев настоятелно моли да бъде освободен като генерален секретар на Съюза на съветските писатели, за да се отдаде на писателски труд, като се мотивира, че всекидневно извършва „над собой недопустимое, противоестественное насилие“ (Собр. соч. Т. V, с. 555). Изобщо литературният портрет на Фадеев е достатъчно точен, изчерпателен и одухотворен, макар че следващите поколения още дълго ще се връщат към духовния свят на писателя, защото той се домогва до висотата на творец от висш нравствен разред, за да се нареди сред най-будните съвести на нашата епоха. Неслучайно човек не може да заличи от паметта си образа на такъв художник: нито мраморния му образ от московските „новодевичи“ гробища, където е заедно с енергичните лица на краснодонските комсомолци, нито онзи образ, неръкотворния, израсъл в душите на хората, но съграден като в пантеон от самия писател. Милионите читатели го помнят, защото Фадеев не е само голяма творческа личност, но и защото е доблестен и обаятелен комунист. Сам писателят пише за себе си: „Аз по-рано станах революционер, отколкото писател и когато се залових за перото, бях вече оформен болшевик. . .“

Преди портрета на Фадеев, още през 1953, Озеров написа с голяма любов своя сгъстен литературно-критически очерк за Д. А. Фурманов. В същност този очерк е и един от първите по-цялостни портрети на партизанския комисар и десантчик, на активния участник в Гражданската война и на един от основателите на новата съветска литература, сътворил творби като „Чапаев“, „Метеж“, носещи колкото романната специфика, толкова и своеобразието на документалната проза, на мемоарите, на историческата художествена хроника или на очерковата балада. Умелото успоредяване на материала от биографията и на творчеството дава възможност да се оформи точна и вярна представа за един монолитен съветски гражданин и писател от „нов тип“, отдал целия си живот на съветския народ, на комунистическата партия. . .

Изобщо Витали Михайлович има влечение не само към коя да е художествена проза, не към произведенията на раздвоени и слаби личности, а към творбите на монолитни творчески фигури, достатъчно последователни и силни, взискателни и всеотдайни към делото на комунизма, за да ни послужат и като нравствени образци за висока етика и комунистическа целенасоченост. В случая и Фурманов, и Фадеев са достатъчно ярки творчески характери, за да са привлекателни и за критика-изследовател, и за читателя. Доблестният живот и на двамата, дори и с трагичния край на Фадеев, се познава добре от читателите от цял свят. В характерологията на писателите Озеров често привлича по-малко познат или неизвестен материал: за да „реставрира“ авторовия замисъл на Фадеев например за „Черна металургия“ или интимно да ни приобщи към лъчезарния свят на Фурманов като комунист, който само секунди, преди да се прости с живота (15 март 1926), се обръща към другарите си със силни думи, които е изрекъл сякаш повече за себе си: „Пустите меня, пустите. . . Я еще не все успел сказать. Не все сказал. . . Мне еще так много надо сделать. . .“

В научната трактовка и на Фурманов, и на Фадеев авторът успява да ни сроди с техния свят, като ни заставя да сме съпричастни към техните пориви, да чувствуваме законите и въздействуващата сила на неотразимото им партийно слово. Тази способност на критика да ни въвежда в интимния свят на писателя личи дори и когато

разглежда в конкретния исторически контекст образа на Чапаев, неговата психологическа характеристика и всичко онова, което го доближава до баладичния образ. Духовното му родство с душевността на исторически личности като Е. Пугачов, Ст. Разин, Ермак Тимофеевич и др. го извисява до легендарните герои на Гражданската война.

Наблюденията на Озеров съвсем не се ограничават само в сферата на художествената проза и изкуството от първите години след победата на революцията. Той внимателно следи и следващите изяви на писателите от второто революционно поколение или най-ярките явления от съвременната съветска белетристика. Той добре познава и анализира творби на писатели като Ю. Бондарев, Гр. Бакланов, А. Ананиев, Вл. Тендряков, В. Липатов, В. Овечкин, Г. Николаева, В. Ажаев, В. Панова и мн. др. Озеров не е безучастен наблюдател нито на жизнените процеси, нито на литературния процес, а страстен участник в дискусиите, в литературните борби, в които се изковава истината за живота и литературата. Най-често той има точни прицели и попадения: атакува пошлото и безизразното изображение, подражанието на съмнителни „образци", натуралистичните копия на живота или вулгарносоциологичното интерпретиране на литературните феномени и факти. Но винаги с голямо уважение към читателя, с подчертана любов към съвременника, към нравствените потенциали на съвременното общество, бързо преобразяващо себе си и околната среда. . .

Когато в колоните на съветския или чуждестранния литературен печат шумно се дискутира по даден проблем, Озеров взема отношение. Ето един пример. Имаше време, когато много се спореше по въпроса, кое е „типично" и кое нетипично в нашия живот, кои са типични и кои нетипични герои в художествената литература. Витали Михайлович прояви зрелост в постановката на въпроса и зае верни научни позиции по актуалния проблем, като публикува своята студия „Проблема типичности в советской литературе" (1953).

Заговори се с още по-голяма страст за наложителната потребност от нравствени образци за гражданско поведение и най-настойчиво се изковаваха „моделите" за положителния герой в живота и в литературата. Писатели и критици влизаха в трудни спорове с изострени шпаги. Решаваха се съдбовни проблеми, имащи значение за света и неговото бъдеще. Горещите „следи" на близкото минало се заличаваха, а на хоризонта очарова светлината на истинското слънце и писателят зае своя пост на партиен войник. Озеров пак се намеси в споровете и посочи най-положителните герои на нашето динамично съвремие в лицето на комуниста—строител на най-новото общество. Книгата му „Образ коммуниста в советской литературе" (1954) се посрещна с жив интерес и претърпя второ издание (1959). Миналата година (1976) критикът отново се върна към същата проблематика, като обобщи наблюденията си и върху съвременната проза в книгата „Коммунист наших дней в жизни и литературе".

Озеров твърде внимателно анализира обемния образ на съвременника-комунист с цялата му новаторска същност. Изучава го като критик-психолог, който отчита развитието на характера, вижда го в движение и сочи конкретно как е показан в художествената проза на писатели като Серафимович, В. Иванов, Фурманов, Федин, Фадеев, Шолохов, Бабел и мн. др. — до най-ярките изяви на многонационалната съвременна съветска белетристика. Душевността на комуниста се третира с разбиране, като конкретна нравствена категория, продукт на определени социални условия. Обединяващото между поколенията комунисти е всеотдайността на една борба: щастие за всички. Нравственото извисяване на този образ се свързва с болшевишката проницателност и последователност, проявявани в отговорен труд за победата на революцията, на Гражданската война; за организирането на първите петилетки; за сложната отбрана, настъпление и победа във Великата отечествена война и за следвоенното възстановяване до наши дни. . .

Най-ярката черта в характерологията на съвременника-комунист е тъкмо ленинската всеотдайност в тежкия труд на революционера в тревожни и мирни дни, изискващ закалката на волята, стоманената издръжливост на човешкия характер, строгата последователност на ума, прекомерната вярност на сърцето... Така тези ленински войници завоюват поезията на подвига, обаянието на собствената си етика, безсмъртието на революционните си пориви в мир и бран... По този начин образите на тези нравствени личности веднага се превръщат в антиподи на хората от другия свят: на хората с фалшивите нрави, с морала на експлоататорите.

А когато т. нар. „съветолози“ или естетствуващите критици на Запада вдигнаха организиран шум и по повод или без повод съзнателно схематизираха, обезкръвяваха и буквално фалшифицираха поетиката на социалистическия реализъм, когато обявяваха непримирима война на този изпитан метод за пълноценно отражение на революционното изменение на света, Озеров внимателно вникваше в естетиката на този метод и с научни средства показа зрелостта, изобразителните възможности и художествените завоевания на социалистическия реализъм в книгата си „На путях социалистического реализма“ (1958).

За нашия критик, както и за всички съветски и задгранични негови приятели социалистическият реализъм не е школски сбор от заучени правила за отражение на действителността, не е догма или схема за строго съблюдаване, а творчески метод, художествена система за цялостно, пълнокръвно, богато и многостранно изобразяване на действителността, за революционното ѝ изменение, с всичките ѝ конфликти и сблъкновения, сложност и противоречивост. Тъкмо за такова отражение на живота не са потребни никакви схеми, а висока творческа взискателност, художествено майсторство, многостранен талант и денонощни бдения, за да блика от литературата красотата и пълноводието на живота ни, който сами строим.

Озеров съвсем отблизо следи и анализира новото в жизнените процеси, както и новите явления в многонационалната съветска литература, като споделя радостта си с читателя от литературните си открития даже и в литературите, които до Октомврийската революция не са познавали писмеността и литературното творчество (Новое в жизни, новое в литературе, 1964). В тази книга той проследява развитието в нравствения облик на съвременника, влизащ в атака с ретроградното; чрез трудовия му подвиг показва патоса на съвременната епоха и красотата на самия ни живот. Критикът утвърждава „героя на нашето време“ не като фанатик, овладян от „сляпа вяра“, а търсещия и воюващ човек, понякога дори скептично настроен, но всякога дълбоко убеден привърженик на най-хуманистичната идеология, даваща реални мащаби за живота, строго научна оценка за конфликтите с всичките им многолики аспекти.

Критикът ревниво ратува да се множат благородните качества на съвременника, както и изобразителните стилови възможности, изразни средства и многообразие на почерци в метода на социалистическия реализъм. Той не свежда дейността си до просто регистриране на постигнатите достижения, а изказва свои догадки, анализира тенденции, предупреждава за увлечения и навреме издига насърчителен или тревожен глас. Тъкмо в тази насока той е най-активен. Намесва се в сложната борба за утвърждаване на истински пълноценното, на зрялото и най-въздействуващото в живота и в литературата. Ръководен от проверени принципи за развитието на литературата като „учебник на живота“, със законна гордост той нарича съветската литература „художествен летопис на героичния полувековен път на съветското общество“ в новата си книга „Полвека советской литературы“ (1967), богата с интересни научни обобщения и наблюдения.

Колкото повече се вглеждаме в творческата продукция на Озеров, толкова повече се убеждаваме, че той участвува активно и от принципни позиции в осмислянето на сложните жизнени явления и тяхното художествено превъплъщение в литературата, като винаги се ръководи от изпитаните критерии на марксистко-ленинската естетика, даваща точни отправни вехи за ръководство на сложния литературен процес (Литературно-художественная критика и современность, 1972).

Литературно-критическото перо на Озеров, винаги изострено, страстно утвърждава и темпераментно отрицава. Той е един от ядрото на най-активните съвременни съветски критици, които вложиха и влагат най-много талант и духовна енергия, за да отвоюват и утвърдят онези непоклатими постановки, залегнали като основополагащи в знаменитото Постановление на ЦК на КПСС за литературната и художествена критика като пръв помощник на партията в борбата за научно и мъдро управление на съвременния литературен процес. Тогава Озеров като секретар на ССП отговаряше за работата на комисията по проблемите на литературната критика.

И като секретар на ССП, и като главен редактор на „Вопросы литературы“, и като оперативен литературен критик Озеров даде и дава редица примери за навременно решаване на назрели актуални въпроси, съпътствуващи бурното и многожанрово развитие на многонационалната съветска литература. Тази негова активност бе забелязана и съответно оценена от критици като К. Зелински, Е. Книпович, Г. Бровман, А. Димшиц, Л. Якименко, Л. Якимов и др., които единодушно подчертават идейната непримиримост и целенасоченост на марксиста-критик, последователно воюващ за ленинска партийност, народност и стилово многообразие в развитието на литературата.

Качествата си на оперативен критик с руски размах и деловитост Озеров разгърна и при ръководството на списание „Вопросы литературы“, разработващо специално проблемите на литературната теория, история и критика. С помощта на талантлив редакционен колектив списанието се превърна във висока трибуна за обсъждане на всички творчески въпроси на текущата съветска и световна литература. Организираните дискусии, интересните нови рубрики, изказванията на съветски и на чуждестранни писатели и литературоведи по животрептущи проблеми, тревожещи света, както и специалните броеве, посветени на борбата за мир или на въпросите на немската, българската, унгарската, монголската и други социалистически литератури, откроиха „Вопросы литературы“ като едно от водещите и авангардни списания на марксистко-ленинската естетика не само в СССР, но и в световен мащаб. Само ръководната му дейност на главен редактор е достатъчна, за да даде облик и измерения на значителните му творчески достижения и търсения. . .

Години наред Озеров „движеше“ отговорната работа на ССП за укрепване на творческите контакти, за обмяна на опит между писателските съюзи от братските социалистически страни и за творческо подпомагане на писателите от развиващите се и капиталистически страни. Своя опит и впечатления на „международник“ Озеров сподели с читателя в „очерките за международния живот“, събрани в книгата „Тревоги мира и сердце писателя“ (1973), която дооформя творческия портрет на критика. Той беше в центъра на многобройни писателски инициативи в СССР и в чужбина, имащи огромно значение в световния литературен процес.

Където и да се намира, Озеров създава благоприятен „литературен климат“. Каквито и контрасти и разногласия да забелязва, той утвърждава общност между творческите личности на различни литератури по света, съобразява се със сложността на художественото мислене, с многозначността на менливия мисловен и емоционален ритъм у автори, диреши нови форми на изказ, ново философско

осмисляне на досегашните си поетически дирения, но без да скрива критичното си отношение към увлеченията, към потребителското или елитарно изкуство, към „абсурда“ на т. нар. „субкултура“ и т. н.

В центъра на неговото внимание са проблемите за художественото богатство на социалистическия реализъм като метод и направление за положителното въздействие и възприемане на съветската литература от прогресивните хора и писатели в Европа, Африка, Азия и т. н. Когато говори за българската литература например, изрично се подчертава духовният интензивитет на съветската поезия и белетристика, драматургия и критика като творчество с нов художествен заряд, като литература на свободата и благородните пориви, на хуманизма и комунизма. Затова тя обединява художествено-творческата интелигенция от всички континенти. . .

Особено значение за нас българите има онази част от книгата („Пет срещи в София“), където се дава висока оценка на древната ни литература, на вековечната ни литературна дружба, като възстановява и „картини“ от героичното ни минало, чрез които утвърждава настоящата ни пълна духовна интеграция. Споделеното от него е сърдечна изповед на голям приятел на България, който искрено се интересува не само от литературата ни, но и от всички духовни ценности, свързани със средновековната ни цивилизация и с цялостния културно-обществен живот на съвременността. Подробните и изключително интересни разговори с Людмил Стоянов, Георги Караславов, Лозан Стрелков, Георги Цанев, Пантелей Зарев, както и срещите му с други писатели и общественици са красноречиво доказателство за святата ни обич към братята-освободители.

Теоретическите позиции на Озеров още повече се обогатяват и нюансират, когато са плод на непосредни общения, на преки диалози и лични контакти на критика-интернационалист с крупни автори, срещани на „кръгли маси“, на семинари или симпозиуми по различни творчески въпроси, засягащи всестранния живот на писателските съюзи от социалистическите страни или от развитието на международните асоциации като ПЕН, КОМЕС и др. Изобщо темата — тревожните проблеми на века — се пречупва през всяко писателско сърце, звучи като лайтмотив в тази книга на критика, която се чете като сгъстена проза, документирана с точни факти и познания на много чуждестранни литератури. Интересна е и нейната структура: ту с белезите на пътеписа, ту с качествата на естетически трактат, ту като споделен международен опит за изпълнение на предстоящи задачи. Тази жанрова разновидност дава и съответно композиционно решение на книгата, работена дълго, с много обич и подчертана отговорност. . .

Основното във всички негови книги, студии, литературни портрети и изобщо в цялата му дейност е страстната му и открита позиция на критик-марксист. Ленинската партийност съпътствува всички негови анализи и обобщения при утвърждаване поетиката на социалистическия реализъм. Даже и като редактор или съставител на сборници, като „Проблемы социалистического реализма“ (1961), „Пути развития современного советского романа“ (1961), „Современный литературный процесс“ (1975) и др., критикът укрепва с жив усет кълновете на новото дори и когато тези кълнове не са най-силните и ярки явления в литературата на текущия ден. Тъкмо в тази насока на неговата дейност му е присъщ тактът на литературен политик и критик от нов тип. Той внимателно открива и се грижи за „отглеждане“ талантите на бъдещето: насърчава с навременна оценка ядрото на онези активно действуващи сили в съвременния литературен процес, които формират основното русло от развитието на съвременната съветска литература. И всякога убеден: „Историята уверено свидетелствува: бъдещето принадлежи на социалистическия реализъм. . .“

С пословична последователност, уверено и неотстъпно утвърждава класово-партийните критерии в оценката на тенденции и явления не само в съветската, но и в съвременната световна литература („Тревоги мира и сердце писателя“, 1973). Той селекционира от точни класови позиции факти и явления в литературния процес, като акцентува на перспективните и силните таланти в съвременната литература, като подчертава хармонията в многожанровото ѝ развитие. Подкрепя изявите на онези белетристи, отразяващи героичното във всекидневието на работника, механизатора или интелигента, въоръжили се с онова потребно въодушевление и нравствено-етична сила, за да се сражават начело с партията, с равнодушието и с пошлостта на остарели възгледи и егоцентрични нрави, за да се отстраняват ретроградни представи и прегради, за да се рушат стари кумири, да се дава простор на жизнените явления, като се решават назрели проблеми в живота и в литературата.

Критическата активност на Озеров най-силно се чувствува, когато разграничава духовните светове на героите от „Железният поток“, „Чапаев“, „Разгром“, „Как се каляваше стоманата“, „Педагогическа поема“, „Повест за истинския човек“, „Млада гвардия“ и от много други произведения на съветската проза от стария свят на повалените класи. Чрез съдбите на галерията герои, като Кличков, Бакланов, Левинсон, Кожух, Корчагин, Мересиев или на краснодонските младогвардейци — Кошевой, Тюленин, Шевцова, Громова, Земнухов, Туркенич и техните другари, Озеров ни насочва към драматизма, отговорността, революционната романтика и лирична душевност на ярки съветски личности, утвърдили силния си характер в суровите изпитания на Октомври, Гражданската война, строителните петилетки, Отечествената война и следвоенните трудности. . . В критическите оценки личи голямата любов на критика към съветския човек и неговия хуманизъм, към мащабното му мислене и високото му съзнание за дълг към СССР и към света.

Изобщо вещината и познанието в анализите, сигурността в заетата позиция и прецизността в характеристиките са постоянните спътници в критическите обобщения на Озеров. Той е в пряко общение със света на героите; проектира този свят в настоящето, като го пробужда за нов живот в размислите на съвременника. Така мечтите на героите от революцията или от ранното строителство получават нови мащабни измерения. Авторът познава възвишения свят на силните духом герои, като ни насочва към съсредоточен размисъл за нашия дълг, за съдбата на човека в този разделен и бързо изменящ се свят. И за да бъде винаги на своя пост, авторът воюва срещу отчуждението и духовната херметизация в литературата и изкуството. Възхищава се от онова оптимистично и жизнено изкуство, когато то заговори с езика на живия живот и когато самият живот заговори с езика на голямото изкуство. . . Така чрез художествената правда критикът доразкрива жизнената, а чрез душевността на литературния герой — психологията на съвременника, съзидаващ идейния патос на епохата.

Помня и никога не мога да забравя срещите с критика още от 1959 г. в Москва или в София, в редакциите на „Литературна мисъл“ или на „Вопросы литературы“. Примамвали са ме неговите разкази за съвременните съветски писатели М. Шолохов, К. Федин, К. Симонов, Г. Марков, М. Алексеев, Г. Бакланов, А. Сурков, Н. Тихонов, Е. Казакевич, А. Злобин, В. Биков, П. Нилин, В. Солоухин, В. Аксьонов и за много други знаменитости на артистична Москва от втората половина на XX в.

Ала най-силно са се врязали дълбоко в паметта ми „спомените“ — не, изживяванията на Озеров през Отечествената война. Ако той някога напише „одисеята“ на своите бойни другари — това ще бъде цял драматичен разказ за най-великата война, която все още чака своята „Илиада“. Неговите разкази за сраженията на поделението, в което воюва, се сливат с всичко онова, което

преживя съветският народ, дал 20 милиона скъпи жертви, и то от цвета на нацията. . . И всичко онова неизказано, което може да се довери само между другари, споделено в часове на отдих, в редакциите, в Переделкино или в Парка на свободата, сякаш се побира в обемните стихове на Твардовски за неговия вездесъщ Василий Тьоркин. То обаче важи с пълна сила и за юбиляря:

Там, где жизнь, ему привольно:
Там, где радость, он и рад,
Там, где боль, ему и больно,
Там, где битва, он — солдат.

Именно — обикновен и отговорен „солдат“ на партията, възпитан от славните ѝ традиции, за да е винаги готов за историческите ѝ „битки по пътя“ към комунизма, към бъдещето. И не зная защо винаги когато си спомня за Витали Михайлович, всякога го виждам в колектив, сред многобройни приятели и бойни другари, сякаш и сега е до бойното рамо на онзи, станал вече класически — „комбат“ от снимката на Макс Алперт, който и в момента като че ли продължава да ни зове със знаменателните думи на А. Межиров:

„Коммунисти, вперед!“

Духовната биография на века се оплодява тъкмо от онзи исторически авангард на епохата, от дейността на милионите комунисти и безпартийни борци за мир, атакуващи с ленинска непримиримост мрачните бастилии на империализма, трезво и мъдро решаващи най-актуалните проблеми на текущия ден в конкретната им неповторимост, в реалните им очертания и противоречия. Художественият летопис на нашето съвремие поглъща изцяло духовните полети и великите драми на епохата, като утвърждава и най-новия жизнен опит на човечеството, и най-ярките партийни традиции на неуморно търсачество и нравствени открития в борбата за мир и комунизъм. Творецът се превръща не само в активен „кондензатор на времето“ (Л. Толстой), но и в ревностен прорицател и съвест на човечеството. Натрупаният опит показва, че авангардната роля на социалистическите литератури, обогатени тъкмо с художествената идейност на новия свят, не само отразяват изменящия се свят, но и активно съдействуват за неговото изменение. Оттук произтича и отговорността на литературната критика неуморно да изучава идейно-художественото богатство на литературата и да утвърждава ярките дарования и по-нататъшния разцвет на социалистическия реализъм, тъй като само високохудожествените произведения могат да въздействуват за преобразяването и изменението на света в „новата епоха на всемирната история“ (Ленин). По този начин и художествената литература още по-здраво ще укрепва ненарушимата си връзка с грижите, тревогите, победите и отговорността в многообразната дейност на най-прогресивните хора на епохата, написали ярки думи на своето знаме: мир, хуманизъм, социален прогрес!

Сред бойните редици на тези хора виждаме и нашия юбиляр, неуморния ревнител на партийната правда в живота и в литературата, комуто от все сърце пожелаваме драгоценно здраве и нови, още по-големи творчески успехи!

# ОСНОВНИ ХУДОЖЕСТВЕНИ НАСОКИ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ

*Розалия Ликова*

## 1. ДИАЛЕКТИЧЕСКО ХУДОЖЕСТВЕНО ВЪЗПРИЕМАНЕ НА СВЕТА И ЧОВЕКА

Тая поезия, чийто основен тласък беше художествено-естетическото преоткриване на света, стремежът да се улови същността на явленията под тяхната повърхност, да се достигне до първичните елементи на материята и живота, до драматизма на обществените явления, която бе израз на една по-непосредствена връзка между човека и действителността, носи в себе си заряда на диалектиката, на по-широки връзки между нещата, взети в тяхното единство и противоречивост.

Диалектичното виждане на света лежи в основата на поетичната образност и конструкция на стиховете на Г. Милев, в неговия поглед за човека и историческия процес. Тръгнал от набиращата се вътрешна енергия на остро противоречие, на драматичен сблъсък между личността и света вън от нея, от напрежението между „аз“, търсещо изход, и „жестокия пръстен“ вътре и вън от него, поетът идва до съзнанието за динамиката и напрежението на своето съвремие, което той противопоставя на покоя и равновесието на класическия свят, на света на миналото. Представата за света като движение, за историята като противоречив процес на борба между народ и тирани, като непрекъснато напрежение и самоизпреварване на личността и като революционно напрежение на масата създава нова, раздвижена диалектична представа за цялото. В света на Гео Милев всичко е движение, процес и ставане. Движението, следвайки обективния ход на историята, нейната вътрешна логика, се състои от резките амплитуди на подем, поражение и раждането на нови сили и вяра в поражението. В това единство на трагика и героика се ражда ново усещане, нова представа за смъртта и героичния подвиг като едно приземяване, съзнателно огрубяване на величавото и героичното, като един нов подход към смъртта, сведена до обикновеното, до съзнателно прозаизиране на образи и стих; но по силата на тоя диалектичен поглед, на тези нови връзки между нещата от прозаичното и съзнателно принизеното с нова сила излита естетическото извисяване на подвига и героичната смърт.

Диалектическото световъзприемане не е само в характера на вътрешните конфликти на личността и напрежението личност — общество, нито само в революционно-романтичната трактовка на обществения исторически процес. Диалектиката в тая поезия е много по-широка, обхваща художествения поглед върху явленията, същността на художественото световъзприемане. Тя е в разру-

шаването на преградата между материалния свят, природата, суровия бит и човека, в неуловимите връзки между материалния свят и психичното, в тая жажда на съвременния човек да разруши изкуствената граница между материалното и духовното и да почувствува себе си и света в тяхното единство и цялост. От Уитман и Аполинер до Пол Елюар и Незвал, от Ахматова и Пастернак до Есенин и Маяковски — поезията на двадесетия век рушеше тая преграда между материалното и духовното. Тая художествена диалектика, тоя художествен материализъм водеше нашите поети до динамизация и активизиране на предметния свят, до пряко участие на природата във вихъра на революцията и обратно — до материализация, обективизация на човешките преживявания в природния и обществения мир.

При тая диалектична насоченост на погледа, при която се разбива границата между „вън“ и „вътре“, при плътното навлизане на човека във веществения свят и естетическото му осъзнаване се променя и гледната точка на поета. Поетът не е наблюдател, той е вътре, във вещите, гледа нещата като ставащи, израстващи в процеса на тяхното възприемане. Пасивната позиция спрямо света и явленията е сменена с подчертано творческа, активна. Без да достига до редица крайности на поетиката на кубисти и футуристи, без да обособява творческия процес като напълно самостоятелен и да обтяга до крайност нишките между субекта и видимия свят, без да достига до крайностите на деформацията, където субективният момент взимаше решителен превес над обективното съдържание, нашата поезия показваше засилване на активното субективно начало в структурата на художествения свят. М. Гловински,[1] сравнявайки Тувим с поетиката на символистите, заявява, че в дотогавашната поетика лирическият субект преживява света като вече даден. Новият лирически субект приема света така, като че ли, гледайки предметите, ги сътворява и по тоя начин придава на пасивното дотогава преживяване активен характер.

Тоя момент на ново, повишено творческо художествено възприемане на света е отбелязан още на времето от Г. Цанев. В статия за Фурнаджиев той пише: „Фурнаджиев иде с ново самочувствие. Той не мечтае, не съзерцава действителността, а е вътре в нея, преживява я интензивно и я гледа дръзко в очите.“ Безспорно това е процесът на промяна на художествените позиции и художествения ъгъл на виждане. Поетът не описва, а „внушава“ (използувайки опита на символистите), не наблюдава, а сътворява, вижда света и нещата в тяхното превръщане, така както по-късно Вапцаров ще види вещи и понятия в процеса на коренното им изменение, ще доведе до връхна точка тая диалектика на „ставането“, когато понятието „живот“ ще израсне в различни аспекти и плоскости при рязка и внезапна смяна на художествения ъгъл, а понятието „завод“ ще се превръща в тока на поетичния изказ от едно състояние към своята противоположност.

Още по-късно Г. Цанев заявява: „Фурнаджиев обича онова, от което вее пресният лъх на новосътвореното. Затова го привлича всичко, което може да докара промяна, което означава край или начало или по-точно и начало, и край на живота.“[2] Така, скъсявайки своята художествена дистанция със света, поетът става част от процеса, гледа на света, нещата и явленията като процес, гледа от позицията на тоя процес и ставане и по тоя начин не само отразява, но и сътворява наново света.

Роден от бурния революционен кипеж на времето, от голямата синтеза на обществените събития, тоя диалектически поглед води до художествената синтеза, до синтетичност на виждането. Синтезът в най-ярката си форма се прояви във

---

[1] M. Głowiński. Poetyka Tuwima a Polska tradycja literacka, Warszawa, 1962.
[2] Г. Цанев. Н. Фурнаджиев.

философските и художествените позиции на Смирненски, в диалектиката на образа при „Юноша“, в превращенията на „Улицата“, на тълпите, в единството и борбата на противоположностите в рамките на стиха и в композицията на цялото, в художественото единство и синтезата на историческите контрасти. При Фурнаджиев и цялата септемврийска поезия синтезата е в чувството за единство и неделимост на света. „Изобщо — пише Г. Цанев в цитираната статия за Фурнаджиев — синтезът е съществена страна на неговия светоглед. Синтетичният поглед на света, чувството, че всичко е едно цяло, свързано и неделимо. . .“

Тоя стремеж към синтетичност, който движеше Аполинер и кубистите, който бе залегнал в програмата на футуристите като стремеж към симултанност, към многопосочност и едновременност на явленията, просмуква цялата септемврийска поезия в нейната емоционална полифоничност, в единството на материалното и духовното, в стремежа да се обедини външната, материална изява на явленията и тяхната вътрешна, по-дълбока същност, в преливането между субект и обект, човек и природа, намерило израз в пределна одухотвореност на предметния, материален свят и пределна материализация, опредметяване на духовния.

На тая диалектична и синтетична основа, при тая подвижност на художествения ракурс и тоя начин на гледане заедно с вещта и явлението в процеса на тяхното „ставане“ и движение се раждат подвижните художествени връзки между образите, пределната асоциативност и динамичност на художествения свят в септемврийската поезия, подсилени и осмислени от революционните поезии на авторите.

Още в „Ад“ Г. Милев противопостави на неподвижността на стария свят динамиката, напрегнатото движение на своето време като скок, надпревара, изстрел към звездите. Една революционна обществена ситуация, едно революционно светоусещане и модерна поетика се сляха в ритъма на движението.

У Фурнаджиев и Каралийчев движението на природата, на земята, на вятъра, на реките, космическото движение, обхванало конкретния, предметен свят и хоризонта — това е чувство за живота като цяло: начин на възприемане на живота в неговия революционен порив, в единосъщната стихия на революцията и същевременно това е начин на изживяване на света, при който материализираният образ на движението се превръща в символ на движещото се начало в живота и на вътрешния напор на лирическия герой.

Волята за живот, волята да бъдеш, волята за действие, за творчество и рушене в образа на „кървава сватба“ — във всичко това се разтваря една жизнена философия и светочувствуване, при което светът заживява в очите на поета по новому; широката употреба на метафорично-символна образност не намалява материалността на образите, които тежат със своето земно битие, които не са знаци за друга действителност, а синтетично и одухотворено носят в себе си двойното усещане за витална, необуздана жизненост, за лудия напор на земните сили, на природата в нейното шеметно движение и за революционния порив на масите, за отприщената духовна енергия на революцията.

## 2. ПРЕВЕС НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

Съвременната поезия, поезията на XX в., показа, че образът съвсем не е задължителен за всички стилове и жанрове на стихотворното изкуство. В. Виноградов например говори в своята „Стилистика“ за необразна поезия, каквато е поезията на мисълта.

Трябва да отбележим обаче, че поезия и белетристика в годините след Септемврийското въстание се характеризират не само с разцвет на сензуализма, но и на художествения образ. Ако по-късно (в началото на тридесетте години) в про-

летарската литература преобладаваше непосредствената изява на едно ново, революционно самочувствие и осъзнаване на личността, преоценката на идейните и духовните стойности, идейната и духовната равносметка на едно поколение, което чертаеше пътя на личността и отразяваше едрите контури на идейните и социалните преломи в живота на масата, понякога с превес на умозрително-декларативното начало, то в творчеството на двадесетте години преобладава образното начало.

Виталистичното и сензуалистично светоусещане, жизнената съпротива на масите срещу изживения ужас, умората от символистичната образност и самонаблюдение родиха глада по багрите, по силата и гъстотата на цвета и аромата на земята, по осезателния образ. Героите на К. Петканов, общувайки с природата, със земята, мислят и чувствуват в ярки, сетивни образи, напоени със слънце и виталност. Йовков навлиза в неуловимия свят на духовното, създавайки плътните образи на Люцкан от „Последна радост“, на пощенския чиновник Боянов от „Мечтател“, незабравимите образи от „Старопланински легенди“. От неповторимия допир на човека и съкровено човешкото до всекидневието, до бита и земята, от погледа на човека, обърнат към най-малките прояви на обикновения живот,израстват плътните образи на Йовковите герои, наситени със скрита поезия, с чувството за дълбоко творческо съзерцание на света, със скритото чувство на твореца, затворен в душата на всеки от тези герои. Под погледа на мечтателя и романтика, затворен дълбоко във всеки от Йовковите герои, предметите от всекидневието, подробностите от природата и заобикалящия свят и трудовото всекидневие разцъфтяват и ухаят на приказка и земен живот.

Разкъсан, фрагментарен, близък до музиката и същевременно осезателно тежащ, наситен с багри у Фурнаджиев и Каралийчев, романтично изкристализирал у Разцветников, пределно метафоричен и динамичен у Г. Милев и Фурнаджиев, много по-спокоен и класически ясен и чист у Багряна, философски углъбен у Далчев, образът зае централно място в поетиката на двадесетте години. „Днешният поет — пише Г. Цанев в „Проблеми на днешната българска литература“[1] — не се свени да си послужи с образи от всекидневно естество. Той не избира, напротив, дори за да се сближи повече с действителността на своето време, поменава в стиховете си предмети, които чистият символизъм не би могъл да понесе. Образите заемаха все повече и повече централно място. Така поетите се увлякоха в изобилна образност. Изпълниха стиховете си с нови, свежи, жизнени образи, които понякога правят впечатление на някаква радостна игра на въображението. Тоя образен стил премина и в прозата — в произведенията на К. Петканов и особено в разказите на А. Каралийчев.“

Елементите на тая образност идваха главно от селския бит. Писателите носеха в себе си корените на своето детство, първичните впечатления от селската природа и бит, черпеха оттам, от изворите на детството, фолклорното богатство на образа, аромата на угарите. Връщането към земята и народа означаваше за тях връщане към първоизточниците на живота в недрата на селския бит. Образната стихия, първична и огрубена и същевременно наситена с лиризъм и романтика, идваше и от руския имажинизъм, главно от Есенин. По друга линия — на едно съчетаване на природата с градски бит, на едно свежо чувство за детайла, за конкретност на пространство и време — се усещаше влиянието на акмеизма, на Ахматова, на Пастернак. Много виталност и жизненост сродяваше ашата поезия от тоя период с чешкия поетизъм и лириката на Незвал.

Тая образност носеше в себе си дъха на антисимволистичния бунт, на антирадиционност и жажда за свободно творческо претворяване на света, за сродяване с вътрешната, по-дълбока същност на явленията, за установяване на нови

[1] Г. Цанев. Цит. статия.

връзки с предметите; в нея господствуваше духът на новаторство, характерен за десетилетието, на едно ново съчетаване на материалното и духовното върху една изменена духовна и интелектуална плоскост.

Наред с непосредствената емоционалност и лиризъм у Разцветников и Каралийчев, с буйния витализъм на Фурнаджиев, с експресивността на Г. Милев се раждаше и многопластовият образ на Далчев и неговата философска художествена нагласа. Характерно за Далчев е съчетаването на богата образност с втори, интелектуален пласт на речта. Интелектуалният, философският момент у него просмуква образа, без да наруши неговата осезаемост и конкретност. Вътрешният план на образа обаче много често внася елемента на художествената условност. В стихотворения като „Завръщане“, „Огледалото“, „Равнина“ той се явява резултат на един нов, особен ъгъл на зрение, на една друга гледна точка, която се среща с материалната достоверност на образа, за да му придаде повече измерения, да разшири неговите аспекти и значение.

Понякога, както е в „Есен на Ке Волтер“, навлизането на мотива за времето обагря плътно емоционално конкретните образи, като им придава ново измерение — на протичащото време, на философската тъга, породена от мотива за вечното протичане на живота и неговата невъзвратимост.

Във „Вечер“ съединението между плътна образност и философски мотив е още по-ярко. Симултанизмът на образите се появява там, където очите на поета са отворени към света, където пъстротата и обилието на живот търсят своята едновременна изява. Но точно тук, където образите се напластяват един до друг, като отделни моментни снимки, направени в един и същ миг в различни части на света, философският копнеж по безкрайното и вечното, по абсолютната човешка реализация се чувствува най-силно. Мисловното начало не само че не поглъща образите, но, обратно, увеличава дълбочината и релефността на образа, естетическата натовареност на неговите елементи. Философският поглед на автора увеличава зрителните ъгли, увеличава измеренията на образите, поставя ги в нови връзки и отношения — дълбоки и същностни.

Тая двупластовост на образа е подготвена широко от естетическия климат на епохата. Лозунгът на Г. Милев за оварваряване на поезията има и тоя аспект, че отваря вратата на поезията към различни области и нива на живота, че съединява в неочаквани връзки красивото и грозното, поетичното с най-прозаическата област на живота, че въвежда материалния свят с неговата триизмеримост и естетическа многоизмеримост, че внася повече гледни точки, откривайки нови, неочаквани връзки между явленията. И ако Г. Милев, Далчев и Фурнаджиев нарочно понякога огрубяваха, прозаизираха стиховете, използувайки на места драстична образност, сравнения из света на всекидневно битовото, те не само разширяваха жизнения обсег на поезията, не само променяха смисъла на естетичното, но внасяха и елемента на неочакваността, на изненадата, извиквайки неочаквани образи и сравнения, извеждайки нещата от техния привичен жизнен и художествен порядък.

Още през двадесетте години Ю. Тинянов и Виноградов заявяват, че функциите на общоупотребимите, обикновени думи рязко се изменят в художествения текст, когато се пренасят в непривична за тях стилистична среда, вследствие на което пораства тяхното експресивно-изобразително тегло. И ако Далчев с цялата си поезия извеждаше ефекта на чудесното от най-прозаичната вещна среда, то в основата на това лежи един нов художествен поглед, който поставя на една художествена плоскост обикновеното и необикновеното, който търси нови, неочаквани зрителни ъгли, за да разкрие в обикновеното неговата поетическа необикновеност.

С разширяването на художествения поглед идва и по-голямата многозначност на словото и многопластовост на образа. Както правилно изтъква Никола

Георгиев в кандидатската си дисертация „Лириката“, в сравнение с епоса лириката се характеризира с по-малка практическа информационност на дословното значение и с по-голяма многозначност, логическа смътност и противоречивост в език и образи.

Поезията на Далчев особено добре илюстрира тая мисъл. Редица негови стихотворения бележат единство на логическа простота с недоизказаност и остра лирическа противоречивост, съчетаване на детското виждане — с общественатa и философска дълбочина на образите, на прости, еднозначни ситуации — със сложно семантично построение. В споменатите стихотворения „Равнина“ и „Завръщане“ поетическото напрежение е резултат от сблъскването на достоверност с художествената условност на образите. В „Завръщане“ образът почива на двойна основа — явлението е било и не е било, морà и реалност се сливат и придават двузначност на думите и на образа, засилвайки основното чувство на болка и недоумение пред действителността. По същия начин в „Равнина“ разказаните явления и срещи съществуват и не съществуват. Разказвачът мени позицията си спрямо художествения свят, релативизира образа и съдържанието. В „Балкон“ обектът на спомена по същия начин буди съмнение в своето обективно съществование, без това да наруши неговата художествена реализация. Пределната конкретност на изображението води не до реалното съществуване на обекта, а до неговото духовно съдържание и внушение, което се засилва при релативизирането и редуцирането на неговото буквално физическо съществование.

Тази висока многозначност идва като своеобразна компенсация на пределната предметност на образите. Единичното, конкретното, простотата на образа, на конкретния наглед се съчетава с вътрешното разбиване на елементарната достоверност и логичност, със смяна на гледната точка, релативизация, двуплановост на образите, с докосването на реалност и нереалност.

Тая двойнственост на реалното битие на образа, на съществуване и несъществуване, това разлагане на самото битие на противоречиви състояния засяга понякога дълбоко екзистенцията на човешкото съществование, характера на поетическия обект, както е в „Повест“. Героят съществува в къщата и не съществува, присъствува в дома си и не присъствува, той е тук, но ако някой дойде, няма да намери никого. Героят съществува в два плана — духовен и физически; привидното съществование се среща с по-дълбокия пласт на неговия обезсмислен, нереализиран, сведен до несъществуване живот, до отсъствие от живота. Психичната и философската същина на образа е разбила явлението в две плоскости, които остро се сблъскват и преливат, за да родят болката от непълноценния човешки живот.

Пак в „Лириката“ Н. Георгиев отбелязва един друг източник на напрежение в поезията на Далчев: изброяване и отрицание на изброяването, без да илюстрира конкретно това интересно наблюдение. В стихотворения като „Болница“ срещата между конкретност и многозначност е особено характерна. Повторението на показателните местоимения „тези“, „тази“, „този“ („тази бяла варосана зала на градската болница“, „тези черни ръце връз простените бели покривки“, „тези сухи ръце и разкривени болни усмивки“) е израз на пределна конкретност. Но самото повторение и ритъм, внушаващ безкрайност, протяжност, незавършеност, вече носи в себе си противоречието, преодоляване на конкретността и усещането за нещо незримо, за невидимото, метафизично присъствие на смъртта. Конкретното тук е натоварено с метафизична безкрайност, с болка и усещане за смърт, изведено от своето реално присъствие. Внезапният звън на големия стенен часовник извежда из широката, повече загатната, отколкото ясно изразена идея за човешката болка и смъртта, за отброеното от часовника човешко време. По тоя начин предметната натовареност с двойна функция — на реално при-

съствие и на нереалност, изразява една двузначна форма на съществование, думите видоизменят своята семантика, придобиват двоен оттенък и значение, предметното и конкретното отварят път към втория, духовен идеен план на съдържанието.

Изброяване и отрицание на изброяването, многозначност и двойна натовареност на образите е характерно и за споменатото стихотворение „Есен на Ке Волтер“. Но тоя път функционалната натовареност на изреждането на образите, на изброяването е друга — внушаване на малко тъжното вечерно изобилие на живота; самото отрицание — деликатно и относително — идва по друг път; предметите и хората потъват в реката на здрача, изтичат в безпределността, изчезват. . .

Пределната конкретност у Далчев води до пределна художествена условност, до двуплановост и многозначност на образа — във времето и в пространството, в многопластовата реализация на чувството и на идеята.

Влечението към образа в нашата следвоенна поезия до голяма степен идва и като скрит протест срещу подчертано музикалното начало на символизма, което понякога удавяше ясните черти на образа в музикалния ритъм. В поезията на Багряна и Далчев словото е повече образно, отколкото чисто музикално. Възвръщането към земната тежест и определеност на нещата естествено акцентуваше върху визуалната страна на образа, върху аромата, баграта, материализираното пространство и време, върху образно въплътеното преживяване. Ако динамиката на събитията раждаше музика и ритъм, то насочването към конкретния свят, към материалността на явленията увеличаваше реалистичните детайли и образността. Изобилието на жизненост съчетаваше тези два момента — образния и музикалния, въпреки определените тенденции към прозаизиране на стиха и определената деструкция на хармоничния, песенен ритъм на символистичната поезия.

## 3. ОСОБЕНОСТИ НА КОМПОЗИЦИЯТА

Струва ми се, че стихотворения като „Конници“ на Фурнаджиев най-добре разкриват белезите на създадения нов тип свободна, „отворена“ композиция. Основен белег на тая композиция е фрагментарността на образите и асоциативната връзка между тях. Тя изразява както промененото отношение между поетичен субект и обекта, така и промяната на отношението субект на лиричния монолог и читател. При тая художествена структура се описват не събитията, а пряката емоционална среща с тях, непосредствената лирическа реакция на ярки белези и фрагменти от действителността. На мястото на логическата последователност на поетичния изказ, на мястото на дискурсивната реч се забелязва увеличена дистантна имплицитност: широки скокове в развоя на изказа оставят характерни лирични празнини. При тези лирични празноти недоизказаното действие се конкретизира в едно емоционално смислово поле, едрите контури на образа се изпълват с неизказаното лирическо съдържание.

При тази структура самото движение, наситено с устрем, се превръща в основен субект, в двигател на композиционното развитие. Поетът изобразява не вещите, а тяхното движение и състояние, не природата сама за себе си, а нейното участие във вихрения устрем. Колкото обектно, толкова и израз на определено духовно състояние, това движение е богато и противоречиво; то е свързано с образа на лудо препускащите кървави конници, с тъгата на печалното равно поле, с вятъра, който иде и пее, със зловещото приближаване на пеещата и плачеща смърт.

Моментен кадър на една препускаща конница върху един драматичен, наситен с емоционални багри фон, тоя образ носи внушението на безкрайността,

носи в своята моментност своето вътрешно удължение и широта. Тук всичко е една сегашност — идване, ставане, движение в настоящето, една моментност, продължена до безкрайността на простора, едно сгъстено настояще, което незабелязано преминава в чувство за всеобхватно време и безконечна продължителност. Явленията са драматично близки и същевременно незавършени, разтворени към огромна скръб и луд възторг, пределно близки и пределно всеобхватни и многозначни, конкретни и неопределени. Присъщата на поетичното слово многозначност и склонност към преливане на сегашното, моментното, към извънвременното и вечното[1] тук е въведена в особен компонент на лиричното съдържание.

Всичко в тая поетична структура живее като елемент от цялостното чувство и образ и като елемент от цялостната структура е натоварено с повишена естетическа функционалност, извънредно активизирано и динамизирано. Няма пасивни обекти на наблюдение, а субекти, които участвуват диалогично в поетичния изказ. Лиричният субект се обръща към земята и полето като компоненти на диалогичната реч, като еднакво активни, действени компоненти от живота на цялото:

Де е народа и де е земята-бунтовница,
де сме, о мое печално и равно поле?

Елементите на тоя диалог (самият той съдържащ момента на определеност и неопределеност) сами са носители на сложното, комплицирано цяло, участвуват в процеса на движението като субекти, като носители на движение: вятърът „иде“, „пей и умира просторното родно поле“, земята-родилка плаче, самата смърт плаче, пее и иде.

Променило се е мястото, функцията и естетическата натовареност на средата, природата, на явленията и на вещта, превърнати в носители на субектни функции. Конниците, земята, народът, полето, вятърът, лиричното „аз“ и лиричното „ние“ — всички тези компоненти на творбата са компоненти на цялостното движение и носители на основното художествено внушение. Тая художествена и естетическа промяна лежи върху промяната на основното отношение субект — обект. Променила се е функцията както на субекта, така и на обекта. Субектът не е вън от изобразяваната действителност — той е вътре в художествения свят, вътре във вещта и движението, активна част от цялостния процес и движение, част от един самостоен (по-точно с увеличена, относителна художествена самостоятелност) свят, където обектът се движи самостойно, излъчва сам връзките си с останалите части и образи. Отказал се от позициите на наблюдател и на разказвач на един готов, завършен свят, авторът редуцира разказвателно-описателния момент и сам се превръща в една динамична същност, част от общата динамика на активизирания художествен свят. При това променено отношение между субект и обект обектите са натоварени със субективни функции, а лирическият субект става част от един подвижен, динамизиран, непосредствено ставащ и незавършен художествен свят.

При тая засилена естетическа натовареност на елементите на художествения свят нещата преминават лесно едно в друго, доближават се не само по своята реална определеност и белезите на своята предметна индивидуалност, а и със своята функционална същност, със своята естетическа близост; скоковете от един елемент към друг, празнотите и разстоянията в действието се запълват от цялостния ритъм и внушение; в динамиката на цялото контрастите плътно се допират, крайностите на смърт и живот, на понятията „пей“ и „умира“,

[1] Вж. Н. Георгиев. Лириката. Канд. дисертация.

„страшно и весело“ прекрачват през логическата абсурдност, за да се сраснат в едно вътрешно, художествено единство.

Композицията на тези стихове е в тясна връзка с подвижността на темпоралните пластове в творбата. Разрушаването на временните граници между „вчера“ и „днес“, между „днес“ и „утре“, тяхното вътрешно единство и подчиняването им на едно особено „днес“, изтеглящо се към утрешното, е във връзка както с характера на лирическия субект, така и със строежа на цялостната творба. Лирическият герой в поемата „Сватба“ на Фурнаджиев, който участвува в едно художествено условно събитие — сватбата-революция, който води условен диалог със земята и с мъртвите, обуславя тая подвижна, динамизирана, отворена композиция, която обхваща нещата в тяхната реалност и в тяхното баладично битие, в тяхната конкретност и в тяхната условност, в тяхната непосредственост, близост, битова оцветеност и определеност и същевременно се разтваря за цялата земя, за верига от динамизирани явления и вещи, опиращи до всемира: гори, дървета, реки и пламнали хоризонти, обърнати към еднократни действия, сегашни глаголни форми и към безкрайната далечност, към това, което се досяга с ръка, и към далечното и необхватното.

Това докосване на реалното и художествено условното пространство и време допуска свободата на асоциативните връзки. Предмети и явления се свързват с по един характерен, емоционално осветлен белег — мрачен блясък на среднощен кладенец, светли звезди с отразен във водата блясък, запалена земя, блясък на черни, весели камъни. Бит, импресия, подбор и съединение на контрастни цветове, гъсти и наситени, излъчващи блясък като един от неуловимите съединителни белези на частите, са подчертано лиризирани, подчинени на вътрешното състояние на субекта. Изчезването на автора като демиург на готов и завършен свят, драматизацията, засилената естетичека натовареност на елементите на художествения свят е другото лице на процеса на дълбоко художествено субективизиране на явленията, на увеличения параметър на художествената условност и разбиване на външната достоверност в полза на вътрешния, психологически пласт на нещата, на увеличеното креативно начало в творческия процес.

Движението на вътрешния, психологическия мотив определя както структурата на времето, така и връзката между отделните части на творбата. При това вътрешно, идейно-психологическо движение на мотива външният свят навлиза свободно и неограничено, явленията са взети от различни жизнени плоскости, от бита и природата, от сферите на земното и от сферите на небесното, перспективата е свободна — приближена и широко отдалечена. Един сетивен, предметен свят влиза в свободни, субективизирани, релативизирани връзки и отношения, художественият свят е конкретен и условен, явленията имат своя земен аромат, носят свежестта на усещания и багри и същевременно участвуват в едно символно действие, превръщат се в елементи на една художествена условност, натоварват се с двойното значение, с двойната функция на материалното и на символа.

Тая пределно динамизирана структура, еднакво важеща както за Фурнаджиев, така и за Гео Милев и Каралийчев, при която отделните части на стиха едновременно се обособяват и натоварват с ритъма и емоционалното напрежение на цялостния лиричен поток, е явление, дълбоко оплодено от ритъма на самото обществено времеявление, дълбоко оригинално и национално по своя битов колорит и драматизъм. И същевременно отворената, свободна в своите пространствени и временни граници структура, асоциативната връзка между образите и засилената роля на фрагмента, пределната емоционална синтетичност и многопластовост на чувствата, подмяната на дискурсивността с внушението на образите, както и скъсеното разстояние с читателя и активното му включване в

един незавършен, загатнат процес — всичко това свързва нашата поезия от двадесетте години с непосредствената традиция и с поезията на века.

Дълбоко самобитен, изникнал като пряка емоционална и художествена реакция на нашата действителност, тоя поетичен модел се сродява типологично с асоциативната структура на съвременната световна поезия, с динамичната конструкция на Маяковски, с много от похватите на имажинистичното снижение на образите, с антисимволистичните тенденции и предметност на акмеизма, с търсенето на яркото и конкретното, със съчетанието на полюсните елементи при експресионизма и склонността към гротескност у футуризма.

Безспорно е, че тая национална по дух, време и естетически тенденции поезия бе оплодена както от традицията на символизма, въпреки основната ѝ антисимволистична насоченост, така и от новаторския дух на художествените търсения на съвременната поезия от извъннационални мащаби. Неслучайно Гео Милев считаше за революционни явления проявите на експресионизма, конструктивизма и футуризма (не съзнавайки още тяхната историческа обреченост) не само през периода на „Везни“, но и на „Пламък“. Но още по-важно е, че за влиянията можем да съдим само в рамките на художествената система, течение, метод, от позициите на литературата, която поглъща това явление, на метода и системата, в която литературните заемки играят определена функционална роля. В тоя смисъл художествените средства на експресионизма, футуризма, символизма или акмеизма влизаха като компоненти на едно революционно изкуство, където съчетанието на различни методи и похвати, където романтични, експресионистични, символистични и реалистични елементи се превръщаха в едно художествено цяло, подчинени на едно революционно, дръзновено, комплицирано по съдържание и жизнено-виталистично по дух художествено отношение към света.

Възприела най-хубавите традиции на миналото, поезията на двадесетте години по строеж на образи и стих се отличаваше от пряката идейна и емоционална изява на класическата поезия, надхвърляше класическата логика и едно-линейност, еднопосочност на образите и тяхното развитие. Резултат от едновременното развитие на противоречиви елементи, тя носеше в себе си многопосочността на съдържанието, смелите образи на скокове и чувства, многозначността и загатването на символа, способността да създава нереална обстановка и да разхлабва до крайност връзките с реалните форми на света, носейки едновременно порива на материалната жизнена стихия. Между лиричния субект и предметния свят, между приказното, метафорично-условното и реалността се създаваха безкрайно различни форми, непознати на нашата поезия по-рано, макар и подготвени от нея. Извършващият се естетически и художествен прелом носеше много нови явления, новаторски по същество, смели по замах и по художествени постижения. По тоя начин Октомврийската революция, Септемврийското въстание и естетическите брожения на века създадоха условия за едно ново по форма и съдържание художествено усвояване на света.

## 4. ПОЕЗИЯ, ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЕ

Интересът към времето като философско-психологически проблем в художествената литература и като проблем на художествената структура на творбата заема голямо място в литературния живот на XX в. „Изменението на представите за времето и пространството — пише Б. С. Мейлах[1] — всякога е било свързано с прогреса на познанието, с неговото развитие. Откритието на неевклидовата геометрия, теорията на относителността оказват влияние върху художе-

[1] Б. С. Мейлах. Проблемы ритма, пространства и времени. — В: Ритм, пространство и время. Л., 1974.

ственото мислене, при изучаване също на творческия процес и на художествената структура.“ Б. Мейлах обръща внимание на връзката между времето и различните художествени течения. Още при романтизма се забелязва смелото премахване на многочислените ограничения на свободата на художника и във връзка с това увеличените възможности и начини на различно художествено въплъщаване на времето и пространството; рушат се преградите между минало, настояще и бъдеще, руши се хронологическата последователност на темпоралното развитие, свободно се използуват пространствените премествания; появява се фантастичното пространство и време и внезапните преходи между реално и фантастично време, появяват се нови начини за субективна интерпретация на емпирическото време и пространство.

С разрушаването на представите, свързани с Нютоновото време, което по думите на М. А. Сапаров[1] е „екстензивно, линейно и симетрично“, идват представи много по-свободни, свързани с третирането на същността на художественото време като „интензивно, нелинейно и несиметрично“. Във връзка с тая променена представа за времето са и различните търсения на авангардните течения на XX в., стремежът към симултанност при футуризма и кубизма, пределната интензификация на времето в образите на експресионизма, чувството за динамика и за сегашност при футуризма, създаването на структури, почиващи върху свободното разместване на темпоралните и пространствените пластове, върху свободното пътуване из полетата на миналото, безкрайните ретроспекции в творчеството на Аполинер и т. н.

Безспорна е истината, че перцептуалното пространство и време (каквото е художественото) обладава разширено поле на структурни отношения в сравнение с реалното.[2] „Тук съвършено равноправно съществуват и образи от реалната действителност, и елементи на мисловния опит, възпроизведени в някакъв изкривен вид от механизма на паметта, а също и чисто фантастични построения. Всички тези елементи могат да се съчетават по най-причудлив начин, в резултат на което възникват разнородни системи на отношения (структури).“

Всичко това обяснява неограничената свобода на художествени структури в литературата на XX в. Десетилетието на двадесетте години вече бележи засиления интерес към проблема за времето. Реалното движение на обществените събития прави реално и осезаемо динамичното протичане на времето, динамизира чувството за време в съзнанието на съвременния човек, превръща интензивното чувство за времето в съществен момент от неговото светоусещане. В романите на Марсел Пруст („В търсене на загубеното време“) художествените ретроспекции се свързват с психиката, със съзнанието на героя, с неговите моментни усещания и възприятия, с пътуването на съзнанието му в детството и в различни етапи от неговия живот. Перцептуалното време се свързва с човешките възприятия и психика, с емоционалните отношения към хората и природата, макар че у М. Пруст обществената характеристика на времето се преплита с една субективна концепция за индивидуалното човешко време, която стои на границата на абсолютната релативизация.

Свободно си играе с темпоралните пластове Джойс, който съединява съвременността с митологията, за да придаде художествена значимост на брутално всекидневното. А Вирджиния Уулф разширява до чувството за вечност и безпределност отделния миг, за да анализира тънки душевни състояния в своята героиня и да потърси неуловимата хармония между човек и природа, между мигновеното и вечното.

---

[1] М. А. Сапаров. Об организации пространственно-временного континиума художественного произведения —В: Ритм, пространство и время. М., 1975.

[2] Вж. Р. А. Зобов, А. Мостепаненко. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. Цит. съч.

Историята на съвременния роман от Томас Ман до Фолкнер и Ъпдайк показва, че за съвременния писател не съществува ограничение в използуването на пространство и време; че свободното опериране с временно-пространствения континиум се използува както за философско третиране на историята и разрешаване на съвременни философски проблеми (Т. Ман), така и за навлизане в социалните проблеми на съвременното общество и в психиката на съвременния човек (Ъпдайк, Хайнрих Бьол, Фолкнер и много други); че съвременният писател използува както терена на човешката памет, на индивидуалното човешко съзнание за скокове и разместванията на темпоралните планове, така и сложните структурални преплитания на митологически, исторически и съвременни пластове на времето, което увеличава зрителните ъгли и осветлява героите от различни гледни точки. В това отношение интересен пример е и романът на Ем. Станев „Антихрист“, в чиято художествена структура се преплитат няколко временни пласта, свързани със сложната душевна структура на героя, с многопластовост на неговото съзнание и с философска широта в третирането на проблема.

В нашата литература проблемът за времето намери интересни художествени разрешения през двадесетте години. Проблемът за смъртната участ на човека, за границите на човешкия живот, поставени от смъртта, навлиза заедно с влиянието на немския романтизъм и диаболизъм в първите сборници разкази на Св. Минков. Часовникът, който отмерва ударите на невъзвратимото човешко време, се налага като характерен символ в разказите на Св. Минков и в стиховете на Далчев. Свободното третиране на пространствено-временния континиум обуславя редица новаторски черти в художествената структура на разказите и в зрялото творчество на Св. Минков. Характерно за тая структура е естетически утвърденият принцип на писателя да взима образи и герои неограничено от която и да е временна или пространствена плоскост и във връзка с това появата на фантастични явления и пространства, на двойно виждане на конкретното и реалното, поставено под ироничния ъгъл на фантастичното, както е в разказа „Това се случи в Лампадефория“.

В разказите на Георги Райчев като „Безумие“, „Сънovидение“ и др. реалното пространство и време се намират непрекъснато на границата на нереалното, на сънovидението и кошмара вследствие на болезнената и свръхнапрегната психика на героите. Срещата между беззащитното човешко съзнание, ужаса на войната и атмосферата на капиталистическия град тушира реалните измерения на пространство и време, накъсва съзнание, пространство и време на асоциативно свързани отделни откъси, на фрагменти, обединени от скоковете на тревожното душевно състояние, от произволните връзки на халюцинации и видения.

По друг начин се разкриват пространството и времето в разказите на Йовков. Йовков също познава неуловимата граница между реалното и нереалното и героят създава свое, вътрешно психологическо пространство и време, което остро влиза в противоречие с реалното (какъвто е случаят с Люцкан от „Последна радост“ и Боянов от „Мечтател“). Но макар че и неговите герои заживяват с нереални представи и видения и достигат до пълно отчуждение от реалния свят, те не са вътрешно разпокъсани и хаотични като героите на Райчев. Те се разминават с външната действителност, носейки в себе си една романтична, хармонична цялост или едно голямо, плътно, красиво видение, символ на пълноценна радост и пълноценен, хармоничен живот. Те по свой начин стават носители на Йовковата идея за хармонията и красотата, върховно мерило на жизнените и човешките стойности. И ако в „Последна радост“ и „Мечтател“ героите страдат от нарушената хармония, то в по-голямата част от творчеството на Йовков ще срещнем обратното — чувството за пълнота и стойност на живота — следствие на реализираната хармония, — в труд, човешки бит, любов и природа, в единството на човек и природа, в хармоничното движение на времето, където мигът

и равното протичане на дните се издигат до магията на дълбокото, трайното и вечното. На тая основа при Йовков реалното, конкретното и всекидневното се облъхват от светлината на необикновеното и чудесното и сред дрипите, мизерията и приказките на „Среднощен гост“ затрептява магията на далечното, красивото, необикновеното, на приказното пространство и време.

* * *

В поезията на двадесетте години новият тип подвижна, отворена, асоциативна художествена структура е в пряка връзка със свободното третиране на пространствено-временните граници. В тая поезия се съдържат всички възможни превъплъщения на перцептуалното време, свързано с човешката психика, с психиката на масите, с „диалектичната връзка на личното време с историческото и „надисторическото“, т. е. вечносттта“[1]. На тая поезия, на която бе познато и присъщо търсенето и разкриването на същностните явления, тайната на движението на първичните сили на битието, сложността и комплицираността на психическите процеси, която в името на по-дълбокия същностен пласт на нещата използуваше деформацията на видимата действителност, изненадата, резкият стилистичен дисонанс, неочакваните естетически връзки и съпоставки, широко и свободно прибягваше и до външната деформация на пространствено-временните връзки и отношения, свободно съчетаваше различни временни пластове и планове. По този начин се създаваха „активни художествени центрове, които привличат вниманието на читателя, използувайки и деформацията на пространствените отношения наред със свободното свиване и разширяване на границите на времето“. „Мигът като интензивен концентрат“ и мигът като подчиняващо се мигновение, разширяването на мига до вечността определят вътрешния обем на образите на редица творби, разкриват свободата на един съвременен художествен поглед у редица автори.

Духът на епохата с нараснала техника, с набъбнал от технически открития мозък, с непрестанна жажда за нови научни постижения и откривателства, със скъсени разстояния и все по-голямо осъзнаване на краткостта на човешкия живот, увеличаването на вътрешните душевни полета на личността, засиленото чувство за безкрайност и жажда за вечност нахлуваше в поезията на двадесетте години. Чувството за концентрация и динамика, за ритъма на машинното време вече влизаше в музиката на стиховете, в структурата на стихотворенията, в синтетичността на художествения поглед и полифонизма на чувствата и на художествената структура. Септемврийското въстание усили чувството за сегашност, за синтетичност на временните пластове, за свободно прекрачване между времената и за едно настояще, при което в динамизирана връзка се концентрират минало, сегашно и бъдеще.

Особено силно е това интензифицирано усещане за настоящето, това пренасяне на исторически минали, завършени в миналото действия в настоящето като ставащи, извършващи се пред очите на читателя, в септемврийската поезия. В творчеството на Г. Милев и Фурнаджиев интензивността на изживяното, силата на чувствата, породени от станалите събития, предизвиква непосредствени връзки и асоциации, извиква образи и представи в един жив процес, протичащ непосредствено в настоящето. Близкото минало е една незавършеност, която поражда трусове на психиката и определя характера на художественото съзнание, определя неговите реакции в настоящето. Едно разтърсено, драматично реагиращо съзнание пренася фактите в настоящето, превръща ги в свое психично достояние, претворява обществените явления и процеси в живи пулсации на лич-

---

[1] Вж. Б. Ф. Егоров. Категория времени в русской поэзии XIX века. Цит. съч.

ността. Характерният родов белег на лириката, която непрекъснато гравитира към настоящето като фокус, към който се стремят миналото и бъдещето, в септемврийската поезия поради характера на нейното съдържание и особеностите на лиричния субект е особено подчертан и засилен.

Това драматично настояще изпълва с напрежение цялата септемврийска поезия на Фурнаджиев. Времето в стихотворения като „Конници“ е едно настояще, но настояще подвижно, динамично, обхващащо миналото и сегашното като непосредствено ставане. Съединението на минали глаголни форми с настояще време на глаголите в рамките на един и същи стих е плод на една динамика, която смила разликата във времената и плътно слива различните временни пластове:

Там изгоряха селата и пеят бесилките,
вятърът стене над пустите ниви сега.

Движението, „ставането“ (вятърът „иде“, конници „идат“) заедно с определителните сегашни части — „днеска“, „сега“ — подчертават акцента върху настоящето. Обръщения, въпроси към небето, родината и полето скъсяват дистанцията в пространство и време, скъсяват разстоянията между субект и обект, разполагат елементите на речта в непосредствена връзка и взаимозависимост, усилват динамиката на действието, поставят лирический герой в драматична емоционална връзка с места и явления, в едно заредено с драматизъм, „напрегнато до взрив“ настояще.

Ако в „Конници“ на Фурнаджиев и в първата част от „Септември“ на Г. Милев двигател на ефекта за сегашност е устремът на движението, то в цялата втора половина на „Септември“ и в редица стихотворения на Фурнаджиев към сегашност тласкат болката и ужасът на изживения погром. Цялото стихотворение „Гибел“ на Фурнаджиев е изградено върху непосредствената връзка между близкото минало и настоящето, между кървавите събития и настъпилия ужас и болка в сърцата. Едно непрекъснато преминаване между „вчера“ и „сега“ (с пряко назоваване на времето, между минали и сегашни форми на глаголите) пренася миналото в настоящето. Връзката между минало и настояще е връзка на причина и следствие, но емоционалната реакция, извършваща се в настоящето, осветлява интензивно миналото; от своя страна ужасът на извършеното придава незавършеност на свършените глаголни форми.

Преливането на временните пластове осмисля и определя до голяма степен съдържанието: вчерашната беда се простира над селата с черен креп окичени, грее в белия блясък на луната; загиналите присъствуват с невъзвратимостта на смъртта:

О, каква беда бе то за всички ни!
Майко скъпа, няма да се върнат.

Пространство и време тук са недвусмислено ясни, определени, както е определен и конкретен, недвусмислен ужасът. Пределно конкретно е всичко в категоричността на израза:

Аз видях вратите с креп окичени
и в нивята — в кърви двата трупа.

Силата на тая определеност, недвусмислеността на ужаса водят до неопре еност и условност на художествената форма, до заличаването на строгите :менно-пространствени контури, където било и небило, реалност и нереалност сливат в огромността на ужаса:

Сякаш вчера с жълт калпак е минала
над земята пуста черна чума.

Завършеността на ужаса поражда огромна незавършеност на празнотата, на невъзвратимостта и нищото. На мястото на определеното по време и място събитие (заровените в земята два трупа) идва лабилната темпорална граница, при която нещата преминават в едно граничещо с безпределността и безвремието настояще:

Сякаш всичко, всичко е изчезнало
и сега над кървавите ниви
с поглед тъп лежи, огрян от бездната
неподвижен, чер, огромен бивол.

Лабилните граници на сегашното време в лириката, способността на настоящото време, на мига да се разширява до вечност, на конкретното историческо време да преминава в „надисторическо“, в „безвремие“ особено остро се чувствува в стихотворения с подчертано баладични елементи. Две градиращи се наречия за време („нивга“ и „никога“) внасят атмосферата на безвъзвратност в стихотворението на Фурнаджиев „Ужас“ и със своята категоричност постигат усещането за безкрайност на ужаса, за продължителност, за разтваряне на настоящето в една безкрайна незавършеност и преминаването му в баладично безвремие:

Нивга никога няма да бъде
да ми дойде пак някой на гости.
Черна кръв пълни всички съсъди,
пред иконата — кървави кости.

В баладичното настояще нещата нямат начало и край, някогашните събития са загатнати („както нявга те тука умряха“), образът на страшното среднощно видение — човекът с огнена брадва — изпъква със своите неопределени очертания и изпълва цялото пространство и време. Неговата неопределеност (и плътно художествено присъствие) стопява границите на пространство — време, неговите страшни контури раснат и раздуват границите на настоящето до ужаса на една безкрайна продължителност:

Боже господи, в мойто кандило
свети кръв, вместо божие масло
и голямата страшна кобила,
и човека със брадвата раснат.

Друго е усещането за сегашност в стихотворения като „Жътва“, „Дъжд“, „Любов“, „Пролетен вятър“, където се разгръща едно дионисиевско настояще, близко до митологичното по форма и усещане, пълно с ликуване, с витално единство и взаимопроникване на човек и природа, с чувството за сродяване на човека с всички неща.

Класическите строфи тук са обхванали съдържание, надхвърлящо логическото действие и причинно-следствена зависимост между нещата. В центъра е един лирически герой с опиянени сетива, който налага на света своето усещане за земя и за слънце, който довежда до пароксизъм своето чувство за единство и за взаимодействие със света. Едно лирическо „аз“, което се опива от взаимното преминаване между „аз“ и света. При тая динамична връзка няма минало и бъдеще, всичко е „сега“ — един неспирен луд процес и движение, при което кон-

кретното явление — жътвата — се превръща в празник на небето и земята, в един безкраен огън и отново в конкретно, осезаемо допиране на устните до коравата пръст. При тая всепоглъщаща динамика и слънчев възторг нещата се разлагат на отделни усещания и се сливат в цялостно напрежение, при което светът е конкретен и безкраен, осезаем и разложен на фрагменти, а времето — сегашно и всеобемно, конкретно и несвързващо; една сегашност, разтворена за първичните пластове на човешката душа, за езическото детство на човечеството; едно плътно настояще, визиращо общочовешката извънвременност.

Вчерашният ден на поетите-септемврийци бе изпълнен с възторга на разбунтуваните маси. Това непосредствено „вчера“ въпреки разгрома живее в настоящето като нестихнало напрежение, като неугасваща идея за утрешната революция. С това мълчаливо преливане на времената, с едно настояще, изтеглено към бъдещето, с едно чувство за бъдещето, което разпъва границите на настоящето, е наситена и поемата на Фурнаджиев „Сватба“.

Времето тук е едно настояще, заредено с бъдеще; то е една върховна готовност за прекрачване на чертата на сегашното време, едно напрегнато чувство на действено, активно отношение и възприемане на света, което изостря сетивата и скъсява границата с „утре“. Това скъсяване на разстоянието е подчертано с определянето на едно близко, непосредствено „утре“: „В неделя е тя, мойта сватба. . .“

Миналото става съпричастно на това диво, сватбено напрежение на земя и народ. Лиричният субект кани родните, далечни, умрели бащи, кани мъртвите като живи участници на кървавото тържество. Динамичното „днес“ подчинява миналото, въвлича го в своята орбита, в своя ритъм към бъдещето. Революционното „днес“ и близкото „утре“ взаимно се осмислят и преминават едно в друго.

Героят, който кани на своята утрешна сватба, е едновременно настояще и бъдеще. Земя и човек се вплитат в едно и също действие, субект и активни носители на революционното начало. Това умножаване на субекта, който издига наред със себе си миналото, земята, слънцето, дърветата, вятъра, реките и пламналите друмове, умножава и чувството за време като едно напрегнато, драматично настояще, като непосредствено действие и ставане, като настояще, оплодено с бъдещето.

По този начин времето влиза дълбоко в съдържанието, в емоционалната сплав, в структурата на творбата, определя същността на действието, характера на връзките между явленията.

Друг е ритъмът, по друг начин протича времето в поезията на Багряна въпреки редица общи допирни точки и основни естетически тенденции.

В стиховете на Багряна перцептуалното време е свързано тясно с индивидуалната психика на героя, с протичането на индивидуалния ток на неговите преживявания, с неговото емоционално отношение към хората и света.

Вникнем ли в същността, в сърцевината на стихотворенията от „Вечната и святата“, ще стигнем до един конкретен лирически герой, с конкретност и неповторимост на човешките преживявания, който се обръща към ясно определено човешко време. Всичко в тези стихове носи тоя първооткривателски лъх на непосредственото изживяване, протичащо не като импресия, като констатация на мигновеното, а като откритие, като едно ново виждане на света и човека в неговата интимност и неповторимост.

Човешкото време е равно на човешките изживявания, на единството на живота, с красивото и грозното в него. В „Дни мои“ човешките дни са и делници, и празници, отлитащи гълъби — черни и бели, — символи на човешката радост и мъка. Конкретното, неповторимото човешко време е равно на разкъсаното сърце на човека, изпълнено с радости и грижи — време човешки ранимо. Лирическият герой е на „ти“ с времето; поетесата се стреми към обективизация

на дълбоко личното, търси обобщителната, обективна форма на диалог с времето. Понятието „време“ е излязло от своята метафизична мъглявина, от сферите на студената безвъзвратност. За пръв път от дълго време човекът не враждува с бездушното време, а влиза в дълбока вътрешна хармония със света, живота и времето, очовечава представата за времето — неудържимо, летящо, но изпълнено с човешки радости, с пориви и болка, с философски баланс на черните и белите линии, с дълбокото и мъдрото, вдъхновеното чувство за единство на живота, със свежестта на конкретно изживяното.

Пространство и време в поезията на Багряна менят своите аспекти — ту на нивото на дълбокото, скрито обобщение, на нивото на философското единство между човек — действителност, човек — битие и природа като цяло, ту в аспекта на живия, съвременен конфликт на личността с установения бит, с ретроградното, навика, с консервативното в лични и обществени нрави, които оковават полета на духа и раждат конфликта на личността с духовните аспекти на общественото време. В стихотворения като „Вик“ и „Зов“ заключеното пространство и време се сблъсква с живите човешки импулси, с жаждата за пълна жизнена реализация, проблемът човек и време се превръща в отношение човек — действителност, свързва се с проблема за човешката реализация.

Това, което художествено свързва поезията на Багряна с естетическия климат на десетилетието, е не само в сензуалността на формите и конкретността на изживяванията, но и в засиленото чувство за сегашно, за присъствие на реално пространство и време, за непосредственост и пълнота на съществуването, свързано с вътрешния бунт на личността и жаждата за пълноценно съществование. Един герой, осезаващ интуитивно настоящето, заявява своето ярко „тук“ и „съм“, очертава периметъра на своето съществование, плътно натежава в пространство и време. И ако в стиховете се врязват образи от далечното, от сферата на мечтите, то е, за да се ускорят и уплътнят процесите в настоящето, да отбележат промяната, извършваща се в дадения миг:

> И чувствувам вече — на плещите никнат
> две силни, две волни крила.
>
> (*„Видение“*)

Миналото е само част от настоящето, спомен, при който е важна не завършеността на събитията, а живият процес на чувството, което протича като настояще. Дори и когато изказът е в свършени, миналовременни глаголни форми, диалогичната насоченост на речта към определено лице създава впечатление за непреодолимост на чувството, което живее със своите настоящи измерения, като непосредствено реализиращо се пред очите на читателя. В напрежението между сегашните и миналите глаголни форми (между минало и настояще) се ражда една драматична поетична сегашност, една победа на сегашното, на личността, изявяваща се плътно и пълнокръвно в настоящето — личност, която „съществува“, с най-дълбокия пласт на думата човешко „съм“ и „съществувам“.

В тоя аспект на мислене стихосбирката „Вечната и святата“ е един непрекъснат диалог — с любимия, с невидимия „ти“, с дните, които летят, с жаждата, копнежа, неспокойствието: диалог, който драматизира изказа и чертае горещите контури на сегашното, на реалното присъствие, на конкретното човешко пространство и време.

Стихотворения като „Мъдрост“ са своеобразен химн на живота и времето в неговия философско-психологически аспект:

> а всевечната, земната мъдрост — тя разляна е вредом край нас,
> да ликуваме с ведрата пролет, да горим с кехлибарното лято,

**и наесен — с усмивка на обич към света и прекрасен, и чист —**
**без тъгата на спомени празни, без страха пред надежди крилати —**
**да угаснем с вечерното слънце, да умрем с осланения лист. . .**

*(„Мъдрост“)*

В тези стихове се разкрива поетичната философия на времето като настояще, като заобикаляща ни реалност, като единство на живота в процесите на протичане и промяна, като своеобразно емоционално единство на сегашно, минало и бъдеще, при което се отрича и побеждава болката от миналото, страхът от бъдещето и човекът е едновременно във времето и победител на времето. Двубоят човек и време отстъпва на жизнеутвърждаващите позиции на лирическия герой, който е във времето и вътрешно, философски се дистанцира от него, който приема живота и времето в тяхната противоречивост и пълнота и по тоя начин превъзмогва тъгата от смъртния жребий на човека. Във „Вечната и святата“ се крие една философия за времето, която утвърждава живота и хармонията между човека и света; едно светоусещане, в което няма страх от смъртта и животът се приема в неговото раждане и в неговата смърт; и една непреодолима, всепобеждаваща жизненост, която изпълва представата за времето и я държи в координатите на реалния човешки живот и преживявания.

Плътното навлизане в сферата на конкретните изживявания опира до живия фокус на човешкото протичане на времето — до ролята на мига като интензивен концентрат на сегашност, на синтетична форма на художествено преживяване и до изображението на мига като продължаващо се мигновение, като настояще, интензивно разположено към всевремие, към вечност, като разширяване на мига до вечността и обратно — като отражение на вечността в дадения миг.

Класически пример за единство на конкретност и безкрайност, за разширяване на мига до вечността по пътя на живото човешко чувство и онова вътрешно уедряване на образа, което внася в конкретния миг и пространство измеренията на безкрайността, е стихотворението „Среща“. Мигът тук е пълен, жив, конкретен и всепоглъщащ, конкретното изживяване изпълва, насища с пределна интензивност рамките му и вътре, в границите на конкретното и мигновеното, на ограниченото пространство и време влиза безкрайността, влизат вечността и вселената. През конкретния миг, през живото звено на човешкия образ и човешката любов лирическият герой докосва вселената.

Но и тук Багряна не забавя, не разчленява съдържанието, а,обратно—интензифицира времето, сгъстява съдържанието на мига, внасяйки в конкретното и индивидуалното безпределността. Характерно за поезията на Багряна е, че конкретното и индивидуалното звъни като една сгъстена точка на живота. Всеки миг тук е едно откриване на любовта и живота, една нова среща с живота. В „Химн“ всяка нова среща със света, нова среща с океана се разкрива като един върховен миг — миг на чудото, на първооткривателството, изпълнен с благослов към живота. Мигът на чудото — това е мигът на преоткриване на света и човека, чувство за целостта в мигновеното. Времето-миг е едно съприкосновение с реалното пространство, едно материално докосване до предмети, до явления, хора и същевременно едно осезаване на света като цяло, на света, роден отново в човешкото изживяване, в конкретното и мигновеното.

Друг оттенък придобива представата за „тук“ и „днес“ в стихотворения като „S O S“ („Звезда на моряка“), където времето и пространството придобиват особен акцент и определеност: „тази страна“, „този век“. Особен драматичен акцент притежават пространствено-временните определения в стиха: „Но криви ли сме ние, че сме родени не вчера или утре — а днес. . .“

„Днес“ и „тук“ отново насочват към настоящето, но внасят друго съдържание в представата за времето, превръщат се от точка на хармонизация в невралгични

точки на драматичното напрежение между съвременния човек и живота, в едно засилено внушение за противоречията в света и човека, в отношението между човек и действителност.

Б. Ф. Егоров[1] поставя в психологическа светлина проблема за съотношението между настояще и минало. Отдалечаването на авторското време от сюжетното (времето на разказваните събития) дава възможност за изводи върху отделни етапи от живота на лирическия герой. Настоящото време, времето на повествованието, на лирическия изказ се оказва в такъв случай следствие на сюжетното време.

В поезията на Багряна такова отдалечаване на времето на лиричния изказ от изживяното, обглеждането на изминатия път, на някогашни надежди и разочарования води до самоанализа, до преоценка на изживяното. Миналото навлиза в настоящето, в редица стихове като горчива и тъжна равносметка на живота, влиза по различни начини в досег с непреодолимата жизненост на лирическия герой.

Но заедно с все по-широкия контакт на лирическия герой със света в стиховете на Багряна се появява и бъдещето. Мотивът за бъдещето идва там, където се раждат анализът, самосъзнаването, по-дълбокото знание за настоящето; то е една нова гледна точка, нов ъгъл на зрение спрямо настоящето, едно по-дълбоко знание за съвременността, за човешките отношения; и едно съпротивление на болката, една реакция спрямо страданието. Мярката на бъдещето става опора и разрешение на душевните противоречия в настоящето — една амбивалентна представа на въпрос, на незнание и на вяра в неговото непреодолимо идване.

В „Ден утрешен“ бъдещето е отново раждане на света в човека, но на света в неговите обществени координати. В ориентацията към бъдещето настъпва процесът на сливане на личното и общественото време, ражда се едно ново, активно отношение към действителността, ново чувство за времето — време на човешката воля, време-цел, очакване и надежда, време-творчество. Два основни психологически аспекта се съдържат в това променящо съдържанието си развиващо се време: чувство за потенциална, но нереализирана възможност, чувство на очакване, съмнение, въпрос и вяра, в която се сплитат драматизмът на настоящето и един друг, дълбоко творчески аспект към живота и времето — като една необходимост от действие, от активна човешка изява, като съзнание, че сами тук долу на земята, със собствените си ръце, с дух и плът трябва да създадем неуловимия облик на бъдещето („Ти няма да изгрееш. . .“).

Нито в света на физическите, нито в света на художествените явления пространството може да се дели от времето. Както времето, така и пространството в поезията на Багряна са пределно конкретни — като ситуация на лирическото действие, като равностоен компонент в диалога със света, винаги конкретен и материален. Навлизането в конкретния свят на човека, в конкретността на чувствата у Багряна е свързано с материалната конкретност на заобикалящия свят. Светът в нейните стихове е конкретен и близък. Пространството е конкретно и понякога безкрайно, ограничено и неограничено, но винаги наситено с конкретно човешко изживяване; пространство, в което и чудесата стават близки, осезаеми, където можеш пътьом да се присегнеш и да докоснеш с ръка плодовете на живота.

Конкретността на пространството е понякога в неговата способност да се отразява в човека; тя е в човешкото сърце

събрало като във фокус чудодеен
гнета, шума, лъчите остри на този град хилядоцветен. . .

*(„Когато в полунощ — из цикъла „Париж“)*

---

[1] Б. Ф. Егоров. Категория времени в русской поэзии XIX века. Цит. сб.

Конкретността е във взаимодействието човек — действителност, във връзката между субекта и обекта, в човешката ръка, която докосва света, която е едно отношение към света, една насоченост към конкретния, реален свят:

ти гледаш, и ръката ти неволно се протяга:
— това — действителност ли е, мечта ли е?

*(„Пътьом“ — из цикъла „Венеция“)*

У Багряна няма изброителността на Далчев, няма яркото обособяване на отделни предметни звена-образи; конкретната среща при нея с материалния свят е по-малко предметна и повече усещане, нещата са по-малко самостоятелни и повече заангажирани в диалога с човека, в по-динамични реакции. Те не са така дълбоко наситени с присъствието на втория план, както у Далчев; единственото, което отразяват като вътрешен план — това е животът. И ако нещо символизират, то това е безкрайността, величието и непреодолимостта на живота. Неща и предмети тук са белязани на конкретна, реална, осезаема действителност, в конкретно, определено пространство и време, лежащи вън от човека, но влизащи в художествения свят само в конкретно, непосредствено отношение с лирическия герой. Средата, пейзажът и човекът стават функция един от друг: един лирически герой, който определя своя копнеж, тревога в допир с времето, един обективен, материален свят, който е моментна снимка на съзнанието и затова разкриващ се в усещания, блясъци, аромати, съставен от това, което погледът може да види, човешкото същество да обгърне в своето конкретно присъствие.

Ако Далчев е поет с философско виждане, който поглъща материалния свят, за да създаде философия, Багряна води диалог с улиците, шумовете, светлините на Париж, с морето, утрините, попива ги със сетивата си, за да се роди вътрешната промяна, копнежът за пътища и материци, безумната жажда за риска. Пространството у нея не е съзерцание, а динамична реакция и изживяване.

Това е пространство населено, пространство наситено, при което светът е вън, със своята материална тежест, и вътре, в поета, също така осезаем, превърнат в усещане, жива реакция, преживяване. Вътрешното динамо на човешката личност тук се зарежда от допира с външния свят. По тоя начин се руши преградата между „вън“ и „вътре“, материално и духовно, между вещта в себе си и вещта за човека. За пръв път така пълноценно човекът в нашата поезия се обръща едновременно към своята душа и тяло, като равностойностни елементи на човешкото „аз“, като една единна основа, от която израстват човешката съдба и жаждата за всички морета.

Други художествени измерения има представата за време и пространство у Далчев, където се срещаме с една пределна концентрация на временно-пространствения континиум и отрицание на концентрацията, конкретност и преодоляване на конкретността, леко преминаване от настоящето, от определения час към стопяване на неговите строги контури, където присъствуваме при непрекъснатото преливане и двойствено съществуване на нещата в мигновение и вечност. Четвъртото художествено измерение на Аполинер — измерението на безкрайността, е вътрешна дълбочина и втори, по-дълбок пласт на неговите образи.

Проблемът за времето като философски проблем изпълва цялата поезия на Далчев. Противоречието между неумиращото цяло на живота и краткостта на отделната човешка съдба, между тленния човешки живот и нетленното, студено битие на камъка и на звездното небе, между човешката реализация в мигновението и непостижимостта на „всякъде“, „всякога“, на въздесъщия живот ражда философския заряд на неговата лирика. Нещата живеят в неговите стихове в своята материална конкретност на „тук“ и „сега“, увлечени от потока на вечността, на времето, носят в себе си втория план на безкрая и в това докосване на различ-

ните пространствено-временни планове се крие и чувството за чудото на живота („Равнина“) и философската тъга на поета.

Съдържанието на мотива за времето и пространството в поезията на Далчев се развива заедно с развитието на неговия лиричен герой. Характерно за Далчевата поезия е трайната устойчивост на мотивите. Философската трактовка на времето, мотивът човек — природа, респ. вечността и невъзвратимостта на човешкото време, болката по реализация и вечност изпълва цялата поезия на Далчев от първите до последните му стихотворения. Но тоя вътрешен мотив се развива и изпълва с различно съдържание заедно с развитието и разширяването на художествения поглед на поета.От метафизичната и безутешна затворена окръжност на човешкия кръговрат в „Прозорец“, където човекът се среща с безкрайността в трагична болка и безизходност, до своеобразната победа на време и пространство в „Стихотворения“, където срещата между човешкото краткотрайно време и реката на вечността се превръща в тих вечерен благослов на живота, в човешка жажда по вездесъщност, по реализация и глад по многостранност на човешките форми на съществуване, в глад по живо обсебване на пространство и време — е изминал богат вътрешен път.

Лирическият герой е отново пред вечността и безкрая, но той се докосва до тях чрез живите, топли форми на конкретния живот, чрез усещането и съзнанието за непостижимото богатство на реалния живот и неговите безкрайни метаморфози. Безкрайността не се противопоставя враждебно на човека, тя е самият човек в неговата безконечна жажда за превъплъщения, за срещи и хора, за едновременност на различните форми на съществуване.

Проблемът за пространството у Далчев е също така, както и проблемът за времето, проблем за човешката екзистенция, за философското и поетичното измерение на живота. Ако в „Повест“ лирическият герой е в едно затворено пространство, изправен пред въпроса на своето двойно битие — съществувам и не съществувам, то в стихотворения като „Равнина“ се извършва чудесната метаморфоза на мига в безкрайност, на конкретното — в чувство за празнична безграничност на битието, на малките чудеса на живота. Лирическият герой не оглежда в огледалото своята собствена самотност, а безкрайното чудо на живота, мига на чудесните превъплъщения („Огледало“).

В пространството и времето предметният свят на Далчев по различен начин разкрива своето конкретно съществование, излъчва различна духовна, философска и поетична атмосфера. Пространство и време влизат и като невидими определители на конструкцията на неговите творби, определят до голяма степен двупластовата конструкция на образите, вътрешния, втори план на стиховете, придават философски обем на образа, играят съществена роля в съчетаването на пределна предметност и художествена условност в неговата поезия.

* * *

Така се очерта в процеса на нашето литературно развитие едно от най-интересните десетилетия в нашата поезия: десетилетие на имена като Смирненски и Гео Милев, на богати естетически търсения, на нов естетически идеал, на разширяване на понятието естетично на страстно новаторство в областта на художествената форма, на ново художествено третиране на пространство и време. Десетилетие, в което се изграждаха по революционен път нови художествени възгледи и по пътя на един сложен процес на отрицание и континуация на миналото се създаваше нова художествена структура.

Октомврийската революция и Септемврийското въстание създадоха духовен климат, в който се роди ново художествено светоусещане — земно и витално, нов естетически климат, изпълнен с динамика и неспокойствие, с трескава жажда за

новото, при който най-добрите традиции на световната литература, и особено на руската и съветската, оплодиха нашата национална поезия с нови художествени инвенции, с редица художествени средства, без да накърнят нейната дълбока национална самобитност.

Литературният живот на двадесетте години даде многопосочен тласък в по-нататъшното развитие на нашия литературен живот и продължава да кореспондира по различни начини с най-новите търсения и постижения на съвременната ни литература. Широкото третиране на естетичното, смелото допиране и взаимодействие на различни жизнени и стилистични пластове, на ниското и високото, на смешното и лиричното, двупластовостта на художествения образ, емоционалната и художествена полифоничност, пределната жизненост и философската дълбочина, новаторството на художествената структура, дистанцията на иронията и самоиронията и редица други елементи на съдържание и форма са особено актуални и днес, при най-новите търсения в съвременния литературен процес. Поради всичко това проблемите на идейния живот, на естетиката и поетиката на това бурно революционно време днес са особено актуални.

# КЪМ ЕСТЕТИКАТА НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ

*Симеон Хаджикосев*

Все още изследването на българския символизъм не е излязло от сферата на предварителните проучвания. Постигнатото не е много дори с оглед емпиричното натрупване на изследователски материал. Даже в академичната история на българската литература символизмът е представен с монографични очерци за отделни негови представители, а общата му оценка е твърде бегла и в редица отношения неточна. Нашата литературна наука все още не притежава една марксическа история на българския символизъм, в която обективно и точно, от съвременни позиции да се определя мястото на това направление в целокупния литературен процес.

„История на българската литература“ (1930) от Иван Радославов показва една хипертрофирана и невярна представа за процесите в новобългарската литература, продиктувана от мнимия авангардизъм на епигоните на символизма, считащи се за носители на художествения прогрес. Преди около половин век, когато времето на символизма беше вече безвъзвратно отминало, Ив. Радославов, един от теоретиците на направлението у нас, не виждаше реалните перспективи за развитието на българската поезия, свързани с т. нар. септемврийска поезия и с поезията около кръга на сп. „Стрелец“, и с учудваща непроницателност продължаваше да твърди, че бъдещето на символизма е все още пред него. На символизма той посвещава най-съществената част от своята „История. . .“, където твърди: „Той (символизмът, б. м., С. Х.) упражни едно силно влияние не само върху литературата, но и другите отрасли на изкуството — в живописта и скулптурата и в областта на мисълта и идеите. С една дума, символизмът дойде да насити с изживявания и идеи духовния ни живот и да остави една богата традиция в изкуство и мисъл, която не може не само да се пренебрегва, но от която необходимо трябва да се изхожда по-нататък в развитието ни.“

Самата логика на литературно-историческия процес по категоричен начин опровергава критическите прогнози на Ив. Радославов. По странна ирония на съдбата теоретикът на символизма, който считаше, че символизмът се числи към оитературния авангард, се оказа в ариергарда му. Тази закостеняла упоритост в зтстояването на символизма, съюзена с подчертано тезисна полемичност, е халактерна и за краткия предговор на Ив. Радославов към поетическата антология рМлада България“ (1922), съставена от него: „Българският символизъм, наистина, „атваря последната страница на нашата литературна история, въпреки всичкото трагикомично недоумение на неговите противници пред този исторически факт. Те не могат да не забележат вече, че това, което отричаха като сектантство, като плод на теоретични и доктринерски увлечения, че то се оказа именно същественото, жизненото, способното да остави трайна следа и да бъде отбелязано. И че всичко,

което те издигнаха срещу му, носи печата на посредственото, на мъртвороденото, на временното и нетрайното. Не можеше да бъде другояче."

Но този цитат насочва и към друга съществена черта на българския символизъм — неговата организираност по подобие на западноевропейския и руския символизъм и развитието му в борбата с доминиращите литературни направления. Да се проследи историята на българския символизъм в началото на XX в. означава да се проследят взаимоотношения на новото направление в литературата на критическия реализъм (главно Вазов) и с една от разновидностите на модернизма, която у нас обикновено се назовава индивидуализъм (кръгът около сп. „Мисъл" и особено П. П. Славейков и д-р К. Кръстев). Внимателният анализ на тези взаимоотношения би свидетелствувал за сложната диалектика на литературния процес, при която отрицанието и конфликтите са несъмнен импулс за литературното развитие. Днес от висотата на изминалите десетилетия, които ни делят от възхода на символизма, тези литературни полемики и пристрастия изглеждат понякога комично дребнави и несъстоятелни и свидетелствуват за отсъствие на здрави литературни традиции. Такъв е впрочем лейтмотивът на много от литературните полемики на епохата — отсъствието на литературни традиции като причина за объркване на критериите и липса на ясно съзнание за перспективите на литературния процес.

Подобно объркване на критериите характеризира не само пристрастните взаимни оценки на конфликтуващите литературни групировки, но и на самата концепция за литературата. Достатъчно е да припомним само широкото и по същество неправомерно разбиране на понятията „романтизъм" и „неоромантизъм" в работите на Ив. Радославов и на някои други литературни историци. В своята „История на българската литература" Радославов застъпва едно широко популярно в началото на века схващане за романтизма и романтиката, в което тези две различни понятия неправилно се идентифицират, както по същото време подобна логическа спекулация се прави и с понятията символизъм и символика: „Въпреки методите и художествените идеи всяко истинско художествено произведение е романтика в най-широкия смисъл на думата."

Целият пети раздел от „Историята. . ." на Ив. Радославов е посветен на „новоромантизма". Крайно опростена е тезата на критика, според която Вазов е типичен романтик, а неговите следовници в литературата — новоромантици: „Българският новоромантизъм в линията на нашето духовно-културно и литературно развитие не е никакво отклонение от романтизма на неговия предходник Вазова. . ." Разликата между „романтика" Вазов и неоромантиците Радославов вижда единствено в това, че Вазов се вдъхновява от „френците" Юго и Ламартин, докато новоромантиците се вдъхновявали от Шилер, Бюргер, Айхендорф и Хайне, т. е. от немския романтизъм.

Един от разделите в тази част от историята на Радославов е озаглавен „Реализмът и новоромантизмът срещу символизма". Не влиза в задачата ми да подлагам на обстоен анализ пресилената теза на Ив. Радославов за новоромантизма. В същност противопоставянето на символизма и неоромантизма би било състоятелно, колкото отграничаването на индивидуализма на Пенчо Славейков от модернизма. Българските символисти воюват яростно и непримиримо срещу индивидуализма, но по същество те не се отграничават принципно от естетическите му постулати. Спирайки се на романа на Н. Райнов „Между пустинята и живота", Ив. Радославов отбелязва в цитираната вече „История на българската литература": „Тя е една от най-съкровените книги на българския индивидуализъм, една от най-издържаните в духа на символизма и една от най-бележитите на българската литература." Видният теоретик на символизма недвусмислено слага знак за равенство между индивидуализъм и символизъм. За липсата на терминологична установеност дори сред привържениците на символизма говори и фактът,

че Ив. Радославов счита за равнозначни на символизма понятията модернизъм, спиритуализъм, мистицизъм, индивидуализъм, импресионизъм и експресионизъм, макар че това е явно несъстоятелно.

Едва ли ще бъде пресилено твърдението, че тезите на символистичната критика и естетика са до голяма степен неоромантични по дух. Този неоромантизъм е функция от литературно-естетическия им еклектизъм. Свидетелство за този неоромантичен еклектизъм е прочутата статия на другия виден теоретик на символизма Димо Кьорчев — „Тъгите ни“, печатана в сборника „Южни цветове“ през 1907 г. С идеалистическия си еклектизъм статията на Д. Кьорчев, която е възлово явление в историята на символизма, напомня за програмните манифести и теоретически трудове на Метерлинк и Пшибишевски, оказали несъмнено влияние върху формирането на българския символизъм. В този еклектизъм, който прави възможно съчетаването на абсолютно несъчетаеми явления, „свободната личност“ се идентифицира с „верующият в бога“, а идеята за самоусъвършенстването се свързва едновременно с Толстой и Пшибишевски. „Артист е само оня — заявява Д. Кьорчев, — който може пред себе си да види бога.“ По-важно е да отбележим обаче, че докато Ив. Радославов е склонен да отъждествя модернизма със символизма, Д. Кьорчев ги противопоставя. В кривото огледало на неговия еклектизъм най-типичните декаденти от неговата епоха се превръщат в борци срещу декадентството. Ето как противопоставя критикът декадентството от Верленов тип на ницшеанското декадентство, макар че никъде не ги назовава пряко: „Страхът от смърт, проявен от всички гнили декаденти, е уплах пред живота, липса на инстинкта живей, или отчужденост от бога. Тия нещастници, любители на формата, дигат понякога шум и заразяват малки и безжизнени глави.“

При подобен естетически еклектизъм няма нищо чудно, че декаденти и борци срещу декадентството попадат на едно и също място в екзалтираната статия на Д. Кьорчев: „Най-смели борци против декаданса днес са Ницше, Толстой, Ибсен, Метерлинк, Пшибишевски, Демел. . .“.

Разбира се, въпросът за сходствата и различията между символизма и неоромантизма е много по-сложен и неговата вярна постановка най-малко означава идентифицирането на символизма с неоромантизма като типологически явления от един и същ разред, но с различен обем.

Литературно-естетическият еклектизъм е обективна съдба на теоретическата платформа на българския символизъм. За съжаление той не е избягнат и от съвременната ни критика. Ето как схематично, опростено и по същество невярно тълкува литературния процес у нас през второто и третото десетилетие на века Ив. Богданов в своята иначе ценна книга „Българската литература в дати и характеристики“: „Понеже индивидуализмът (разр. И. Б.) изживя криза след смъртта на четиримата свои най-лични застъпници (Пенчо Славейков, Пею Яворов, Петко Тодоров и Кръстю Кръстев), след Първата световна война символизмът не успява да се осмисли (критиката на символизма е доста повърхностна), затова прерастването му в новоромантизъм е неизбежно (Траянов, Ем. Попдимитров, Л. Стоянов, Хр. Ясенов). В лириката на Лилиев като далечно ехо откликва парнасизмът.“

Търсенето на пряка функционална зависимост между индивидуализма и символизма е несъстоятелно. Българският символизъм се изчерпи вътрешно не защото представителите на индивидуализма умряха преждевременно. Що се отнася до връзката между символизма и новоромантизма, тя е по-скоро в обратна посока — неоромантизмът постепенно прераства в символизъм. Невярно е и твърдението на Ив. Богданов за парнасизъм в лириката на Лилиев. Парнасистки черти са присъщи на поезията на Л. Стоянов, факт, нееднократно изтъкван от изследователите.

Но за да се навлезе сигурно в сложния лабиринт на символистичната естетика и поетика, е необходимо да се поясни не какво не е бил символизмът, а как е бил определян и възприеман той от своите привърженици — поети и критици.

Както е известно, българският символизъм се заражда и оформя като направление едва в началото на XX в., т. е. с двадесетина години закъснение спрямо класическата френска школа на символизма и поне с десетина години по-късно в сравнение с останалите национални школи на символизма. Макар и терминологично неустановен, в края на XIX в. символизмът е наистина едно от водещите литературни направления в европейската литература и като негови по-широки синоними се използуват френските понятия „декаданс", „декадентство" (лансирани от Верлен) и „край на столетието" („fin de siècle), чийто идейно-естетически смисъл по любопитно съвпадение е резонирал с цитираната терминология, съдържаща смислово значимия нюанс на завършеност и упадък.

По силата на специфичните обществени и културно-исторически предпоставки, които обикновено резюмираме с предложения от Д. Гачев термин „закъсняло ускорено развитие", в българската литература не съществуваха обективни предпоставки за възприемането на декадентството и символизма още по времето на тяхното възникване. През 80-те години, когато във Франция започва литературният кипеж на символизма и сродните му школи, литературата в новоосвободена България е изправена пред съвършено различни задачи: осъществяване на националното обединение и художественото осмисляне на освободителните борби през призмата на епическата дистанция, наложена от такова повратно събитие в историята на народа ни като Руско-турската освободителна война. Едва ли е случайност, че през 80-те години на миналия век водещите български писатели разработват с патриотично въодушевление тъкмо тези две теми — национално-освободителните борби и отстояването на новопридобитата свобода и единството на българския народ. Достатъчно е да припомним имената на Ив. Вазов, З. Стоянов, К. Величков, Ст. Михайловски, М. Георгиев, които доразвиват традициите на доосвобожденския критически реализъм. В случая не се касае дори за усвояване на тези традиции, тъй като водещите писатели от 80-те години се оформят духовно и творчески в годините на най-високия подем на национално-освободителните борби около Априлското въстание и са закърмени с възрожденските идеали. Едва ли е необходимо да се набляга специално върху очевидния факт, че идейно-естетическата проблематика на зараждащия се френски символизъм остава чужда и непонятна за писателите на старото поколение, въпреки че мнозина между тях са контактували непосредствено с френската литература (Вазов, К. Величков, Ст. Михайловски). Нямаме никакви указания, че тогава (а и цели две десетилетия по-късно) Вазов се е интересувал от шумните изяви на френските декаденти. Макар и недостатъчно проучено, въздействието на френския романтизъм върху Вазов е безспорно. Той е изпитал могъщото очарование на романтично-реторичния поетически стил на Юго от „Легендата на вековете", както и на френския романтичен роман (В. Юго, Й. Сю, Ал. Дюма).

Картината на българската литература започва да се променя едва през втората половина на 90-те години, когато в нея навлиза ново талантливо поколение, увлечено от художествено-естетическите търсения на западната литература от края на века и помамено от идеята да скъса с „домораслия" реализъм, да извиси родната литература до равнището на европейската. Така още преди края на столетието се оформя знаменитата четворка П. П. Славейков, д-р К. Кръстев, П. Яворов и П. Тодоров, известна още под наименованието „кръгът около сп. „Мисъл". Литературен орган на тази група е списание „Мисъл" (1892—1907), което допринася за разпространението на буржоазната естетическа мисъл от края на столетието у нас (и по-специално на немската идеалистическа естетика, чиито убедени възпитаници и адепти са повечето от групата около „Мисъл" с изключение на

Яворов). Д-р К. Кръстев започва да издава сп. „Критика“ в Пловдив още в 1901 г., а в началото на следващата се премества в София и започва издаването на сп. „Мисъл“.

Мисията на д-р Кръстев като критик не е само пропагандно-популяризаторска, но и концептуално-организаторска. Започнал дейността си като критик в духа на Вазовата възрожденско-патриотична традиция, твърде скоро д-р Кръстев се отрича от „домораслата“ му поетика и се заема с утвърждаване естетиката на индивидуализма и на творчеството на младите“ в противовес на „старите“. Практически израз на тази идейно-естетическа позиция е борбата срещу Вазов и утвърждаването на Пенчо Славейков като знаменосец на европеизма в тогавашната българска литература.

Теоретиците на символизма не пропускат случая да напомнят за естетическата безпринципност на д-р Кръстев, който още в списанието на Ц. Гинчев „Труд“ (В. Търново) печати като начеващ критик възторжена статия за Вазов, а по-късно с настървение и високомерие отрича мястото му в българската литература. За отношението на групата около „Мисъл“ към Вазов свидетелствува следното изказване на П. П. Славейков, цитирано от Ив. Радославов в неговата „История на българската литература“: „Поетите, особено лошите поети, страдат от невинната психическа болест, известна под името самозаблуда, т. е. придават си много по-голямо значение, отколкото имат в действителност. Съзнанието на г-н Вазова, че той е написал няколко хубави лирични песни, го е довело, по един или друг път, до самозаблуда, че той е най-добрият български поет и че това му дава право,може би, да пише глупости и да подкопава с тях малката си слава. Той иска да бъде велик и му се ревне да мисли, че това се постига само с желание да бъдеш такъв.“

Безспорно в естетическия аристократизъм и чувството за елитарност, както и в своеобразния нихилизъм към родните литературни традиции по своеобразен начин се проявява модното в онази епоха ницшеанство, оказало определено въздействие върху естетиката на П. П Славейков. Сложният въпрос за ницшеанските мотиви в естетиката и творчеството на Пенчо Славейков излиза вън от целите на настоящата работа. Няма съмнение обаче, че този дух на високомерие и мандаринска самозатвореност е съдействувал за естетическото разцепление на българската литература в епохата на зараждането на нашия символизъм. Споровете около Вазов, Пенчо Славейков и Яворов в началото на XX в. са били своеобразен лакмус за литературната ориентация на даден автор или литературна групировка.

Д-р Кръстев и П. П. Славейков възприемат чрез немската идеалистическа естетика парнасистко-символистичния принцип за елитарното самоцелно изкуство и в своето отрицание на Вазов изхождат от презумпцията, че широката популярност е свидетелство за посредственост, а истинското изкуство е достъпно само за малцина посветени. Ето по какъв начин интерпретира д-р К. Кръстев недовършената поема на Пенчо Славейков „Кървава песен“: „Но днес неговата поема „Кървава песен“, една едничка песен от която струва в художествено отношение повече, нежели всичко създадено в българската литература след Освобождението, днес тая поема стои тъй високо над разбирането на публика и критици, че може да се твърди без всякакво ограничение: духовният живот на „Кървава песен“ още не е почнал. . Неговото време — и въобще времето за разбирането на истинското изкуство — ще настъпи само след като българската литература преживее своята вазовска епоха — след като литераторството и стиховете на тая епоха станат посмешище и на школниците.“

Независимо от редица положителни моменти в критическата дейност на д-р К. Кръстев и Пенчо Славейков, особено що се отнася до популяризирането на руската и немската литература у нас, оценката им за текущия литературен про-

цес е крайно едностранчива и пристрастна. Отрицанието на Вазов е съпроводено от често пъти неумерени възхвали на писателите от четворката, като при това отношението към Яворов, най-талантливия между тях, е твърде сдържано и двусмислено. Отрицателно е отношението на П. П. Славейков и към К. Христов, единствен негов съперник от младата генерация през 90-те години: „Той е твърде плодовит, но тая плодовитост не е огряна от слънцето на никакво единство. Никаква идея не обединява неговите песни, те не са солдати на бойното поле на живота, не са и иденшчици като песните на утилитарните певци; те са една шарена народна милиция, която иска да плаши с комичността си и с циничната слобдия на думи и изрази.“

Типично декадентска черта на групата около сп. „Мисъл“ е снобско-аристократическата самозатвореност и естетическото високомерие, които стават причина за духовната им изолация още през първото десетилетие на века. Групата среща неодобрението не само на писателите около Вазов — Величков, но и на начеващите тогава символисти, които решително отхвърлят естетическия индивидуализъм на д-р Кръстев в името на символизма. Така се стига до парадоксалното положение, че модернистите от второто поколение (символистите) се опълчват срещу модернистите от първото поколение (индивидуалистите) независимо от това, че редица черти на модернистичната философия и естетика са общи за тях. По силата на диалектическата логика като амбивалентно трябва да оценим и отношението на символистите към отричания от кръга около сп. „Мисъл“ Вазов. Доколкото те отричат напълно делото на прочутата четворка, в редица случаи това означава реабилитация не само на Вазов, но и на демократично-реалистичното направление в българската литература.

Най-сетне твърде сдържано трябва да се приема остроумното определение на Г. Цанев за сп. „Мисъл“ като „родилен дом на българския символизъм“, което някои изследователи са склонни да надценяват. В книгата си „Противоречивият свят на Яворов“ Ст. Илиев цитира статията на Ф. Брюнетиер, печатана в бр. 2—3 на сп. „Мисъл“ от 1896 г. като първа печатна изява у нас, в която се споменава за символизма. Едва ли на тази статия следва да се оказва особено внимание, тъй като в нея френските символисти само са споменати на едно място във връзка с парнасистите и като цяло статията не съдържа никаква оценка за тях. Много по-голямо внимание заслужава статията на Ив. Андрейчин „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“, печатана също в сп. „Мисъл“ (1899, кн. 1), но и тя не дава достатъчно основание за остроумната метафора на Г. Цанев.

От групата около сп. „Мисъл“ теоретиците на символизма усвояват патоса на отрицанието, който въобще е характерен за естетиката на модернизма. Димо Кьорчев, най-авторитетният критик на младото направление, споделя ницшеанските увлечения на П. П. Славейков в редица от програмните си статии, но по силата на споменатата вече логика на литературно-историческия процес у нас се опълчва срещу позицията на д-р Кръстев и П. П. Славейков и защищава делото на Ив. Вазов и З. Стоянов. В статията си „Захари Стоянов, Иван Вазов и Пенчо Славейков“ критикът пише: „Не без гняв трябва да си спомним времето, когато Славейков и д-р Кръстев опустошаваха с литературните си недоразумения вкуса на българската публика. Нека си признаем увлечението към литературата, към художествената красота, а заедно с това и презрението към читателите. Но заедно с това да не се забравя и постоянната им мания, че са носители на нещо ново. Манията да повтарят вечно идеите на непостижимото, за бога, за вечната красота бе белег на безсилие и на груби недостатъци в техните дарби.“

Съпоставяйки „Под игото“ на Вазов, „Записките“ на З. Стоянов и „Кървава песен“ на П. П. Славейков, Д. Кьорчев дава изключително висока оценка на първите две творби и е твърде резервиран спрямо третата: „За една бедна начи-

нающа литература Захари Стоянов, Вазов са представители от първа величина, те са основни камъни на сградата. Мястото на Славейкова е неопределено. Той е изгубил естествената прелест на непосредственото творчество и се отдава на една школа отвлечена, на един вкус, недостъпен за нивото на средата,и на размишления, които нямат никаква цена, щом им съблечем формите, в които ни ги дава. Като литературен паметник, поставен наред с „Под игото“ и „Записките“ на З. Стоянов, „Кървава песен“ би изглеждала съвсем дребна, макар и с по-изящни особености.“

За настроенията срещу естетическата линия на д-р Кръстев свидетелствува и първият печатан орган на оформящото се символистично направление — сп. „Наш живот“ (1906—1907) на А. Страшимиров. В кн. 1 от 1907 г. е поместена бележката на Т. Прежин (псевдоним на А. Страшимиров) „Литературната критика у нас“, в която се съдържа следната оценка за теоретика на сп. „Мисъл“: „Д-р Кръстев единствен принадлежи изцяло на литературата. За нещастие тъкмо той най-малко прояви темперамент и дар. Едничкият му опит за самостоятелно творчество — „Аполог на Светозар Миларов“ (Мисъл, 1895) — е пуст, бездушен и се губи край задушевната работа върху архивата на същия покойник от д-р Ив. Д. Шишманов (Български преглед, 1895). Другият опит на д-р Кръстев в поезията, преводът на „Емилия Галоти“ от Лесинга, показа също абсолютна липса на талант у него: преводът му не издържа критика. Д-р Кръстев като посредствен хвана се сляпо о шаблонната естетическа критика и през последните пет години е дал всичко два „разбора“ на оригинални български произведения — „Кръстопът“ от А. Страшимиров и „Стълпотворения“ от К. Христов.“

За атмосферата на котерийна безпринципност свидетелствува и една кратка бележка под линия на Ив. Андрейчин към рецензията му за пиесата на Яворов „В полите на Витоша“, поместена в бр. 5 на сп. „Бисери“ (1911): „За известен род критици и професори в Университета (!) и Пенчо, и Петко, и Пею, и Кирил са гении. Всякой от тях сам се признава за такъв, а другите отрича.“

Отношението на другия виден теоретик на символизма Ив. Радославов към групата около „Мисъл“ е по-нюансирано. Преди всичко трябва да се отбележи, че в неговите представи индивидуализмът до голяма степен се покрива със символизма: „Индивидуализмът, който имаше да се бори главно с идеите на радикалното обществено движение у нас, което беше силно с традициите и големината си, като преобладаваше, идваше да развенчае всички кумири, които бяха такива на предшественика му. Той отрече идеалите и нравствените цели, които искаха жертва в името на отвлечени идеи. Той отрече метафизиката и схоластиката в областта на мисълта и вместо, тъй да се каже, идейната — изтъкна живата, сама по себе си, цялостна човешка личност.“

Преценката на Радославов за знаменитата четворка е до известна степен повлияна и от нейните литературно-естетически възгледи. В своята „История на българската литература“ критикът подценява Яворов за сметка на П. П. Славейков, с което неволно изпада на позициите на д-р Кръстев: „Яворов е по-голям поет, но погледнато литературно-исторически и културно-обществено, той е в сянката на Пенчо Славейков.“

Неубедителна е и оценката за еклектичността на Яворовата поетика, с която Радославов показва недоумението си да навлезе в сложния и противоречив свят на големия ни поет: „Яворов като художник няма свои собствени пътища, няма свое художествено верую, няма това, което имат тъй наречените „откриватели на нови светове“ в поезията и в изкуството. Стилът, техниката, образните средства са тия на Славейкова.“ Още по-категорично е формулирано това отрицание на Яворов в следния пасаж: „Той не може да постигне н о в о т о (разр. И. Р. ), чужд на едно друго самочувство, и ето защо творчеството му, изразено с тези своеобразни художествени средства, носи чъртите на един художествен упадък.“

Една от най-любопитните страници в сложните взаимоотношения между двете поколения модернисти в началото на века е свързана с отрицателното отношение към Яворов. Ярка и неповторима художествена индивидуалност от европейски мащаб, Яворов се чувствува неуютно в „кулата от слонова кост“ на сп. „Мисъл“, където също трудно го приемат като свой. От друга страна, представителите на възходящия символизъм него приемат като свой след творческата му криза от 1903 г. и ориентацията му към модернизма и оценяват подчертано враждебно творческата му еволюция. Макар че е най-ярката творческа индивидуалност в българската поезия от края на XIX в. до началото на Първата световна война, Яворов остава самотен и недоразбран между конфликтуващите естетически групировки.

Свидетелство за сложното отношение на символистите към групата около сп. „Мисъл“ е статията „За декадентството“ от Т. Рамзов (по всяка вероятност псевдоним на А. Страшимиров), печатана в сп. „Наш живот“ (1907, кн. 8). По-голямата част от статията е извадки от прочутата статия на Пшибишевски „Pro domo mea“. Само последната страница, посветена на българските декаденти, съдържа твърде интересна оценка на литературния живот у нас, в която пролича-ват противоречивите възгледи на самия А. Страшимиров, доколкото критиката на писателите около сп. „Мисъл“ е базирана върху идеята за органичността на всяка национална литература като залог за нормалното ѝ развитие: „Националните литератури, които не са се пропили от реализъм, не могат да минат за декадентство; още писатели, които не са минали през реализма, като декаденти са книжни. . . Естетиците, ветерани на шаблона, направиха у нас странна салтомортала: заговориха за модерност, за „символизъм“, прегърнаха Ницше, прегърнаха Ибсена — същи анархисти! Един Петко Тодоров, който през десетки години не можѝ да даде ни един щрих от живот, същински живот, от няколко години пише смътни фантасмагории, борави със символи, е цял „душа“, която се къса , . . но която не може да засегне никого. Един Пею Тодоров, който ходи да освобождава Македония и разпъваше в стихове снагата си на кръст за „родината“, изведнъж кривна и докато най-улично псуваше тогова, когото с площадна суета съревнуваше в литературата (К. Христов), почна да възпява някакви свои рани, втънали в „гной и кръв“.“

Срещу първото поколение модернисти, което издигна за свой кумир Пенчо Славейков, младите символисти противопоставиха поезията на Т. Траянов. Той стана причина за нова едностранчивост, довела още на времето до хипертрофирана представа за мястото и значението на Траянов в българската поезия. По-нататък ще се върнем отново на този въпрос,но не е безинтересно да приведем още едно мнение, подценяващо и отричащо Яворов за сметка на Траянов из една статия на П. Росен, печатана в сп. „Хиперион“ (г. IV, 1925): „За мене е безспорен факт, че родоначалник на модернизма в литературата ни е Тодор Траянов. Това се оспорва от мнозина. Но що е Яворов? В по-първите си работи, до „Безсъници“, Яворов е цял в П. Славейкова и Ботева. И по възприятие, и по мировъзрение, и по изживявания той е твърде примитивен и беден, за да бъде новатор. В „Безсъниците“ си Яворов изнемогва по демоничния път на Лермонтова. Усвои стиха на декадентската поезия, послужи си и със символи. Но всичко това бе новоусвоено, мъчително и с непоносимо по своето напрежение изживяване, което го докарва до епилептични гърчения. Ферментът на тези изживявания не е негов собствен продукт и за това изживяването не е кипеж на търсеща проясняване душа— плът, а едно терзание от самоотравяне, в което има всичко друго, но не и поезия. И това, което е още по-важно — няма красота. Тази възбудена, нервна възторже-ост, това изнурено въображение, тези разпокъсани, редящи се по търсените остове на асоциациите образи и фрази говорят, че изворът на подсъзнателната у енергия, на интуицията е сух и немощен — с една дума, Яворов бе вакси-

ниран с ваксината на модернизма, преди да е заболял от самата болест — декадентството.“

Безспорно П. Росен вярно е забелязал някои важни особености на Яворовата поезия (по-специално вътрешната ѝ напрегнатост и патетичност), но изводите му са пресилени и по същество неверни. Мнението, че Яворов се е ориентирал към модернизма по силата на едно модно тогава увлечение, без вътрешно предразположение и нагласа, не отговаря на истината. Яворовата поезия запазва спотаения си драматизъм и през втория период от творчеството му и той е по-автентичен, отколкото измислените терзания на много други символисти.

Отношението на символистите към П. Тодоров е продиктувано главно от принадлежността на писателя към кръга на „Мисъл“ и от опита на П. П. Славейков да го наложи като водеща фигура в българската литература чрез статията си „Бляновете на модерен поет“.

В статията си „Литературни бележки“ (Наш живот, 1906, кн. 6—7), Д. Кьорчев се произнася по следния начин за П. Тодоров: „Описанията у него са фрази, с имволите —абстракции, а цялата композиция, мъглява и неуловима концепция върху живота, мистичност и сивина, пусти и глухи. Езикът на П. Ю. Тодорова, казано на бърже, е техничен. Осъждали го, че бил модерен поет, но от това той нищо не разбира. . . Ако всичката мъглявина и безконтурност у г. Тодорова биха били дело на душа, която живее, ние бихме мислили по-инак,но тук нито душа има, нито живот.“ На друго място, пак в сп. „Наш живот“, Д. Кьорчев нарича П. Тодоров, „човек малко умен и плитко-хитър“.

Пряката конфронтация между двете поколения модернисти е неизбежна поради естетическия индивидуализъм на едните и неудовлетвореността на другите от постигнатия от тях художествен синтез. Това противопоставяне приема програмен характер в статията на Д. Кьорчев „Из миналото“ (Наш живот, 1907, кн. 5—6),написана по повод на отпечатаната по това време в Тутракан под псевдонима М. Миролюбов книга на д-р К. Кръстев „Млади и стари“.

Книгата на д-р Кръстев е синтез на десетилетните му усилия да подкопае литературния престиж на Вазов като най-изтъкнат представител на демократичното и реалистичното крило в българската литература и да наложи като образец на модерно поетическо светоусещане творчеството на П. П. Славейков. Самият д-р К. Кръстев е силно повлиян от естетическия индивидуализъм на Пенчо Славейков и от характерния му, на моменти безцеремонен литературно-критически стил, което проличава в следния характерен пасаж, цитиран от Д. Кьорчев в статията му: „Защото фасулковците не струват хас от духовна храна, която няма да се последва от отвратително уригване за блудкави фрази. В областта на теорията е още по-явно това. Измежду поетите с талант и значение нашата публика и критика е била досега способна да разбере напълно само Вазова, защото той, изобщо казано, не се издигна над нейните вкусове и доосвободителни понятия, а спря на същата точка, на която и тя замръзна от двадесетина-тридесет години насам.“

Законният повик за развитие и обновление на българската литература се изражда у д-р Кръстев в призив към създаване на елитарно изкуство само за тесен кръг посветени, несъобразно с вкуса на „фасулковците“. По същество това е декадентска концепция за изкуството, въведена още от Бодлер и парнасистите. Льоконт дьо Лил воюва за „оздравяване“ на поетическия език, като му се придадат „по-ясни и прецизни форми“. За него изкуството е „интелектуален лукс“, който няма друга цел освен красотата. Т. Готие, създателят на „ларпурлартизма“, също счита, че изкуството няма друга цел освен самото себе си и трябва да бъде независимо от политиката и морала.

Интересно е, че критиката на естетическия индивидуализъм на д-р К. Кръстев се свързва у Д. Кьорчев със съзнанието за органичността на литературния процес като отражение на логиката на обществените и културните процеси. „Наши писа-

тели — заявява Д. Кьорчев в статията си „Из миналото“, — които израснаха на Запад и после станаха гости у нас, не взеха туй от културата, що би им спомогнало да видят злините и болките на нашия живот. Те грабеха от върхарите на разклонилия се Запад и наивно искаха да посаждат новостите у нас. Така те ставаха не по-малко нещастници. Скачката от една примитивност до най-отдалечената висина на културното развитие им изпочупи и краката, и главата.“

Тази проницателна мисъл, която днес ни изглежда още по-правдива в перспективата на времето, губи обаче от своята убедителност, тъй като критиката, отправена от Д. Кьорчев към д-р Кръстев и кръга около него, в не по-малка степен се отнася и за символистите, които търсеха опора не в родните традиции, а в западната култура. Много удобна логическа операция за тази цел е премахването на естествените граници между българската и чуждата литература, чрез което се обявява за законно заимствуването на образи и идеи отвън. Реалното противоречие между закъснялостта на литературното развитие у нас и потребността да се включи пълноценно българската литература в световния културен процес, изтъкнато в статията на Д. Кьорчев, е ликвидирано чрез подобна логическа операция в „Литературен манифест“ на Ив. Ст. Андрейчин, един от програмните документи на българския символизъм, с който започва първата книжка на издаваното от него списание „Из нов път“ (1907): „Има ли нужда да ибсенуваш или да метерлинкуваш, когато имаш Ибсена и Метерлинка? Чужди ли? В областта на литературата, в царството на човешката мисъл няма наше и чуждо. . . Да се настаниш в розовата долина на всемирната мисъл, да дъхаш мириса на цветовете, родени от усилията на толкова литературни гиганти,да вкусиш от чудните плодове на всесветската култура — това струва несравнимо повече, отколкото да се лакомиш за недозрелите киселици на нашите дребни творци — па макар мотивът за това да бъде най-смислен патриотизъм. Да бъдеш оригинален — нищо по-добро от това: чуждото си остава винаги чуждо. Но оригиналност не значи дивотия и първобитност. Оригиналността е проявление на силна индивидуалност, а тя е следствие на висока култура, на обширни познания, на смели обобщения.

За тази предварителна работа няма сечива у дома — трябва да ги потърсим у съседите.“

Характерна черта на българския символизъм в неговите литературно-критически изяви е патосът на отрицанието, който го сродява с представителите на първото поколение модернисти, групирани около сп. „Мисъл“. Теоретиците на символизма са много по-уверени, когато разсъждават върху това, каква не трябва да бъде литературата, отколкото в отстояване на определена естетическа платформа. Но този патос на отрицанието е присъщ изобщо на декадентството и модернизма, които са, най-общо казано, отрицание на класическите форми на изкуството.

Негативната оценка на българската литературна традиция при символистите нерядко достига до неоправдан нихилизъм. В цитираната по-горе статия на Д. Кьорчев срещаме следните мисли: „А ние до днес нямаме изкуство, нямаме въобще художествена литература. . . Тия, които първи се отръгнат от развитието на днешната литература и отрекат правото ѝ да върви, тия, които първи издумат: у нас досега няма художествена литература, ще бъдат първите художници и поети.“

В статията „Литературни бележки“ (Наш живот, 1906, кн. 6—7) Д. Кьорчев пише: „Нашите писатели са преди всичко без идеи.“ Негативният патос предопределя тоналността и на „Литературен манифест“ на Ив. Андрейчин: „Безредица отдавна се е настанила в нашата литература. . . Школи ний нямаме. . . Литературна традиция ний също нямаме. . . Па и тази дребна, негодна и ограничена традиция, пренесена от чужбина у нас, е взета не из общата съкровищница на изящната всемирна литература, а е грабната от сиромашката каса на близки съседи, които са крезовци само защото имат някой и други грош повече от нас.“

И ако в ранните теоретически изяви на символизма (1906—1907), свързани главно с имената на Д. Кьорчев и Ив. Андрейчин, отчетливо е проведена линията на противопоставяне спрямо естетическия индивидуализъм на групата около д-р Кръстев и П. П- Славейков, по-късно Ив. Радославов заема отрицателна позиция по отношение на цялата предшествуваща литература. В програмната си статия „По повод Тургенева“ (Наш живот, 1912, кн. 3) Ив. Радославов актуализира отново конфликта „млади“ и „стари“, като включва в групата на „старите“ техните довчерашни противници от първото поколение модернисти: „Вие твърде много принадлежите на миналото. И въпреки влиянието на новото ви и другарите ви от старото поколение чувствувате твърде много симпатии към това „здраво и непроменено“ изкуство. . . Ние обаче не напразно идем след вас и в гърдите ни може да има повече от две души, но във всеки случай не само две. Ние принадлежим без остатък на времето си. Ние храним само уважение към миналото и — толкова. Но не ни съгрява, не ни задължава. Ние идем в душата си с новото, готови да го дадем, готови да изгорим с него. И ако в тази страна се е достатъчно мислило, страдало и живяло, ние смело заявяваме, че поне едно десетилетие от нашето литературно развитие е наше.“ Нека добавим още, че статията на Радославов е написана под формата на „открито писмо“ от П. Тодоров.

Така се стига до парадоксалната наглед, а в същност съвсем естествена ситуация, че възхождащият символизъм бива отричан както от писателите, от демократично-реалистичното направление, така и от естетиците-индивидуалисти. По същото време, когато Вазов отрича в знаменития си предговор към „Легенди при Царевец“ (1910) символизма и декадентството в нашата литература, с присъщото си високомерие П. П. Славейков осъжда младите символисти: „В последно време се е повлякло по тоя път — пътя на упопомрачения символизъм — цяло едно войнство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия, всяка разчорлена коса — фризура. Това войнство увлича в безсмислици и връстни вече поети като Яворова и Христова. . . Всичко родено за живот и отдавна вече умряло в Европа, днес влиза на мода у нас.“

Между другото изявлението на Пенчо Славейков разкрива и двусмисленото положение на Яворов в този период от литературната история, когато оригиналната му фигура не приляга към нито едно от разроилите се литературни течения и поради това е еднакво подозрителна за всички.

Рязко отрицателно е отношението на символистите и към литературната критика, като това е елемент от отрицанието на литературната традиция. В статията „Литературен живот“ (Наш живот, 1906, кн. 2), подписана с инициали Т. П. (Тодор Прежин, вероятен псевдоним на Страшимиров), четем: „Литературната критика у нас няма още творческа мощ, та не може да подхване художествения талант, да го подкрепи в разколебаването му, да го надъха и упъти.“

Още по-категоричен е Д. Кьорчев в статията си „Литературната критика“, където той отрича на критика способността за аналитично съждение: „Литературният критик, който може само да усети кое е добро и кое не, има нещо общо с душата на една жена. Както жената е неспособна към каквото и да било творчество, а е способна да чувствува, да плаче, да тъжи, да състрадава и т. н., така и критикът умее да каже кое му харесва и кое не, кое нарушава приетия ред и кое би било добре, без да е способен на каквото и да било философско разглеждане на изчувствуване, което събужда разума и поставя пред него проблеми и загадки.“

В края на същата статия Д. Кьорчев формулира по следния начин тежката си присъда над оперативната, както я наричаме днес, критика: „Всичко туй ни дава убеждението, че едва ли има по-неморално отнасяне на човека към човека, отколкото отношението между журналния критик и великия художник. Да си поставиш за цел да ругаеш едного, а да хвалиш другиго, не е толкова грозно и

страшно — това е най-обикновено престъпление. . .“ С тази констатация Д. Кьорчев неволно припява на традиционните жалби на д-р Кръстев за недоразвитостта на българския вкус и за пропастта между високонадарения индивид и и неразбиращата го публика. По-интересен е обаче намекът за нечистоплътността на литературните взаимоотношения, при които литературните съображения нерядко се жертвуват в името на котерийните страсти и борби. В цитираната вече статия „Литературен живот“ намеците са по-конкретни и ни отпращат отново към групата около д-р К. Кръстев: „А кой непокварен български читател не се е отвратил от случайните избухвания на тъмната утайка в тия наши официални литературни групи. Те взаимно се обвиняват в „разврат“, в „морален банкрут“, във „формено безчестие“. Те настървяват на луда разпра — на нечестни изобличения в плагиат, в низости и прочее — инак високи млади таланти. . . Те подвеждат и докарват до полуда маниаци писатели да държат реферати. . . за себе си! — и да ги държат пред слушатели, които се стичат само да ги гаврят. . .“

В този смисъл представата за символизма като монолитно и организирано направление би била прибързана и несъстоятелна. В годините, когато започва неготовото възшествие на литературния небосклон, той е все още твърде аморфно и неопределено явление. Отделните му представители нямат ясна представа за обновлението на литературата, към което се стремят, и нерядко влизат в остри спорове. Твърде показателен е фактът, че между 1905—1907 г., началната фаза на българския символизъм, трите списания, които фактически се превръщат в органи на новото направление — „Художник“ на П. Генадиев, „Наш живот“ на А. Страшимиров и „Из нов път“ на Ив. Ст. Андрейчин, са враждебно настроени помежду си, въпреки че печатат едни и същи млади автори и защищават сродни възгледи за литературата. Представа за литературните нрави на епохата дава следният пасквил срещу сп. „Художник“, поместен в сп. „Наш живот“(1906, кн. 5): „Една заран българският читател се намери пред люта сюрприз: големи американски реклами оповестяваха по градове и села, че сп. „Художник“ ще се редактира занапред не само от шумния в Народното събрание Павел Генадиев, но още от фамозния преводач на „Фауста“ д-р Ал. Балабанов и още. . . от Симеона Радев. За обикновения провинциалист туй беше, навярно, йероглифно известие, но любопитният столичанин не можеше да отмине обявлението без ония гримаси, които са неизбежни, когато се мине зад биволица.“

Известни са взаимоотношенията между Ив. Андрейчин и Д. Кьорчев, който не е пропускал случай да уязви интелигентния, ала бездарен редактор на „Из нов път“ (1907) и „Бисери“ (1911—1913).

Любопитен епизод из литературните борби на епохата е реакцията, която предизвиква „Литературният манифест“ на Ив. Андрейчин. В кн. 3 на списанието си „Из нов път“ Андрейчин реагира остро на критиките на г. Котларевски (псевдоним на д-р Ст. Младенов), който сътрудничи в сп. „Християнска мисъл“, и на Н. Атанасов, критик на сп. „Българска сбирка“. За липса на достатъчно критически усет у този еклектично устроен писател свидетелствува неспособността му да степенува литературните явления. Когато се заема да изброи „петдесет първостепенни творци“ от Франция, сред поетите Андрейчин споменава наред с действително ярки творци и напълно забравени днес имена, а освен тях А. Барбюс и А. Жид, прославили се в белетристиката.

Комично звучи четвъртата част от отговорите на Ив. Андрейчин, озаглавена „Сега на всички ви вкупом“, в която благородният гняв на писателя не намира адекватен израз: „Ние сме живи хора — нас плени живота, слънцето, морето, горите, цветята. . . А вий сте трупове с хиляди вериги оковани. Ако вам се ревне да бъдете роби на всевъзможни заблуждения, ний не желаем да станем ваши другари.

. . . Ний не сме и не желаем да бъдем официални писатели. Ний сме свободни художници, никакви вериги не ни свързват. Ний служим на Мисълта — великата и волна Мисъл, с която вий се мъчите да светотатствувате.

Va!
A bas les tartuffes!“[1]

Идеята за „природния“ художник, необвързан от никакви политически или морални ангажименти, подчинен само на „здравите“ си инстинкти, намира много по-ярък концептуален израз в програмната статия на Д. Кьорчев, печатана най-напред в сборника „Южни цветове“ (1906) под редакцията на Д. Кьорчев, Т. Траянов и Тр. Кунев. Вече посочихме еклектизма на тази статия, в която аморалният ницшеански индивидуализъм се свързва с Толстоевата идея за нравствено самоусъвършенствуване: „Новото изкуство като синтез на всички наши прояви има за свръхчовек оня пълен тип, който е мислител, художник и артист. Школите на Ницше, Ибсена, Толстой, които поставят смисъла на живота в самоусъвършенствуването, избират за модел силния човек, свободната личност или туй, което Толстой нарича верующ в бога. . .“

Важен елемент в естетиката на символизма е въпросът за отношението към родното и чуждото. В своя „Литературен манифест“ Ив. Андрейчин посочва подражателския, несамостоятелен характер на български модернизъм: „Декадентството и символизмът поизпъстриха страниците на нашите списания и книжки и породиха размърдване и подражание. Но те влизат в нашата литература с чужди образ. Писателите и критиците не ги познават и говорят за тях с комично недоразумение. За да изяснят декадентството, те превеждат предговор на полски автор, разказват съдържанието на английска пиеса и свършват с жлъчна ирония към един наш училищен инспектор. . . Онова, което е родено във Франция и е дало плодове чрез усилията на цяла плеяда таланти, се пренася у нас чрез Русия и Германия, където климатът го издребнил и променил.“

Нека се абстрахираме от завоалираните нападки към сп. „Наш живот“ на А. Страшимиров, свидетелствуващи за сложните литературни взаимоотношения. Погрешно би било да се счита обаче, че разкривайки несамостоятелния характер на българското декадентство, Ив. Андрейчин ратува за национално самобитна поезия. Той показва пристрастието си към френската литература не само чрез симпатиите си към теорията на Иполит Тен за „расата, средата и момента“, но и чрез невярната теза, че декадентството влияе у нас главно чрез Германия и Русия. За да не остави съмнение относно целите на своя манифест, Андрейчин го тълкува по следния начин в споменатото вече отворено писмо до критика Н. Атанасов: „Аз искам да се влияем от френската литература толкова, колкото досега сме се влияли от руската и немската. А ти разправяш, че съм искал да разпространя у нас култ към френската поезия.“

Въздействието на френската символистична школа върху Ив. Андрейчин проличава във възприемането на редица нейни постулати. Но актуалният и за съвременното сравнително литературознание въпрос за взаимните връзки и въздействия е разрешен от критика много по-успешно в статията му „Литературно влияние“ (Из нов път, 1907, кн. 5). Важно е да се отбележи при това, че българските символисти имат достатъчно ясно съзнание за недостатъците на символистичната школа, тъй като те я оценяват от гледище на историческата дистанция от двадесетина години. По такъв начин закъснялостта на нашия символизъм покрай някои несъмнени недостатъци като подражателността притежава и определени предимства, каквато е по-голямата му критичност.

---

[1] „Карай! Долу лартюфовците!“

„Декадентството и символизмът още траят — пише Ив. Андрейчин в споменатата статия, — защото още не са се свършили големите таланти, които творят с принципите на тяхната естетика. Първия удар им нанесоха някои посредствени умове, които се заловиха за тяхната абсурдна страна — бягането от живота и творчеството за самото творчество (разр. И. А.). Последният удар ще им се нанесе, когато от всичките им принципи остане да се култивира от бездарници само поменатият, макар той да е случайно явление в тяхната естетика.

Нека кажем още и това: онези, които се боят от влияния и бягат от тях, биват наказани по този чудесен начин: всякога, когато се явят подражатели, това са все войници от тяхната армия. Те се ползуват зле от художествените творения на великите умове.“

За съжаление самият Ив. Андрейчин е компрометирал своята статия, като е отбелязал в бележка под нея: „Основните мисли на горната статия са присвоени из френския писател Андре Жид.“ Трудно ни е да съдим каква статия на А. Жид е имал пред вид нашият писател и до каква степен е заимствувал от нея. Очевидно той е искал да покаже разликата между неодухотворения плагиат и творческото трансформиране на чужди влияния. За това свидетелствува и следният пасаж от същата статия: „Свободното подражание няма нищо общо с глупавото наподобяване, което винаги си остава едно дело прикрито и спотайвано.“

В статията си „Из миналото“ Д. Кьорчев също разисква въпроса за самобитността на българската литература и за органичността на появата на символизма. Но оценявайки отрицателно изостаналостта на българската литература спрямо европейската, той достига до неисторически изводи за литературния процес у нас. Според него доосвобожденската ни литература е била „изкуствена“, а литературата след Освобождението „е, напротив, модна“. Синтезът, който толкова рядко се появява у нашите теоретици на символизма, у Д. Кьорчев е съчетание от положителните черти на двете литературни епохи. Този синтез приема формата на една несполучлива метафора, но независимо от терминологическите грешки и наивността на определението и спънатата фраза Д. Кьорчев е налучкал пътищата, по които се развива българският символизъм: „В примирението на изкуствеността преди 30 години с днешната модност е добрият залог за литературата ни. Суетността на една незаспала вечер с хаотичността на среднощието ще дадат тишината на ясните нощи с бели, чисти небеса.“

Най-прецизно и пълно е формулирана идеята за необходимостта от създаване на национално самобитно изкуство в статията на Д. Кьорчев „Литературни бележки“. Тази идея е отрицание на собствената еклектичност на Д. Кьорчев от „Тъгите ни“ с безкритичното смесване на ницшеанството и толстоизма. Всичко това по безспорен начин доказва вътрешната противоречивост на българския символизъм, който кръжи около модните декадентски възгледи и същевременно се стреми да запази самобитността на българската литература: „Ние нямаме големи и блестящи традиции, нямаме наследства, които да обезпечат развитието на живота и да носят духовните богатства даром, но имаме непокътнатата енергия на цял народ, който по-скоро ще прояви силите на своята самобитност, колкото по-малко чуждо влияние се внася в духовното му развитие (разр. Д. К.). Мнозина съзнават, че това влияние, което внася подражанието на чуждото, се дължи на безсилието както на писателите ни, така и на всички културтрегери. Това не е право, не че сме безсилни, но липсва още съзнанието, че всичко, което правим, трябва да го вършим като чисто собствено дело, всичко, което създаваме, да отразява само нашите идеи и очаквания и във всяка работа да личи разумът на един личен дълг към себе си и към живота.“

Ив. Радославов, който по-късно се намесва в литературните борби и се опитва да оглави символистичното направление, заема съвсем противоположна

позиция. Той противопоставя символизма на цялата предшествуваща литература, надценява постиженията му и счита за негова заслуга бягството от национално самобитното: „Той (символизмът — б. м., С. Х.) изпълва цяло едно време и чрез него българската поезия се свързва с европейския духовен живот, за да излезе от своята опасна самобитност“ (разр. И. Р.).

Очевиден е принципно различният подход на двамата видни теоретици на символизма към проблема за чуждите влияния и националната самобитност. Тези различия не прерастват обаче в програмна опозиционност, а само свидетелствуват за многослойността и противоречивостта на символизма като литературно направление у нас.В отличие от френския и руския символизъм,които приемат по-определени организационни форми, българският символизъм е по-дифузен и неорганизиран. Това изтъква и Ив. Радославов в своята „История на българската литература“, когато символизмът е вече приключена страница от литературното развитие: „Символизмът не е школа, макар че това му качество извика най-много упреците на противника му. Никоя литературна проява у нас не е тъй голяма и характерна с разнообразието си в творческо отношение като символизма.“ Радославов предпочита по-широката и по-авторитетно звучаща формулировка на символизма като „културно-обществено движение“, обслужваща несъстоятелната му теза за възникването на нови традиции чрез литературата на символизма, които ще се окажат решаващи за по-нататъшното културно развитие у нас.

За начало на символизма Ив. Радославов приема стихотворението на Т. Траянов „Новий ден“, печатано в сп. „Художник“ през 1905 г., сборника „Южни цветове“ (1906) и превода на „Стихотворения в проза“ от Бодлер, появил се в 1910 г. с предговор от Ив. Радославов.

Известно е пристрастието на теоретика на символизма към поезията на Т. Траянов, когото той определя като „най-определения, издържания, мощния и рязко отличаващия се“ измежду символистите. Но не само Радославов приветствува появата на Траянов. Твърде любопитна е оценката на първите поетически цикли на младия поет от страна на К. Величков в собственото му списание „Летописи“ (1905). След като го определя като поетическа сила, „за която трябва да се облажаваме“, К. Величков добавя със забележителна толерантност: „Няма защо да се въстава против направлението, което следва поетът. То не само не пречи, но способствува, за да даде пълна мярка за своите качества един истински талант.“

В книгата си „Противоречивият свят на Яворов“ (1976) Ст. Илиев предлага за начало на българския символизъм да се приеме стихотворението на Яворов „Песен на песента ми“, като прави аналогия с Верленовото „Поетическо изкуство“. Ст. Илиев споменава бегло младите поети, които се налагат между 1905—1910 г., Т. Траянов, Н. Лилиев, Ем. Попдимитров, Д. Дебелянов, Л. Стоянов, Тр. Кунев и др., преди да обобщи: „Това са поетите, у които най-рано проникват „новите веения“. Тези поети до голяма степен определят националния облик на българския символизъм. Но техният истински духовен баща е бил Яворов. Без него ние не можем да си представим както възникването, така и утвърждаването на символизма в българската литература. Като негов „законодател“ той се проявява именно в „Песен на песента ми“.“

Тази принципно вярна мисъл на Ст. Илиев следва да се задълбочи и доразвие, тъй като от нея може да произлязат недоразумения. Неоспоримо е твърдението, че Яворов е „духовен баща“ на поколението символисти, което идеше след него. Достатъчно е да припомним за изключителната му проницателност, когато в края на живота си се отзовава твърде топло за Дебелянов и го определя едва ли не като свой приемник в поезията. Вярно е и твърдението на Ст. Илиев, че „Песен на песента ми“ има характер на духовен манифест.

Но да се приеме, че стихотворението на Яворов е „законодател“ на българския символизъм, би било пресилено и невярно. „Песен на песента ми“ има характер на демаркационен момент, своеобразна гранична черта между двата периода в творчеството на поета. В нея той изповядва драматично крушението на своите социални, патриотични и нравствени идеали и споделя болезнения солипсизъм на европейското декадентство. Но директната изповедна форма на тази творба носи определено неоромантичен, а не символистичен характер. В този смисъл по-правилно е да приемем за първа изява на символизма стихотворението на Т. Траянов „Новий ден“, както твърди това и Ив. Радославов. По своята импресионистична техника то също не е най-характерно за направлението, но в контекста на разглежданата епоха е ентусиазирало младите поклонници на модернизма с несложната символна идентификация на зората с новото литературно направление.

Не е съвсем прецизирано и твърдението, че българските символисти „нямат свой манифест“. Програмни за естетиката на българския символизъм са неедно-кратно цитираните статии на Д. Кьорчев „Тъгите ни“ и „Из миналото“, на Ив. Радославов „По повод на Тургенева“ и „Градът“, на А. Страшимиров (Т. Прежин, Т. Рамзов) „За декадентството“, на Ив. Ст. Андрейчин „Литературен манифест“, „Декадентство и символизъм“ и „Нашата поезия“. Вярно е, че тези програмни документи на нашия символизъм са в значителна степен еклектични и неясни. Уместно е да припомним, че в отличие от поезията, където изтъкна няколко имена с европейска значимост, българският символизъм не можа да създаде голям критик. Явления от типа на Уайлд, Метерлинк, Пшибишевски и Реми дьо Гурмон той също не успя да създаде по силата на своята историческа закъснялост. Но крайно неправилно би било да се счита, че в „манифестите“ на нашия символизъм доминира изключително патосът на отрицанието на литературната „вехтория“.

Анализът на позитивните програмни ценности в манифестите също сочи твърде съществени различия. В статиите на Д. Кьорчев преобладават ницшеанските мотиви, докато Ив. Радославов, А. Страшимиров, Ив. Андрейчин са с френска формация и проявяват влечение към класическия френски вариант на направлението. Това разграничение обаче е съвсем общо и, както и при другите варианти на европейския символизъм, редица галски и германски черти странно се преплитат.

В статията на Д. Кьорчев „Тъгите ни“ ницшеанските мотиви се преплитат с Метерлинковата символическа тема за мълчанието като най-пълна изява на човешката индивидуалност. „Велик е оня, който знае да живее в мълчание“ — заявява Д. Кьорчев и веднага цитира руския поет Тютчев, предшественик на Метерлинковата теза:

Поймет ли он чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи:
Питайся ими и молчи!

За популярността на Метерлинковата идея свидетелствува и статията „Мълчанието“, извлечена от книгата му „Съкровището на смирените“, която Ив. Андрейчин печата в свой превод в бр. 15 на издаваното от него сп. „Бисери“ (1912). Там четем: „Устата или езикът могат да олицетворят думата дотолкова, доколкото надписът или номерът на каталога олицетворяват например някоя картина на Мемлинга — но когато наистина е потребно да си кажем един другиму нещо (разр. прев. — И. А.), ний сме принудени да мълчим; и ако в тия минути ний се противим на невидимото и властно искане на мълча-

нието, ний навеки загубваме нещо, което не могат ни върна никакви съкровища на човешката мъдрост, защото сме пропуснали случая да чуем друга душа и да бъдем битие на нашето мигновение.“

У Д. Кьорчев Метерлинковият мистицизъм носи ницшеанска окраска в твърдението: „Да мълчи е способен свръхчовекът или силният, защото пълният органически живот е носител на здрава и хармонизирана душа.“

Ницшеанството съставлява основният прицел на Кьорчев и в статията му „Един популяризатор на Ницше“ (Наш живот, 1906, кн. 2), разгърната рецензия за книгата на А. Лихтенберж „Философията на Ницше“. Рецензията не се отличава с особена глъбина и системност. Любопитното е, че самият Д. Кьорчев е усвоил безцеремонния и провокиращ стил на своя учител: „Като лепкав задушлив прах, развян от старите и по-недавнашни етични философски школи, те падат по сълзливите страдалчески очи на страхливия пропадащи мещански род, замъглят ги, като му правят илюзията за едно подобрение, халюцинацията на един рай. Тия застъпници на справедливостта и малодушието трябва по-скоро да претърпят смъртта, или по-право, по-скоро да се умъртвят.“

Своеобразно резюме на еклектичните идеи на Д. Кьорчев за изкуството е началото на пета част от статията „Тъгите ни“: „Изкуството като средство за самоусъвършенствуване крие три елемента — Бог, Мълчание и Родина.“ Но формулировката на родината у него е по-скоро мистично-декадентска: „Тъга за родината е вечният плач на всички самотници.“

В повлияния от Франция теоретически модел на символизма въздействието на Ницше е твърде ограничено, духовни наставници са Метерлинк и Р. дьо Гурмон. В своята „История на българската литература“ Радославов цитира широко известното у нас в началото на века определение на Реми дьо Гурмон за символизма из „Книга на маските“: „Какво значи символизъм? Ако се придържаме в тесния и етимологически смисъл на думата, почти нищо. Ако отидем по-нататък, това би означавало: индивидуализъм в литературата, свобода на изкуството, напущане на шаблонните формули, тенденция към всичко ново, странно, чудновато; това би означавало още : идеализъм, пренебрежение към социалния анекдот, антинатурализъм. . . За поетите символизмът изглежда свързан със свободния стих, чието крехко тяло може да играе, както му се ще, вън от пелените и връзките.“

Именно от това широко определение на Гурмон излиза Радославов, когато определя нашия символизъм като „културно-обществено движение“.

Идеята на Гурмон за свободния стих като по-висша поетическа форма е обобщение на процесите във френската литература, довели още през 80-те години до въвежането му в лириката. В статията на Ив. Андрейчин „Декадентство и символизъм“ (Из нов път, 1907, кн. 2), едно от най-сериозните теоретически изследвания от онази епоха, се казва: „Оттогава се започна коренно логическо преобразование на установеното стихосложение и това усилие спомогна да стане стихът по-гъвкав, по-хармоничен, по-разнообразен. Задължителното място на цезурата биде изместено. Фетишизмът на богатата рима биде заменен с по-целесъобразен култ. Полусъзвучието зае мястото на римата, както ехото може да замени гласа, който повтаря умален.“ Този нов стих, който Андрейчин нарича свободен или полиморфен, има предимството, че „приема всички форми, които мисълта изисква“.

Тези положения са застъпени и в „Литературен манифест“ на Ив. Андрейчин под формата на категорични постулати: „Що се отнася до формата — ний сме за свободния стих. . . Ний искаме нов ритъм, напълно подходящ за нашите интимни настроения и мисли. Ний искаме обогатяване на римата чрез полусъзвучие и отстранение на всяка принудителност.“

Изискванията на Андрейчин за реформа на поетическата форма са изведени от опита на френския символизъм, но те не се оказват актуални за българската поезия, която още не е изчерпала възможностите на силаботоническия стих, за да се изправи пред необходимостта да го замени със свободен. Една от безспорните заслуги на българския символизъм е в това, че усъвършенствува и музикализира българския стих, превърна го в гъвкав инструмент за изразяване и на най-сложните душевни състояния и изживявания. Поради това опитът на Ив. Андрейчин да въведе свободния стих в българската поезия се оказва обречен на неуспех. Във финала на статията си „Нашата поезия“ (Из нов път, 1907, кн. 3) той сякаш предугажда времето на експресионизма, футуризма и имажинизма: „Нашето време е ново време. Икономическите и политическите промени докараха нов образ на обществените групи, създадоха нови жизнени явления и проблеми. Всичко това живее с трескава бързина; всичко това предизвиква нови емоции, които са тъй бурни, тъй разнообразни, тъй сложни. . . За техния израз чрез словото е нужен други, нов ритъм — и ний ще го създадем. Новото време иска и нов път.“

Но тъкмо това не се оказа по силите на Ив. Андрейчин и неговите сътрудници от списанието. Една от причините за неуспеха на прокламираната от него реформа на стиха е в това, че и редакторът на списанието, и повечето от сътрудниците му пишат поезия на твърде ниско равнище. Личната драма на Андрейчин, която не му позволи да заеме предно място в историята на българския символизъм, е в разминаването между културтрегера и поета. Като теоретик на модернизма и преводач той е на равнището на съвременниците си (даже може да се каже, че по осведоменост и проницателност в известно отношение превъзхожда Д. Кьорчев и Ив. Радославов), но като поет е направо безпомощен и с това дискредитира дейността си на критик и теоретик. За да не бъда голословен, ще цитирам началото на стихотворението „Сред живи трупове“, печатано в един от броевете на собственото му списание, което ни отпраща към сантименталната дидактичност на Надсоновата поезия от 70-те години на XIX в.:

Завърнах се от дълъг път,
във родний кът
аз исках да отдъхна,
и подкрепен със нови сили,
да работя за мойте мили,
за моята страна, за моя здрав народ —
за щастие ламтящ, за волен и велик живот.
Но дъх, отровен дъх на смърт ме лъхна.

Големият парадокс на българския символизъм е в това, че неговите теоретици и последователи охотно възприемаха характерното за европейския модернизъм, но като синове на млад и енергичен народ те не носеха в кръвта си фермента на декадентството. Казаното от П. Росен за Яворов в същност се отнася за епигоните на символизма у нас, които възприеха само формите на наподобяване на европейския модернизъм, но не се оказаха способни да го трансформират през българската си душевност. Все пак мамещото за младите символисти си остана отказът от ясните рационални форми на поетическата мисъл, подменянето на разума от интуицията, опиянението от ирационално постижимите тъмни блянове на душата. Синтез от две начала — интуитивното на Бергсон и ирационално-волевото на Ницше — срещаме в програмната статия на Ив. Радославов „По повод Тургенева“: „Познанието на света и разрешението на всички проблеми чрез обикновеното знание се измести от познанието чрез интуицията, свръхчувственото познание, при чиято светлина само станаха достъпни за нашето

духовно око многобройни истини, недостъпни за обикновения разум. Думите на Анатол Франс, че „не с ум и размишления, а с чувства се постигат най-великите и най-чисти истини“, за нас не са фраза, не са и парадокс, а истина над истините. Чрез своята собствена душа и нейните превращения, чрез самовглъбяване ние се приобщихме към истини, които ни помагат да си отдъхнем от всенощните бдения, които цедят капка по капка кръвта на душата ни. От нашия велик учител Ницше ние узнахме пътя към това върховно познание.“

Неоправдано би било да очакваме ясно съзнание у символистите за социално-психологическите корени на направлението у нас. Дори в „История на българската литература“ от Радославов, която е обобщение на един почти тридесетгодишен период от развитието на модернизма у нас, тези сложни процеси са схематизирани по следния начин: „Промяната в духа на новото поколение и влиянията, които дойдоха отвън — от взаимодействието на тези две неща се определя появата и развитието на нашия символизъм.“ А ето как си представя същият автор „промяната в духа на новото поколение“: „Една съвършено малка част от поколението се поглъща от незначителното и едва кретащо работническо движение, и то по-скоро като приспособило се чиновничество в икономическите му предприятия, друга — по-голяма — изпълва редовете на все повече и повече увеличаващата се бюрократическа държавна армия; третата — по-отзивчива и непримирима, изживява трагедията си във вихрите на македонските въстания или в пълно равнодушие към всичко това гаси мъката си в селската кръчма като учител.“

Твърде схематична е картината на поколението, нахвърляна от Ив. Радославов, а подценяването на социализма и неговото въздействие върху умовете в началото на века отразява повече нежеланието на автора да си спомня за „греховете“ на своята младост, когато е сътрудничил на Д. Благоев в сп. „Ново време“.

„Историята“ на Ив. Радославов недвусмислено свидетелствува, че нито символистите, нито техните закъснели епигони са имали ясно съзнание за социално-психологическата подоснова на направлението. Много по-определени са техните представи за естетическата същност на символизма и за неговите недостатъци. И българските символисти по подобие на френските възприемат внушението, сугестията като основен елемент на поезията. Най-определено е прокарана тази идея в „Литературен манифест“ на Андрейчин: „В поезията ний отричаме описанието и реторичността, а признаваме внушението — ритмическо и метафорическо внушение. Ний не искаме подчинение от четеца, а искаме духовно съглашение. Ний няма да разправяме жизнени анекдоти, а ще предаваме настроения, чувства, рефлекси.“

Тази идея е доразгърната в статията „Декадентство и символизъм“, където Ив. Андрейчин цитира знаменитата мисъл на Гурмон „Вместо да описват, поетите поискаха да внушават“ и я коментира по следния начин: „Обаче съвсем противното на тази послушност изискват от четеца сегашните поети. Вместо да изложи своята мисъл, поетът, тъй да се каже, я предлага, представлява я, поднася я, не направо и по положителен начин, но образна и забулена, та става нужда да вникнем в нея и да я опознаем.“

Определението на символа като основен градивен елемент на новата поезия е твърде прецизно у Андрейчин. За него „символът е в същност едно сравнение, едно оприличаване на абстрактното с конкретното, сравнение, на което една от частите остава да се подразбира. В него има нещо, което трябва да отгатнем, за да ни стане ясно цялото.“

Тази дефиниция е по принцип аналогична на определението на Жан Мореас из „Манифест на символизма“ (1886): „Символистичната поезия се стреми да облече Идеята в чувствена форма, която обаче да не се превръща в цел на

самата себе си, а да служи за изразяването на Идеята и да ѝ бъде подчинена. От друга страна, Идеята не трябва да е лишена от разкошно одеяние, каквото дават вътрешните аналогии.“

Българското определение на символа се оказва по-семпло и е лишено от мистичните черти на „вътрешните аналогии“, разработени от Бодлер.

Но в определението на символа от Андрейчин има и критични акценти, насочени срещу мъглявостта на символистичната сугестия: „Ако Символът изглежда наистина да е най-висше изражение в поезията, употреблението му все не е без известни неудобства. На практика всеки символ е придружен с известна неизбежна мъгливост. . .“

Че този критичен нюанс не е случайност, свидетелствува и отношението на автора към френските декаденти и символисти (и по-специално Ж. Лафорг, Ж. Мореас, Г. Кан, Ед. Дюжарден, В. Грифен, А. дьо Рение и др.), които Андрейчин упреква в „чудноватости и неразбираемост“. А ето и неговото обобщение на недъзите във френското декадентство: „Бягане от живота, умствен аристократизъм, тичане по редки усещания и чувствувания, употреба на чудновати метафори — ето главните грешки на повечето от поетите на декадентската школа.“

Смело може да се твърди, че — като изключим неизбежните подражателства, дан на модата — посочените черти не са присъщи на българския символизъм и това е още едно доказателство в подкрепа на твърдението за неговата самобитност.

Частен елемент в естетиката на символизма, намерил широко отражение и в художествената му практика, е отношението към жената. Моделът на декадентското отношение към жената предлага Ницше, създателят на „мизогинизма“ (женомразството). Той се отнася с дълбоко презрение към нея, отрича ѝ каквато и да било способност за духовен живот и ѝ определя място на средство в своята зловеща философия на свръхчовека. Тази идея бива подета по-късно от Стриндберг и Пшибишевски, които я модифицират в представата за „войната между половете“. В статията на Т. Рамзов (А. Страшимиров) „За декадентството“, три четвърти от която е цитат от статията на Пшибишевски „Pro domo mea“, срещаме следното изказване на полския модернист: „В наше време душата се проявява само в отношенията между двата пола.“

Мизогинизмът е неизменна черта на европейското декадентство. Твърде противоречива е обаче неговата изява в българския символизъм, който не може лесно да преодолее патриархалното преклонение пред майката и любимата.

Най-силно повлиян от декадентските форми на мизогинизма у нас е Д. Кьорчев, който в статията си „Еротика и естетика“ (с подзаглавие „Резюме от XI глава от книгата на Ото Вайнингер „Пол и Характер“) резюмира своето отношение към жената в следната неприемлива формула: „На жената липсва идеята за усъвършенствуване, тя даже няма представление за идеален мъж, както за мъжа символизация на идеята за любовта е мадоната — идеална жена.

Жената не търси чистия, смирения, моралния мъж, не мъж другар. С това се доказва, че тя не желае дори и добродетелта на мъжа, а само мъжа.“

И у Ив. Андрейчин, ориентиран изцяло към френската литература, преобладава декадентският култ към жената като обект на наслаждение и забава. В неговото списание „Бисери“ (1911—1913) е поместена авторската му статия „Заблуждение и невежество“, в която декадентската идея за жената е компрометирана от наивната апология на еснафско-потребителския манталитет: „Жената е предмет за удоволствие. Тя няма еднакъв дял в законните и възвишени наслаждения на любовта. Мъжът играе ролята на дете, което си купува играчка. И щом разполага с пари, ще отиде ли на битпазар да си купи такава, която вече е служила на други деца, която е пипана от други ръце?“

Въздействието на модния мизогинизъм върху поезията на нашите символисти се отразява или в претворяването на идеята за извечната война между половете („Сенки“ от Яворов, „Измяна“ и „Елегия“ от Д. Бояджиев), или в образа на фаталната жена-изкусителка („Лъст“ от Д. Дебелянов, „Вакханка“ от Д. Бабев).

Но дори и при теоретиците на символизма мизогинизмът не е непререкаема догма. Достатъчно е да споменем статията на А. Страшимиров „За жената“ (Наш живот, 1907, кн. 2—3), която е пряко опровержение на модния тогава възглед: „Да заживеят мъжът с жената като съвременници на великото възобновление в човечеството, което е постигнало в науката, мисълта и чувството онова необятно, що отрича всичките досегашни форми на живот.“

Неустановеността и противоречивостта на българския символизъм проличава не само в началните години на неговото оформяне (1905—1910), когато той се изявява на страниците на „Художник“, „Наш живот“, „Из нов път“, „Българска сбирка“ и др., но и по-късно (1912—1915), когато неговите привърженици правят опит да го оформят като школа и предприемат издаването на сп. „Звено“. В своето писмо-манифест до П. Ю. Тодоров „По повод Тургенева“ (1912) Ив. Радославов е принуден да признае това: „Отдавна на хоризонта на нашето изкуство са се очертали силуетите на немалко насоки, които живуват отделно, без фокус, без обединяваща цел. . . разпокъсани и неоформени, както е разпокъсан и неоформен самият наш живот.“ Споменавайки по-нататък имената на символистите, наредени „под новото знаме, издигнато и носено до днес от Траянова“ — Н. Лилиев, Ем. Попдимитров, Л. Стоянов, Д. Дебелянов и Хр. Ясенов, Радославов посочва нехарактерен обединителен признак: „Тях свързва общата омраза към похватите на една Вазова поезия, характерна със своята реторика.“

Проектираното обединение на всички символисти в сп. „Звено“ (1914) също не е могло да се осъществи. В богато документираната си книга „Едно необикновено приятелство“ Г. Константинов е хвърлил светлина върху причините за оттеглянето на Ив. Радославов от изданието. В общи линии те се свеждат до нежеланието на редакционната колегия да даде преднина на Т. Траянов, когото Радославов счита за най-талантлив представител на символизма у нас. Поради това той прекратява участието си в списването на „Звено“ след появата на първата книжка.

Твърде показателна за тази атмосфера на вътрешни конфликти сред представителите на направлението е редакционната бележка, която е трябвало да се отпечата в кн. 1 на „Звено“, но по съвета на Д. Дебелянов Д. Подвързачов я сваля в последния момент. Г. Константинов печата тази редакционна бележка в споменатата книга: „На сегашното състояние на нашата литература „Звено“ гледа като на една преходна епоха на блуждение и изследване, която още не може да набележи големите властителни таланти на утрешното бъдеще. В такава епоха е доста смело да се говори за оформени школи на родна почва. Пък и „Звено“ споделя, в общи черти, оная проста, но дълбока — особено за нашите условия — критическа максима, според която най-важното не е към какво направление клони авторът, а талантливо ли е произведението. Затова, като открива страниците си предимно за младите поколения писатели, „Звено“ не смее да претендира, че издига знамена на нови школи. То ще се стреми да очиства пътя на новите таланти, без да обезценява онова хубаво, което ратниците преди тях са дали.“

Тази бележка прави впечатление не само с подчертано толерантния си тон (в сравнение с някои други изяви на направлението), но и с уважението спрямо традицията, един специфично български момент в поетиката на символизма. Всичко това свидетелствува за липса на доктринерска ограниченост у символистите в отличие от войнствуващия индивидуализъм на групата около сп. „Мисъл“.

Разбира се, широката платформа на списанието предполага известен еклектизъм, въпреки че у него доминира символистичната поезия и проза. Това е забелязал и оттеглилият се от „Звено“ Ив. Радославов в рецензията си „Ново списание — стари завети“: „Нам и на читателите, въпреки разнообразното и обемисто съдържание, са съвсем неизвестни вкусовете и разбиранията на редакцията, която най-нещастно съчетава и Михаил Кремена, и Николай Лилиева.“

Трябва да се подчертае, че повикът на Радославов за концептуално единство не е случаен. Той е и конкретен израз на известна ограниченост в схващането за символизма като естетическо явление, за което свидетелствува и съставителството на антологията „Млада България“. Подборът на авторите в нея е свидетелство за личните предпочитания на съставителя, но не отразява точно мястото им в българската поезия.

Мястото на Ив. Радославов в списанието заема 19-годишният Гео Милев, един от най-ревностните пропагандатори на модернизма у нас. В последната книжка на „Звено“ (1914, кн. 4—5) е поместена статията му „Модерната поезия“, която също е един от програмните документи на българския символизъм. В нея младият поет акцентува върху издигнатата още от Т. Готие идея за „чистото“ изкуство, необременено от „злобата на деня“: „Живото безсмъртие, до което се издига модерната душа чрез своето сливане и единение с безсмъртния Космос — то именно създава и една нова естетика, новите закони на която гласят: не отразявай живота на своята съвременност, живота около себе си, не отразявай „живота“, защото ти ще умреш заедно с него; но отразявай в поезията си живота, чувствата и мисълта на вечността — за да бъдеш вечен. Бъди вечност. Всемир и безсмъртие.“

Нашата литературна история е дала убедителен отговор на въпроса за творческата еволюция на най-талантливите представители на направлението от символизъм към реализъм. В една или друга степен тази еволюция е характерна за Д. Дебелянов, Ем. Попдимитров, Хр. Ясенов, Л. Стоянов, Д. Подвързачов, Гео Милев. Но бурната епоха, съвпаднала с разцвета на символизма у нас, не остави незасегнати и теоретиците на направлението. И ако Ив. Радославов остана верен на предпоставените си тези за символизма и на предпочитанията си към Траянов, през 20-те години Д. Кьорчев направи опит да ревизира някои от младежките си увлечения. В есеистично нахвърляните бележки „Из моите писма“ критикът се възхищава от Вазовата стихосбирка „Люлека ми замириса“ и намира доблест да признае собственото си несправедливо мнение за стария поет от преди години. Много по-интересно е обаче мнението на Кьорчев за българските модернисти, към които вече не се причислява „Литературната доктрина на нашите модернисти е съвсем кратка. Тя обхваща всичката нервност на отрицанието и безпомощното бленуване на хора, които, сънливи и безволни, колебаят се на границата между деня и нощта. Те искат да минат за водачи на нашата школа, тъй добре позната нам от западните литератури. Бих ти изложил всичките причини, струва ми се, поради които тези инак даровити хора ще се разочароват, но се боя да не ме отведат подобни разсъждения встрани от мислите, които желая да ти кажа.“

Това е съвсем недвусмислено признание за духовния крах на българския символизъм, направено от един от неговите ранни теоретици. По същото време Лилиев, един от най-завършените български символисти, създава най-драматичните си творби („Кому се усмихваш, любов?“, „Те отминават с песни. . .“ и „Като утеха сетна. . .“), в които се оглежда не толкова личната драма на поета, колкото обществената самоизолация и безпътицата, до която е достигнал българският символизъм:

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безшумно, с надежда окрилени,
и ето ни безродни, и ето ни сразени,
пронизани от знойни тропически слънца.
Ръцете ни са празни, и в нашите съдини
не трепва живий пламък на живата вода,
пред морните ни стъпки залязва навсегда
звездата на живота. . .

Призивът на Гео Милев за „оварваряване“ на поезията беше опит да се избави тя от епигонството и литературщината, на която я обричаше късният символизъм. Гео Милев, Н. Фурнаджиев и Ламар предприеха това обновяване чрез привнасяне на елементи от модните тогава в европейската поезия експресионизъм, футуризъм и имажинизъм. У Смирненски и Разцветников елементи на символистичната поетика бяха приспособени към ново идейно съдържание. Сложен и непроучен докрай е въпросът за въздействието на символистичната поетика върху лириката на основоположника на социалистическия реализъм у нас — Смирненски. Няма съмнение обаче, че това е трансформация на познати художествени образци за нови поетически цели.

Най-сетне трети тип реакция спрямо символистичната поетика е „предметната“ поезия на групата около сп. „Стрелец“ (1926), към която принадлежат редом с Ат. Далчев и Д. Пантелеев някои от късните символисти — Ив. Хаджихристов, Ив. Мирчев, П. Михайлов, Г. Караиванов, а така също и представителите на диаболичната проза Св. Минков и Ч. Мутафов. През съдбоносната за народа ни 1923 г. излиза поетическият сборник „Мост“, в който са представени неизвестните дотогава млади поети Ат. Далчев, Д. Пантелеев и Г. Караиванов. Както подсказва и заглавието на сборника, то сочи преход към нов тип поетика — на „предметната“ поезия. Според полския българист Войчех Галонзка поетиката на „Мост“ е смесица от символизъм и диаболизъм и това е симптом за разпадането на символизма.

Преди това под въздействието на Гео Милевия експресионизъм Ламар печата в 1922 г. стихосбирката си „Арена“. В „Пламък“ през 1924—1925 г. Г. Милев печата поемите си „Септември“ и „Ден на гнева“, а също и „Грозни прози“. По това време се появява и стихосбирката на Н. Фурнаджиев „Пролетен вятър“ (1925). Процесът на разпадането на символизма е неудържим. Фактически нито един крупен български поет не остава около списанието на Т. Траянов „Хиперион“ (1922—1930), превърнало се в орган на епигонския символизъм.

В същност първата реакция срещу символизма е свързана с дейността на групата художници, известна под името „Родно изкуство“ (1919). В литературата разпадането на символизма като естетика започва на страниците на Гео Милевото списание „Везни“ (1919—1923), където е очевиден преходът от постсимволизъм към експресионизъм. В кн. 1 на списанието от 1921 г. Гео Милев помества редакционна бележка „Към абонатите“, в която отстъпва от позициите на „чистото“ изкуство, проповядвани в „Звено“: „Изкуството не е толкова самоцелно, колкото го мисли Уайлд. Изкуството е само толкова (разр. Г. М.) безцелно, колкото е безцелен човекът и човешкият живот. Но тук избликва пред човека противоречието между оптимизъм и песимизъм — и човекът става безвъзвратно — и преди всичко: етичен елемент. Защото: ний съществуваме! Затова и у художника ний дирим преди всичко човека — етичния елемент. Човекът преди всичко! Човекът е всичко: и цел, и мечта, и красота, и любов, и изкуство, и дух, и свят, и бог.“

Още по-категорично формулира новите си идеи Г. Милев във „Възвание към българския писател“ (Везни, 1921, кн. 4), което може да се разглежда като

първи антисимволистичен манифест в българската литература. Той е изпълнен със саркастично презрение към служителите на „чистата“ поезия: „Писателю, колега, който и да си ти, дето и да си ти под зенита на нашето небесно полушарие, чуй!

Ти възпяваш — от много години вече — всичко онова, що е красота за тебе: и пролетта, и есента, и любовта, и възлюбленатa печал, и луната, и звездите, и цветята, и славеите. . . Ти пишеш гъвкави стихове, тънки, гладки, кристални, със звънки рими и плавни стъпки — стихове, напълнени с изискани образи: прелестните очи на много жени, луната, огряла над спящото езеро, слънцето, захождащо зад далечни лесове, самотна палма и птици във въздуха, самотния гроб на кръстопът посред полето и много други работи, които не си никога видял. О, да, твоите стихове са изящни, звучни, блестящи, знам: ти си жрец на Красотата.

Но Пилат пита жестоко: „Що е красота?“ Ти обаче, жрецът на красотата, не отговаряш. Защото не знаеш какво да отговориш? Не — защото Пилат не съществува за тебе.

А Пилат е животът.“

А ето и афористичния финал на тази статия-манифест, която слага кръст върху символизма: „Зная, писателю: ти си готов да се съгласиш веднага с всичко, що казах — и там е твоята гибел.“

Близо двадесет години от литературния процес в началото на века у нас са тясно свързани с възхода и разпадането на символизма. Анализът на неговата теоретико-естетическа и литературна платформа разкрива сложните условия, при които се развива това литературно направление у нас. Противоречивостта на българския символизъм иде главно по линия на недозрелостта на обществено-политически условия, но неговата закъснялост го прави по-взискателен и критичен спрямо естетическата система на модернизма като цяло.

И за да избягна налагащото се от само себе си обобщение, ще цитирам следната мисъл на словашкия поет Ян Брезина, изказана на симпозиума, посветен на стогодишнината от рождението на словашкия поет Иван Краско и въпросите на символизма (септември 1976, Братислава): „Символистичната поезия, както поезията на други т. нар. романтизиращи или метафоризиращи лирични направления, може да бъде също реалистична, също свързана с живота и парещите му проблеми, също хуманистична и прогресивна като лириката на поетите, чиято форма и стил се популяризира и канонизира понякога за единствено реалистична.“

# Д-Р К. КРЪСТЕВ — ГОДИНИ НА УЧЕНИЕ

*Любомир Стаматов*

Литературно-критическата, редакторската, преподавателската, културно-просветната и обществена дейност на д-р К. Кръстев все още не е обгледана и изследвана цялостно. А тази негова многостранна дейност (с най-положителните си страни) има свое място в нашия литературен и културен живот от края на 80-те и през 90-те години на миналия век, както и през първите две десетилетия на XX в. За близо 30-годишната си съзнателна работа д-р К. Кръстев е бил директор на педагогическо училище, редактор на три литературни списания, учител, преподавател, а след това и извънреден професор в Софийския университет. Неговият гостоприемен дом дълги години е място, където се срещат някои от нашите най-изтъкнати писатели по това време. На ул. „Аспарух“ 67 в столицата в продължение на 17 години е била и редакцията на сп. „Мисъл“.

Традиция е станало за д-р К. Кръстев да се пише само като за „възпитаник на немската идеалистическа философия“, „поклонник на немската формалистична естетика“, „еклектик и идеалист“, „догматичен ум“ и т. н. Това са повече квалификации за късния д-р К. Кръстев, които често се разпростират върху цялата му дейност, без да се държи сметка за конкретната историческа истина. А тя е сложна и противоречива и за да стигнем до нея, не са достатъчни само готовите клишета и определения.

Много по-неточни са и будят редица възражения някои оценки за човека д-р К. Кръстев. Той е определян като „човек студен, суров, злобен, дори егоист“. Наричан е „тщеславен, отмъстителен, недостъпен“. Още в края на 20-те години Ал. Балабанов се опита да създаде една по-обективна представа за него, да разсее доста от тези несправедливи, бих казал, даже обидни за делото му епитети.[1] Тогава той посочи, че „маститият критик“ е бил „сърдечен, мил, топъл“, че в обществения и политическия живот винаги се е обявявал против онова, което е „лошо, неморално, опасно, дивашко, некултурно“. За него той е „твърда, упорита, човеколюбива, строга, догматична, тържествена личност“. Когато говори за човека д-р К. Кръстев, Ал. Балабанов прави и един много ценен извод: „. . . над всичко негово господствуваше една страст: неговата упоритост. . . Тя действуваше бурно у него и в най-опасните за личността му моменти.“

Настоящото изследване си поставя по-скромни цели — да систематизира и анализира някои по-малко известни, но същевременно важни моменти от дейността на ранния д-р К. Кръстев в периода от ученическите му години в Първа софийска мъжка гимназия — 1878 г., до издаването на сп. „Мисъл“—

---

[1] Ал. Балабанов. Студии. Статии. Рецензии. Спомени. С., 1973; вж. Делото на д-р К. Кръстев (с. 308—326) и Доктор Кръстев като човек (с. 327—332).

1892 г. Известно е, че със сп. „Мисъл“ той подхваща едно дело, което ще му донесе много радост и лично удовлетворение, но и много огорчения; ще му създаде ценни познанства и приятелства (П. П. Славейков, А. Константинов, К. Христов, Ст. Михайловски, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров), но и големи вражди, най-вече от литературен характер. А и периодът на издаването на „Мисъл“ заема по-особено място в цялостната дейност на д-р К. Кръстев. Тогава той променя много от своите първоначални оценки за нашата литература, като пристъпва с други представи към нея, отдаден, както сам той се изразява, „в търсене на себе си“, „на идеалистичния блян“.

Ранният д-р К. Кръстев (това название е условно, доколкото обема един важен период от жизнената му и творческа биография) досега не е бил обект на по-специално изследване. Като изключим една сбита глава от очерка на Л. Георгиев,[2] твърде кратка впрочем, редица съществени моменти от неговото оформяне и изграждане като личност и критик са останали непроучени и недокументирани. Не са събрани интересни факти от ученическите му години в София (1878—1885), почти нищо не знаем за следването му в Лайпциг (1885—1888), освен може би това, че е слушал лекции при проф. В. Вунд. Твърде малко ни е известно и за двете години, прекарани в Казанлък, където той е директор на тамошното Педагогическо училище. Подминават се и двете последни години до издаването на сп. „Мисъл“ (1890—1891), когато е учител в София, драгоманин във Външното министерство и преподавател по немски език във Висшето училище. На някои тази придирчивост към фактите може да се види дребнава. Но когато се правят обобщения за цяло десетилетие от живота на един безспорно изявен автор, не е излишно да се знаят и подробностите, защото иначе се стига до пренебрегване на очевидни фактически истини.

* * *

След като завършва първоначалното си образование в родния си град Пирот, бъдещият литературен критик идва отначало сам в София, непосредствено след Освобождението, за да постъпи в Първа мъжка класическа гимназия още при нейното основаване — 1878 г. Не след дълго в новата столица се премества и цялото семейство на българина от Пирот Коте Кръстев, за да избегне преследванията и тормоза на сръбските власти.

За любознателното момче ученическите години са изпълнени с надежда и упование, с жажда за знания, с откриване на нови духовни светове. В гимназията в началото на нейното създаване е веел дух на всеобщ подем, на радост от първите години след Освобождението, на напрягане на духовните сили на онова младо поколение, което е имало щастливата възможност за първи път да се учи във вече свободна България. Тогава преподаватели в гимназията са такива ярки личности, повечето руски възпитаници, като Атанас Узунов — участник в Тракийското съзаклятие и заместник на Левски във Вътрешната революционна организация; поет по душа, с внушителна външност, заточеник от малоазиатската крепост Аргана Мадени; Трайко Китанчев — демократ и поет, един от дейците на Демократическата партия на Л. Каравелов; младият тогава Александър Теодоров-Балан; Михалаки Георгиев — известен като автор на учебник по ботаника, а през 90-те години — един от най-своеобразните разказвачи в нашата литература; бъдещите професори в Софийския университет Стефан Георгов и Димитър Агура. За известно време директор на гимназията е еленският чорбаджия Никола Михайловски — съученик на Г. С. Раковски в Атина,

---

[2] Л. Георгиев. Д-р К. Кръстев. С., 1968, с. 9—32.

брат на Иларион Макариополски и баща на бъдещия гневен сатирик и баснописец Стоян Михайловски.

По-будните ученици от гимназията се увличат от произведенията на Любен Каравелов, който заедно с дядо Славейков е един от най-популярните български поети тогава; запленени са от поезията на Иван Вазов, особено от творбите, които излизат в стихосбирките „Гусла“ (1881) и „Поля и гори“ (1884), обединени по-късно под общото заглавие „Епопея на забравените“; четат със захлас първия том от „Записки по българските въстания“ (1884) на З. Стоянов.[3] През курса на обучението учениците посещават първите театрални представления в столицата („Иванку, убиецът на Асеня“ на В. Друмев и „Светослав и Невянка“ на К. Величков), първите концерти в Славянска беседа. Стават свидетели на суспендирането на Конституцията от Ал. Батенберг, на гоненията срещу либералите. Заедно с това сред по-големите ученици възниква идеята за създаване на Ученическо дружество, „поетите на гимназията“ организират литературен кръжок, където имат своя Пушкин, мечтаят за български Белински. Въобще може да се каже, че в първите години след Освобождението Първа софийска мъжка класическа гимназия е нещо като малък „Царскоселски лицей“ в наш, български вариант. Първият випуск на гимназията, който завършва през 1885 г., е удостоен с присъствието на министър-председателя П. Каравелов, поздравен е от министъра на народното просвещение Рачо Каролев. Най-способните, най-талантливите и най-амбициозните мечтаят да следват в университетите в Русия и Европа, да продължат там образованието си, за да се подготвят за бъдещи сеятели в духовната нива на България.

Както вече посочихме, младият Кръстьо Кръстев постъпва в гимназията още при нейното основаване. Единствен Т. Г. Влайков ни е оставил по-пълни спомени за ученическите години на бъдещия литературен критик, тъй като двамата са били заедно шест години в един клас.[4] При разглеждането на ранния период от живота на д-р К. Кръстев тези спомени на Влайков досега са използувани доста откъслечно. А внимателното им прочитане очертава, макар и в контур, образа на един амбициозен и изключително трудолюбив ученик, който с право заслужава уважението на своите другари.

Спомените на Влайков, събрани в неговата книга „Преживяното“ (т. I, 1934, т. II, 1939, и т. III, 1942 г.), не са строга мемоаристика, документирана и подкрепена с цитати, данни и статистики. Те даже не се възприемат като мемоари, а повече като автобиографична проза с безспорни художествени достойнства. Малцина обаче виждат в тях ценни сведения за редица политически, исторически и културни факти от 70-те и 80-те години на миналия век. Писани повече под влиянието на едно далечно и блажено минало, те са изпълнени с поезия и лека меланхолия. Но тяхното безспорно достойнство е достоверността на изложението. Сътворени на преклонна възраст, след краха на една несполучлива политическа кариера, те носят аромата на далечни години, скъпи на душата и сърцето на писателя със своите чисти пориви, младежки блянове и силни изживявания. Сполетян от слепота, Влайков с вътрешно зрение се вглежда в своите детски и ученически години, като пресъздава с увлечение онова, което най-силно е въздействувало на неговата впечатлителна и поетична натура.

---

[3] В своята „Рецензия за Псп“, г. V, кн. 21 и 22, отпечатана в сп. Труд, г. II, кн. 3, 1888 г., д-р К. Кръстев пише, че в гимназията е имало „един интимен кръг от жарки приятели“, които са знаели „само един кът за идеален живот — Вазовата поезия и тъй живо описаната от З. Стоянова 1876 г.“ (с. 370 на сп. Труд, г. II, кн. 3).

[4] Спомените на Влайков за неговия съученик К. Кръстев са в ч. III на „Преживяното“ — „Гимназист в София“, 1942 г., в главите „Съученици“, „Нашият литературен кръжок“, „Към нови небосклони“.

Би могло да се каже, че такъв характер имат и неговите спомени за д-р К. Кръстев, писани без оценка, повече под влиянието на емоционалния ток, който установява контакта с останалите далеч назад години на ученичеството. Младият Кръстев е бил „голобрадо момче, възниско, с гъста коса, широко чело и малко изпъкнали очи, които често се заглеждат унесено нейде настрани“[5]. Отначало не е много редовен към уроците си, въпреки че е доста пъргав и подвижен. Мълчалив и затворен в себе си, той дружи само с един-двама от съучениците си. През първите две години той като че ли повече наблюдава какво става около него, търси своето призвание и място сред останалите ученици. Но някои трайни черти от неговия характер скоро се проявяват и ето че вече в трети клас той обръща внимание върху себе си със своята упоритост в извъншколските занятия. Искрата идва най-неочаквано от страна на. . . стенографията. К. Кръстев се записва в курсовете на бащата на българската стенография Антон Безеншек и става неговият най-прилежен и най-добре подготвен ученик. Той до такава степен се усъвършенствува, че постъпва като стенограф в Народното събрание. С получаваното оттам възнаграждение купува книги и скоро става притежател на богата библиотека — нещо твърде рядко за един ученик по това време у нас.

Със същата методичност и упоритост К. Кръстев се заема и с изучаването на старогръцки език, като започва да чете „Илиадата“ в оригинал. Покрай френския, който е задължителен за всички ученици, той започва да учи и немски. И тук остава верен на себе си — купува си съчиненията на Гьоте и Шилер на родния им език и не само ги чете, но прави опити и да превежда. Руският език е задължителен и тук проблеми няма. В библиотеката му заемат своето място произведения на Пушкин, Лермонтов, Гогол, Тургенев, Белински, а така също и преведени на руски език трагедии от Шекспир.

Вече в горните класове на гимназията, К. Кръстев разширява своите интереси, чете много, държи сказка пред членовете на Ученическото дружество на тема „Трябва ли да четем“, която по думите на Влайков „възбужда жив интерес“. Един ден той попада на сбирката на литературния кръжец в гимназията, където безспорен авторитет е ломчанинът Николай Минков, единодушно признат за Пушкин на групата. Тук са още Никола Висковски, Т. Г. Влайков и други млади „поети“, които сериозно се замислят да издадат колективна стихосбирка. Даже предлагат ръкописа ѝ не на друг, а на самия Хр. Г. Данов в Пловдив — най-авторитетния книгоиздател в България по това време. Разбира се, начинанието им не успява, но остава споменът на него.

На тази сбирка на кръжока К. Кръстев отначало само слуша внимателно, но постепенно преодолява стеснението си. „По-после — спомня си Влайков — започва и той да се намесва. Взема да разправя едно или друго за някого от руските писатели, които има в своята библиотека. . . Донася веднъж Кръстев и един том от съчиненията на Белински, както също си е доставил. Ние бяхме слушали за този най-голям руски критик, но нищо не бяхме чели от него. Сега с жадност прочитаме цели откъслеци от неговите проникнати с живо обществено чувство и въодушевено написани критически студии.“[6]

Веднъж след поредните оживени и горещи разисквания върху студиите на Белински К. Кръстев неочаквано за своите съученици прави първата си изповед пред тях. Влайков много хубаво е предал този момент, на който изследователите на д-р К. Кръстев често се позовават, но без да цитират мемоариста цялостно: „Един път, като говореше с увлечение върху току-що прочетеното от Белински, Кръстев, насочил по обичая си унесен поглед нейде настрани, неусетно се из-

---

[5] Т. Г. Влайков. Преживяното. Ч. III. С., 1942, с. 75.
[6] Пак там, с. 160—161.

пуща и: — Някога — казва многозначително, — и аз ще бъда Белински у нас. — Тия негови изказани с такава самоувереност думи ми произвеждат особено впечатление. И доста ме учудват. Че дотогава аз не знаех да е написал Кръстев ни един ред от някакво литературно съчинение. . .“[7] Случайна находка в архива на д-р К. Кръстев щастливо опровергава твърдението на Влайков, че неговият съученик не е имал написано „литературно съчинение“. Но на това ще се спрем по-нататък.

И така след Пушкин литературният кръжец в гимназията има и своя Белински. И ако Н. Минков не оправдава надеждите на своите съученици и скоро изоставя поезията, то К. Кръстев не се задоволява само с декларацията, която прави пред тях. Той започва методично, амбициозно, последователно и неотстъпно да се подготвя за своето призвание, в което твърдо е уверен. В очите на съучениците му това може да е изглеждало химера, поза, жажда за слава, но едно е вярно — упоритият и трудолюбив ученик от Софийската гимназия неотклонно следва пътя, който сам си е начертал.

За него ученическите години са изпълнени с непрекъснато четене и самообразоване, със съзнателно изучаване на чуждите езици и литератури, с повишен интерес и към родната литература, към нейното близко минало и тогавашно настояще. В своите ученически тетрадки той си преписва старателно редица стихотворения от Л. Каравелов, Хр. Ботев, П. Р. Славейков (включително и поемата „Изворът на Белоногата“), следи поезията и белетристиката на Ив. Вазов, чете редактираното от него сп. „Наука“ (1881—1884). Тези тетрадки заслужава да се споменат, защото са пример на изключително старание и търпение. Изписани ситно, с калиграфски почерк, те са истински антологии не само по литература, но и по география, история и т. н.

В архива на д-р К. Кръстев се намира и една негова „рецензия“, записана в една от ученическите му тетрадки.[8] Тя е посветена на публикуваните във в. „Средец“ „Пътни бележки“ на В. Т. Б.[9] Може да се каже, че това е първата рецензия на бъдещия литературен критик. Тя е показателна за особените интереси на ученика К. Кръстев, който следи внимателно тогавашната българска литература и най-вече творчеството на Ив. Вазов. Още в началото на своята ръкописна рецензия авторът ѝ заявява, че я пише, за да насърчи твореца на ръкописа, тъй като „даровитостта у нас е толкова рядка; да не я оставяме без подпорка“. По-нататък той отбелязва, че в пътеписа се съдържа една „характеристика на настоящето, изкусно, художествено скрита, облечена във форма“. Тази характеристика допада на младия рецензент, защото тя съдържа и една критика на неговото време, където всичко е заспало, уморено, нийде няма будност, „само Владайската река противоречи, само тя бучи; само там сякаш имаше живот; а всичко друго като да беше наше подобие“[10].

За отбелязване е, че К. Кръстев добре познава творчеството на Вазов, който в много отношения е еталон за начинаещия литературен критик, мярка за гражданска смелост и художествено съвършенство при изобразяването на съвременността. Като потвърждение на това наше съждение е и оценката, където пътеписът на В. Т. Б. се сравнява (съвсем произволно и неоснователно, разбира се) с една част от повестта „Немили-недраги“. Като се възхищава от описанието на природните картини в пътеписа, авторът на рецензията възкликва с

[7] Т. Г. Влайков. Преживяното. Ч. III. 1942, с. 161.

[8] АБАН, ф. 47, а. е. 160, л. 10—14; 5. XII. 1884, София.

[9] Това са инициалите на Васил Тодоров Балджиев, съученик на Влайков и негов съгражданин, завършил право в Лайпциг (1887—1890). Известен като автор на злополучната отрицателна статия за „Под игото“, печатана в сп. „Мисъл“ през 90-те години.

[10] „Тез редове — пише под черта авторът на рецензията — може да служат прекрасен, още по-поетически коментар на Вазова стих „Посред толкоз спящи един само буден“ (глед. Поля и гори, ч. II — Борба и борци); Архив на д-р К. Кръстев, а. е. 160, л. 12.

юношески жар: „С това може конкурира, по грандиозността и дълбочината на мисълта си от всичко писано у нас в проза, само описанието на Дунава у Вазовата „Немили-недраги“ (Наука, г. III, кн. 2, с. 113—114). . .“[11]

И сега К. Кръстев показва, че е следил тогавашния литературен живот (посочванията, къде е печатана повестта и на коя страница се намира въпросното описание на Дунава, са негови). Той е чел внимателно и рецензията на Петър Пешев за тази повест на Вазов.[12] И се учудва на неумението на критика да види красотата на някои сцени в „Немили-недраги“. По-точно става дума за момента, когато Македонски, натоварен с важно поръчение до ръководителя на революционните комитети в България — Васил Левски, — преминава Дунава по една единствена дъска. И понеже П. Пешев в посочената рецензия пита: „Възможно ли е да мине по такваз къса дъска тежкий Македонски?“, К. Кръстев се възмущава, че „рецензатора хич и не поменува (това описание, обясн. Л. Ст.) като най-хубаво у цялата повест, сякаш дълга на рецензатора се свършва с това, като укаже, че по тази дъска не може да премине „тежкия“ Македонски“[13].

В края на ръкописната рецензия на К. Кръстев е дадена и една възторжена оценка на последните две стихосбирки на Вазов от началото на 80-те години — „Гусла“ и „Поля и гори“, за които според него е необходимо да се напише нещо специално.

Интересна е и прибавката на автора към написаната вече рецензия, озаглавена „Все по рецензията“. Тя е доказателство за критичното отношение на 18-годишния младеж към съвременния нему политически живот, възмутен, че „всичко живо, дето мисли и чувствува, се предава, съсредоточава всичкото си внимание, всичките си сили на въпроса на деня, на политическите интриги, на политическите безобразни лъжи. . .“[14].

Независимо от оценките на младия и неопитен още критик за поместените от В. Т. Б. „Пътни бележки“ за нас по-важни са някои други страни: интересът на К. Кръстев към литературния живот, отвращението му от политическите интриги на деня, защитата, която той прави на творчеството на Ив. Вазов — не само на повестта „Немили-недраги“, но и на неговата поезия. Неслучайно той цитира един характерен стих от одата „Раковски“, включена тогава в цикъла „Борба и борци“, по-късно преименуван на „Епопея на забравените“. Става ясно, че К. Кръстев е имал нещо пред вид, за да заяви пред своите съученици от литературния кръжец в гимназията, че мечтае един ден да бъде „българският Белински“. Впрочем не е само тази рецензия, която потвърждава интересите на Кръстев към литературата. В ученическите му тетрадки се пазят анализи на Шекспировите трагедии „Крал Лир“ и „Макбет“, опит за литературен портрет на Шилер и една ръкописна статия — „Ролята и значението на преводната книжнина за развитието на един народ“.[15]

Едно изследване върху делото на д-р К. Кръстев, което е с претенции за обективност, не би трябвало да пренебрегва подобни факти от ранната професионална ориентация на такъв противоречив и сложен автор като него. Явно клишираните квалификации и определения трябва да отстъпят място на по-детайлни оценки. Даже един Симеон Радев, този детронатор на д-р К. Кръстев, след като смята за дребнаво и безсмислено разглеждането на първите работи на критика, все пак приема, че те са „ценни като документи за историята на Кръстевата критическа мисъл и за характеристиката на неговото литературно развитие“[16].

[11] Архив на д-р К. Кръстев, а. е. 160, л. 13.
[12] Периодично списание, 1884, кн. 10, с. 127—129.
[13] Архив на д-р К. Кръстев, а. е. 160, л. 13.
[14] Пак там, л. 14.
[15] Пак там, л. 8—9 и л. 1—6.
[16] С. Радев. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. С., 1965, с. 66.

В началото на 80-те години младият Кръстев, заел се усилено с изучаването на чужди езици, толкова напредва, че започва и да превежда. Като доказателство за това е и неговото първо писмо до Иван Вазов. Оригиналът на това писмо не е запазен, но се знае отговорът на Вазов.[17] От него става ясно, че по това време К. Кръстев следи внимателно сп. „Наука“ (което впрочем се видя и от ръкописната му рецензия за В. Т. Б.) и изпраща на любимия си поет превод на една статия от Еккарте за „Естетичното“. Можем да си представим с какъв трепет е писал той до Вазов своето писмо (в него той предлага и свой превод на „Клавиго“ от Гьоте). Отговорът на поета не е много насърчителен, но упоритият и любознателен ученик не се отчайва и пише второ писмо, което остава без ответ. Тази неуспяла ранна кореспонденция между Иван Вазов и неговия възторжен почитател — а след години най-активен отрицател — е показателна за самия Кръстев. Едва 17—18-годишен той живее вече със съзнанието за предназначението си в литературния и културен живот в страната, изработил си е критично отношение към действителността, следи, доколкото това му е възможно, с жаден поглед всички културни прояви.

Важен документ, който потвърждава духовните интереси на младия К. Кръстев по време на неговото ученичество, е и един „Разказ“, запазен също в неговия архив.[18] Той е от лятото на 1884 г. Няма съмнение, че един от героите, скрит зад инициала С., е самият автор. За него младият разказвач пише: „Природата го бе създала поет, с поетична натура, с дълбоко, чувствително, възприемчиво сърце, но поетическият му талант беше съмнителен — което съставяше извор на мъченията му и даде чисто естетическо направление на характера му посред всичко материално.“[19] Юношата Кръстев изповядва и една възторжена любов към „преимуществено поетичната Елада, за която той съжаляваше, че съвременниците му имат, или поне им се струва, че имат право, ако и твърде далечно, да я гледат с криво око“[20]. Това е едно ценно доказателство за доброто познаване на старогръцката литература, за преклонението пред нейните най-велики творци.

Този „Разказ“ (ръкописът няма друго заглавие) разкрива до голяма степен отвътре своя автор. Една година преди завършването на гимназията той вече е определил своето бъдеще, решил е на коя наука да се посвети. По време на разговора между С. и героинята А. (на друго място в ръкописа тя е наречена Лина, „втора Корделия“), на въпроса ѝ, „В кой град ще отидете?“, С. отговаря:

„— Града и аз не съм решил тъй окончателно, щото да мога да ви го съобщя, но непременно в Германия“ — и бърза да поясни защо смята да отиде именно в Германия: „Най-напред мислех да отида в Русия, именно доде се колебаех, какво да избера, дали история или философия, но откак реших (в ръкописа има два израза, един над друг, и двата са зачеркнати — „в полза на последното“, над него — „да следвам по естетиката“) Германия ми се показа най-удобно място.“[21]

Това признание на К. Кръстев не е случайно. Знаем, че в гимназията той учи усилено немски език, чете в оригинал Гьоте и Шилер, превежда „Клавиго“ и една статия на Еккарте. Естествено е да се определи, да се ориентира към родината на двамата велики поети, които заедно с Омир и Шекспир най-силно завладяват и пленяват неговото юношеско въображение. Освен това Т. Г. Влайков също свидетелствува, че след завършването на гимназията неговият съученик „Кръстев Кръстю смята да замине за Германия да постъпи во Философския

---

[17] Ив. Вазов. Съб. съч. Т. XX, 1957; писмото на Вазов е от 10. XI. 1884, с. 49.
[18] А. е. 163, л. 1—5.
[19] Пак там, л. 2.
[20] Пак там.
[21] Архив на д-р К. Кръстев, а. е. 163, л. 4.

факултет“[22]. Сега разбираме и един друг пасаж от „Преживяното“: „Че заловил се е сега да изучава и немски език, който ние не учим. . . — Защо ти е тоя език? — запитват го някои. — Ще ми трябва — отговаря някак многозначително. И продължава с усърдие и постоянство да го изучава.“[23]

Избирането на Германия, по-точно Лайпциг или Липиска, както е било славянското название на този стар университетски град, също не е случайно, не само защото К. Кръстев е изучавал немски език и е смятал да следва „по естетиката“. Още в началото на XIX в. тук идват млади българчета, за да следват в университета, тук Ив. Богоров издава първия брой на първия наш вестник „Български орел“ (1846). А освен това славата на Германия като страна на философията по това време е твърде популярна. Наистина през 70-те и 80-те години тази слава е донякъде печална, що се отнася до състоянието на идеалистическата философия във всички нейни школи, школички, течения, направления и пр. Ленин неслучайно пише, че „през 70-те години на миналия век. . . в германската професорска среда е на мода повикът: „Назад към Кант!“;[24] а Енгелс определя доцентите, които тогава вдигат шум в Германия под името философи, като „изродилото се потомство на класическата немска философия“[25].

Запознаването с някои неизползувани досега материали от архива на д-р К. Кръстев, както и по-внимателното „прочитане“ на спомените на Т. Г. Влайков от част трета на „Преживяното“ разкриват пред нас облика на младеж, който твърде отрано се подготвя за своето призвание. При това с едно непоколебимо вътрешно убеждение, че за него друг път няма, че набелязаната цел трябва да бъде завоювана с упорит труд и последователност.

Някои от наблюденията на ученика К. Кръстев показват вкус към литература, която не е безразлична към тогавашната политическа обстановка, към близкото минало на българския народ; показателно е и неговото увлечение по Белински, Пушкин, Лермонтов, Тургенев. Заедно с това любознателният юноша се опиянява от „поетичната Елада“, от гения на Шекспир, от безсмъртните творения на Гьоте и Шилер. Тези увлечения нямат случаен характер, а са плод на сериозно и системно изучаване, на методични занимания в проучвания (в повечето случаи в оригинал) на най-хубавото от няколко чужди литератури. Би могло да се спори със С. Радев дали е прав, когато твърди в студията си за д-р К. Кръстев, че познанията му имали случаен характер и не носели печата на съпреживяването, на вникването в художествената тъкан на дадена творба. Това негово твърдение е повече полемичен ход, но не и резултат от подробното познаване на усилията на д-р К. Кръстев още на млади години да се запознае с най-хубавото от световната литературна класика.

По-приемлива е тезата, че още като младеж той си изработва твърде висока мярка за литературата въобще, която по-късно ще прилага при оценката на българската литература, без всякога да се съобразява с конкретните исторически, обществени и социални предпоставки за нейното зараждане и развитие. Нормативността на естетическите му критерии ще се окаже високо препятствие в осъществяването на литературния теоретик и критик. Но това е вече друг въпрос и тук изследователите му са единодушни — те виждат прояви на догматизъм, на застиналост на представите и оценките. Затова е прав Ал. Балабанов, когато

---

[22] Т. Г. Влайков. Преживяното. Ч. III. С., 1942, с. 277.
[23] Пак там, с. 77.
[24] В. И. Ленин. Материализъм и емпириокритицизъм. С., 1971, с. 203.
[25] Цитирано по книгата на В. И. Ленин. Материализъм и емпириокритицизъм, с. 215 По-подробно на въпроса за учителите на д-р К. Кръстев в областта на философията и естетиката вж. Ат. Натев. Цел или самоцелност в изкуството.

твърди, че интересите на д-р К. Кръстев към философията са породени и поддържани от желанието му „да осигури една обективна, философски оправдана основа за литературната критика“[26].

* * *

През есента на 1885 г., завършил успешно седемгодишния курс на обучение в Първа софийска класическа гимназия, Кръстю К. Кръстев заминава за Лайпциг (Липиска) в Германия, за да следва философия. Неговата мечта се сбъдва, но студентството му не започва безгрижно и безметежно. Едва пристигнали в Лайпциг, за да следват в прочутия университет на този град, бъдещите студенти българи заживяват с тревожните съобщения от родината си. Обявено е Съединението, а след няколко седмици войските на крал Милан нахлуват в Княжество България. Започва Сръбско-българската война от късната есен на 1885 г. Водена за защита на новоосвободеното отечество, тя събужда възрожденския ентусиазъм на българския народ. При Сливница, Три уши и Драгоман противникът е разбит и отхвърлен към Пирот.

По това време ентусиазираните български студенти от Лайпциг, Париж, Прага, Женева (впрочем от всички университетски градове в Европа) си обявяват сборен пункт във Виена и потеглят за България, за да се бият като доброволци за нейната свобода. Студентът от Женева Ив. Д. Шишманов съчинява и разпространява Апел към европейските държави в защита на родината си. Наистина, докато пристигнат в столицата София, войната е завършила, но остава опиянението от готовността да пролеят младата си кръв за защита на своето отечество. Никола Бобчев, брат на известния С. С. Бобчев, пресъздава правдиво атмосферата на пътуването от Виена до София. В неговите спомени, посветени на Ив. Вазов, се съдържат и важни за нас данни, които се отнасят до К. Кръстев. Би могло да се каже, че те съдържат три основни момента. В първия от тях Н. Бобчев съобщава, че „Кръстев, дето е речено, лягаше и ставаше с поезията на Вазова и наскоро излязлата сбирка на поета „Италия“ не падаше от ръцете му“[27]. Вторият момент пресъздава обстановката при пътуването с влака от Виена за България. Н. Бобчев свидетелствува, че във влака К. Кръстев е обичал да чете отделни стихотворения на Вазов, като при четенето на първите две строфи от „Ековете“ е дохождал „в екстаз“. Понеже тези строфи са показателни не само за поета, но и за душевното състояние на младия К. Кръстев тогава, ще ги дадем така, както ги е цитирал Н. Бобчев:

Скиталец беден по светът,
аз не намерих никой път
душа — душа си да излея,
да кажа за какво копнея
без колебанье и без страх:
. . . . . .
Аз искам щастие, но то
не е ни в корист, ни в злотò,
ни в мир, ни в радости домашни. . .
Аз друго търся като луд,
но страх ме е да бъда чут:
Аз искам слава, слава, слава!
И екът рече: „Лава. . . лава!“

---

[26] Ал. Балабанов. Студии. Статии. Рецензии. Спомени. С., 1973, с. 314.
[27] Иван Вазов в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 253.

Н. Бобчев свидетелствува, че при произнасянето на последните четири стиха К. Кръстев се унасял сякаш в бъдещето. Паметта е несигурно нещо, особено след като от описваното събитие са изминали повече от 30 години, но все пак в спомена на Н. Бобчев състоянието на младия и вдъхновен почитател на Вазовата поезия е предадено вярно.

Третият момент от спомените на Н. Бобчев информира за посещението на К. Кръстев при Вазов, нещо, което знаем от самия критик: „Когато стигнахме в София, една от първите работи на Кръстева беше да намери любимия си поет, за да му се представи и да изкаже възторга си пред неговия талант. Вазов живееше тогава в една скромна стаичка на хотел „Люксембург“.[28] Знаменателна е тази среща между поета и един млад, 19-годишен човек, с амбиции да стане бъдещ голям литературен критик в своята родина. И двамата са под неотразимото впечатление от Съединението и войната, и двамата са въодушевени от победата над нашественика, и двамата са осенени от един идеал — да служат на своята литература. За Вазов това не е „мечтаното бъдеще“, а една реалност. В Пловдив той е реализирал някои от най-пленителните си поетически идеи: „Гусла“, „Поля и гори“, „Немили-недраги“, „Чичовци“ вече са излезли изпод перото му; докато К. Кръстев има все още само мечтата...

За тази първа среща между двамата разказва по-късно критикът. В края на първата част на своите „Етюди. . .“ за Вазов[29] той описва накратко, но съдържателно посещението си в хотел „Люксембург“. След писмата от предната година (1884) сега това е втората стъпка на К. Кръстев да се сближи с Вазов. Но и тя не се оказва особено плодотворна, поне що се отнася до създаването на близост между двамата. Наистина има и някои обективни причини. Не след дълго поетът е принуден да емигрира в Русия, а К. Кръстев се връща в Лайпциг, за да започне наистина следването си.[30] Три години и двамата ще бъдат далеч един от друг — единият в Одеса — безрадостен емигрант, а другият в Германия — студент „по философията“. Едва в края на 1888 г. те отново ще възобновят връзките помежду си, вече на едно по-равноправно (от литературна гледна точка) професионално равнище.

Трите години, прекарани от К. Кръстев в Лайпциг, не са много подробно изяснени откъм факти, що се отнася до интересите и заниманията на бъдещия доктор по философия.[31] Той слуша редовно лекциите на безспорния авторитет на Лайпцигския университет проф. Вилхелм Вунд, за което свидетелстват обемистите записки, водени на стенография или на немски език; посещава курсовете и на другите светила на тогавашната немска научна мисъл, като проф. А. Лескин, проф. Липсиус, проф. Циркел и др. Безспорно най-голям интерес проявява към лекциите на проф. В. Вунд по експериментална психология. Като студент К. Кръстев участвува и в дейността на Славянското академично дружество, особено след основаването на отделни секции към него през 1887 г. (българска, руска и сръбска секция). Той е избран за секретар на българската

---

[28] Иван Вазов в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 254; в същия сборник Б. Вазов пише, че д-р К. Кръстев се представил на поета, „току-що завършил образованието си в чужбина“ (с. 65). Това не е вярно, тъй като по това време Вазов е емигрант в Одеса. Б. Вазов явно пренася посещението три години по-късно. Както вече посочихме, сам д-р К. Кръстев пише, че е посетил поета през 1885 г., когато се завръща в България, за да участвува в Сръбско-българската война.

[29] Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия. — Труд, г. II, кн. 5, с. 629—630; в края на тази част стои дата — декември, 1887, Липиска.

[30] К. Кръстев се записва в университета на 21. X. 1885 г.

[31] По-подробно за дейността на българските студенти в Лайпциг виж книгата наВ. Йорданов. Лайпциг и българите. С., 1938, с. 96, 117, 135 и др. Книгата е снабдена и с „Общ списък на българските студенти при Лайпцигския университет през двете десетилетия от 1879 до 1899 г. според официалните родословни книги в архивата на университета“ (с. 135—136).

секция, на която председател е Ив. Д. Шишманов, също студент в Лайпциг по това време. Пред членовете на Академичното дружество К. Кръстев изнася реферат на тема „Мозък и душа“ (на три поредни заседания), който представлявал исторически преглед на мненията и на източниците. Дейността му в секцията обаче не е много активна, като изключим изнесения реферат и участието му в едно-две културни прояви. Повече го привличат заниманията в университета, мили са му часовете, прекарани в библиотеката.

Освен на университетските занятия К. Кръстев отделя внимание, доколкото това е възможно в Лайпциг, и на литературния живот в своята страна. Славянското академично дружество е получавало редица списания, между които и българските „Труд“, „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“, „Наука“ — общо седем списания. Това му дава възможност да поддържа литературните си интереси. Нещо повече, той е решил и сам да участвува в литературния живот, да излезе пред съда на съвременниците си. Така още през 1887 г. започва своите „Етюди. . .“, следи критическите прояви на П. Пешев, Ив. Пеев-Плачков, с които по-късно ще полемизира.

През пролетта на 1888 г. „Етюдите. . .“ за Вазов са завършени и изпратени на В. Стоянов, редактор на „Периодическо списание“. Тук те престояват доста време в „долапите на редакцията“, след което К. Кръстев ги изпраща на Ц. Гинчев в сп. „Труд“, което вече втора година излиза в Търново. Той вече е отпечатал в това списание една малка статийка за педагогическата практика в училищата, дал е и една по-голяма рецензия за две книжки на „Периодическо списание“, което се получава в българската секция на Академичното студентско дружество в Лайпциг. Все по това време К. Кръстев чете внимателно и първата част от „Миналото“ на Ст. Заимов и пише за нея обширна статия.

Така в края на своя престой в Германия „кандидат философът“, както сам той се подписва под една своя статия, вече започва да осъществява на дело мечтата си да стане „българският Белински“. На негова страна са младостта, добрата литературно-теоретическа и философска подготовка и не на последно място — огромната амбиция.[32]

След като на 28. VII. 1888 г. защищава докторската си дисертация на тема „Лотцевото метафизическо понятие за душата“ при проф. В. Вунд, младият вече „доктор по философия“ К. Кръстев се завръща в България. Той е въодушевен от благородната идея да работи в „духовната сфера“, в „девствената почва на българската книжнина“, където да бъде безпощаден съдник на всичко онова, що я загрозява и опошлява. Назад са останали ученическите години от Софийската гимназия, малкият литературен кръжец, запознаването с най-големите представители на европейската литература, възхищението от неистовия В. Г. Белински, от меката лиричност на Тургеневата проза, от Вазовата „Епопея. . .“. Пред очите му проблясва бъдещето, примамва го възможността да внесе своя лепта в изграждането на новата литература и култура у нас, в освободената му от десетина години родина.

Умът и амбициите на младия човек са впрегнати в името на една цел — да стане първият български литературен критик, за което смята, че е призван от съдбата. Неслучайно още в началото на своя творчески път той мечтае за един

---

[32] След десетина години той ще направи в своя дневник едно от най-откровените си признания: „Аз имам една безумна жажда за правда; тя трябва да ме заведе в гроба на Миларова (става дума за Св. Миларов, б. м., Л. Ст.) или да ме издигне до онова от години бленувано—нашега и наистина — положение — невенчан литературен цар.“ И въпреки че, когато прави тази изповед, д-р К. Кръстев сам се обявява против нея, като вижда себе си „само уважаван от всички скромен, тъмен кабинетен мечтател“, то идеята да стане „невенчан литературен цар“ не му е била чужда в годините на неговата първа младост. Архив на д-р К. Кръстев, а. е. 10, л. 13—14.

нов „литературен диктатор“ от типа на Любен Каравелов, който „да преследва язвите на нашето уязвено, заразено литературно тяло“ да има „авторитет, който да плаши безбройната, вечно пълзяща в подножието на музата литературна паплач“.[33]

И той се втурва в литературния живот по това време, без да се оглежда настрани, без да се съобразява с фалшивите литературни авторитети на „разните Люляковци, Мирчовци, Миранзовци, Живковци, Лобошкиевци, Голчевци... все поети на празни, често и безсмислени думи“, които са пълнили със своите „поезии“ тогавашните списания.

Д-р К. Кръстев идва в столицата малко след като тук е пристигнал вече един друг бъдещ голям учен — д-р Иван Д. Шишманов, също защитил дисертация при „стареца Вундт“ в Лайпциг.[34] Двамата млади учени са едни от първите в следосвобожденска България, добили солидно образование в големите европейски университети (Шишманов освен в Лайпциг учи още във Виена и Женева), завърнали се в родината си, готови да работят за бъдещето на нейната наука. За кратко време пътищата им отново се събират,за да продължи хубавата им дружба от студентските години в Лайпциг.[35]

Тяхното появяване в София не остава незабелязано от столичната културна общественост. В писмо до Ив. Вазов известният културен деятел Стефан Костов (1857—1917) споделя с поета, че наскоро се е запознал „с двоица млади момци, сега свършивши в Лей[п]циг, г. г. Ив. Шишманов и К. Кръстев, и двамата горещи поклонници на таланта Ви“[36]. И двамата според Ст. Костов се радвали, че в „Христоматията“[37] е отделено достойно място на Вазов, че нейните съставители не са „от онези, които въздигали Любена в ущърб на Вазова“. За автора на писмото това са „младежи, незаразени още от задушливата атмосфера на нашето гнило общество“.

Макар и накратко, писмото на Ст. Костов ни въвежда в културния живот на столицата от края на 80-те години. В него са доловени някои съществени моменти от времето тогава: неприязънта, с която някои писатели и критици (П. Р. Славейков, З. Стоянов, Ив. П. Славейков, Ив. Пеев-Плачков, П. Пешев) се отнасят тогава към Вазов, необичайният ентусиазъм и възторгът на двамата млади учени от творчеството на поета. Възпитанието и културата на д-р К. Кръстев и Ив. Д. Шишманов, придобити в европейските университети, запознаването с литературното наследство на други народи и изработеният вече вкус към художественото са им подсказали, че не може да се отрича голословно творческото дело на един автор като Вазов, който 15 години работи с вдъхновение в полето на българската литература. Ненавлезли още в политическия живот — впрочем и двамата в различна степен остават настрана от острите политически борби, — те с право гледат на Вазов не като на политическо лице от някоя партия, а като на поетически талант, като на „поет в пълен смисъл на думата“.

През лятото на същата 1888 г., само няколко седмици след завръщането си, д-р К. Кръстев е назначен за директор на Казанлъшкото педагогическо и три-

---

[33] Сп. Критика, г. I, 1891, кн. 5. Писмо III, с. 173.

[34] Ив. Д. Шишманов следва философия в Лайпцигския университет от 2. XI. 1886 до 23. IV. 1888 г.

[35] В т. I („С патоса на възторга и изобличението“) от своите Страници от историята на българската литература. С., 1967, Г. Цанев изтъква, че „с призванието на литературоведи, посветили изцяло дейността си за цял живот на литературата, първи след Освобождението дойдоха проф. Ив. Д. Шишманов и д-р К. Кръстев“ (с. 114).

[36] В. Вълчев. Из преписката на Иван Вазов. — Изв. на И-та за бълг. лит., 1960, т. IX, с. 338; писмо от 22. VIII. 1888 г.

[37] Става дума за „Христоматия по изучаване словесността“. Съставили Ст. Костов и Д. Мишев в два тома. Т. I, Пловдив, 1888; т. II, Пловдив, 1889; издател е Хр. Г. Данов.

класно училище.[38] Още в края на месец август той пристига в Казанлък и с присъщата си енергия се заема с подготовката на новата учебна година. Обстановката в града, условията в училището и въобще средата, в която попада, са такива, че лесно могат да сломят една съзерцателна натура. Но д-р К. Кръстев не е от хората, които се отчайват и бързо свиват знамената. Още с пристигането си в града той пише на Ив. Д. Шишманов, който е станал служител в Министерството на народното просвещение: „Вие ще чакате да се оплаквам, нали? (писмото е адресирано и до д-р Иван Георгов, служител в същото министерство). Има за оплакване, даже за отчайване, но аз се лъжа, баюкам и залъгвам, уверявам се, че не ще помогне и си сбирам устата. То тук било по-лошаво от гимназия, не само че шест класа ще се наредят, но и четири образцови отделения, на които и чинове, и маси и черни дъски липсуват.“[39]

В друго писмо от началото на учебната година той доста образно предава заетостта си: „Днес ми гръмна главата от разправии.“ В училище д-р К. Кръстев има 13 учебни часа, като преподава литература, психология, всеобща история; води хоспитирането на учениците от по-горните класове, въвежда пръв безплатно обучение по стенография. Всеки ден трябва да бъде в кабинета си от 8 до 12 и от 14 до 16 часа, като постоянно се разправя „за туй за онуй“, вика, обикаля, даже смъмря някого, когато е необходимо.

Той сам вижда, че се е заел с нещо, което му е твърде далеч по призвание: „Какво нещо недосетлив човек! Ей сега ми иде на ума, че аз от тази педагогическа задача, дето ми се стоваря на гърба, малко отбирам, тепърва трябва да си вадя очите. . .“[40] Но въпреки това изпълнява задълженията си от сърце, а не формално. Грижи се за осигуряване на добре подготвени преподаватели по различните предмети, търси помощта на градските власти при уреждането на някои въпроси около училището. И какъвто е категоричен, твърде скоро влиза в конфликт с кмета на града, задето общината не е направила тротоара в двора на училището; с началника на пощата, който не му предал навреме една телеграма. В същото време води „жарка борба“ с „един шваба, комисар в Пловдив“, който в писма до дирекцията на Педагогическото училище пишел на френски, защото според него „българският език бил „неспособен“ за свястна кореспонденция“.

Младият директор често обикаля квартирите на своите ученици, вижда ги при какви условия живеят, разговаря с тях и с тъга констатира: „Убити момчета: досега от грубости и бездушно учение и преподаване, а сега — от тъмно безотрадно бъдеще. Какво ги чака: село, с 600 лв. платка, без всеки живот. Имат право да напускат и да станат офицери. . . Министера дума: убедете ги да останат — да, но с голи ръце не мога стори нищо, те искат само хляб и сигурно бъдеще.“[41] Не могат да не направят впечатление в случая демократичните убеждения на автора на тези редове, твърде категорични, обществено зрели и граждански смели за неговите 23 години. Същите изводи той прави и в своите рапорти до министерството.[42] Като директор на Педагогическото училище той е строг и принципен,

---

[38] Д-р. К. Кръстев е назначен за директор начиная от 1 септември с „приказ № 420 от 12 август, 1888 г.“, публикуван в Държавен вестник, бр. 91 от 25 авг. 1888 г.

[39] АБАН, архив на Ив. Д. Шишманов, ф. 11, оп. 3, а. е. 786, л. 1; писмото на д-р К. Кръстев е от 27. VIII. 1888 г.

В архива на Шишманов се пазят над сто писма на д-р К. Кръстев, писани през периода 1888—1891 г., които съдържат много ценни данни за престоя му в Казанлък, за участието в литературния живот и отношението му към много актуални тогава въпроси на литературата. Близо половината от писмата обаче са на немски език и не са преведени.

[40] Пак там (същото писмо), л. 2.

[41] Архив на Ив. Д. Шишманов, оп. 3, а. е., л. 19; писмо от 7. X. 1888 г.

[42] В своята статия „Д-р К. Кръстев в Казанлък“ (Просвета, г. VII, 1941, кн. 5) Чудомир Чорбаджийски цитира откъси от няколко рапорта. На 7. IV. 1888 г. д-р К. Кръстев „рапортира“: „Ако трябва да означа по-точно онова, което липсва на тукашните, а може би и на учениците в повечето български училища, то е изобщо душевното благородство, идеализмът в мислите и де-

с високи изисквания към преподавателите, като се застъпва за прилагането на по-съвършени методи и висока култура на преподаване, за хуманно отношение към учениците. Взискателен е и към административните власти, което често му навлича техния бюрократичен и партизански гняв и дребнавата им отмъстителност, въпреки че той не е свързан с определена политическа партия.

Известният книжовник Никола Филипов, бивш ученик на д-р К. Кръстев в Казанлък, си спомня след години за своя учител с особено благоговение: „Той беше съвсем млад човек, нямаше дори 25 години (в курсовете, може да се каже, имаше ученици по-стари от него), с едва наболи мустаци, с красиво, женствено лице, съвсем ниско остриган, облечен елегантно, с бомбе и очила — пенсне, от единия край на които се спущаше тънко металическо кордонче, закачено о жилетката. Той беше в пълния смисъл на думата естетична натура. . . При това обноските му бяха особени: те издаваха някакъв аристократизъм и европейска възпитаност."[43]

Просто чудно е как този слаб, дребен на ръст човек е намирал сили да се справи с всичките си задължения — както в училището, така и извън него. Но той е ентусиазиран, млад, видял е една по-висока култура, вкусил е от един по-друг духовен живот и бърза да приложи всичко това на практика в своята страна. Амбициите му са големи, целите — благородни. Тези моменти от културно-обществената и педагогическа дейност на д-р К. Кръстев често пъти се забравят, въпреки че не са случайни, а трайно проявление, постоянен спътник в живота му. Да напътствува, да ободрява, да действува, това са черти, присъщи на характера му или, както сам той се определя чрез един Вазов стих — „да стряска, да буди от съня дълбок".

Директорството поглъща доста от времето на д-р К. Кръстев, но той не остава безразличен към културния живот в града по това време. В Казанлък е съществувала повече от 15 години Ученолюбива дружина „Искра" (основана през 1873 г.), която през различните периоди развива и активна театрална дейност. През 1888—1890 г. от любители-актьори са играни пиесите „Разбойници" и „Коварство и любов" на Шилер, „Отело" на Шекспир, „Руска" на Ив. Вазов, комедиите на Молиер — в съкратени или побългарени варианти — „Доктор против волята си", „Насила оженване", „Скъперникът", „Благородникът", „Мнимият болен" (заглавията са дадени според тогавашните преводи). С голям успех е давана и комедията на Гогол „Ревизор".

В поставянето на „Коварство и любов" и на „Ревизор" участвува и д-р К. Кръстев заедно с известния театрален деец (тогава учител в Педагогическото училище) Васил К. Налбуров. Най-напред, в края на 1888 г., е представена драмата на Шилер „Коварство и любов". Нравите на града обаче са доста консервативни, за да може да се появи на сцената жена. И ето че директорът изпълнява не друго, а ролята на Луиза. Представлението минава с успех, като публиката в салона е разделена на две: лявата страна е за жените, а дясната — за мъжете. Смесване на местата не се допуска. За тази цел и билетите на касата се продават отделно „женски" и отделно „мъжки".

За подготовката на „Коварство и любов" разказва в своите непечатани спомени съпругата на д-р К. Кръстев, тогава млада учителка в Казанлък — г-ца Рада Николова: „Един ден пристига „директора", както го наричахме учителките, у дома в къщи, да иска от нас (аз живеех с още една учителка) рокля. Той беше тогава млад и слаб човек — имаше едва 24 г. Хареса моята рокля, взе

---

лата, които се посаждат чрез благотворното влияние на науката, а още повече от личността на учителя и правят невъзможно изпадането на ученика в оная атмосфера, в която живее голяма част от нашето общество", с. 595. В друг рапорт той констатира, че „най-малко 3/4 от нашите класни учители са лишени от специална педагогическа подготовка", с. 596.

[43] Юбилеен сборник на Казанлъшкото педагогическо училище. 1935, с. 99.

я, на следующата вечер щеше да играе Луиза в Шилеровата драма „Коварство и любов“.“

Въодушевени от успеха, любителите-актьори от „Искра“ подготвят под режисурата на В. Налбуров, който е учил в Русия, представянето на Гоголевия „Ревизор“. На 29. I. 1889 г. д-р К. Кръстев пише на Ив. Д. Шишманов: „Учителите и учителките ще даваме „Ревизора“, аз съм Хлестаков. . . младата кръв иска да си поиграе с учителките, да им поговори за любов и да им постиска ръцете.“[44]

Направен е пробив и в консерватизма на казанлъчани. За пръв път на сцената се качват и две учителки от третокласното училище в града — г-ца Рада Николова и г-ца Неда М. Касабова. Първата — в ролята на МарияАнтоновна, а втората — в ролята на Анна Антоновна. Градоначалникът е Васил К. Налбуров. „Комедията играхме три пъти — пише в посочените вече спомени Рада д-р Кръстева, — значи три пъти се годявахме на сцената, догде и действително се сгодихме. Това беше през декември, през февруарий се сгодихме и през май се оженихме.“[45]

Ръководенето на Педагогическото училище поглъща доста от времето на д-р К. Кръстев и той с основание започва да си задава въпроса за своята по-нататъшна съдба. Въпреки че се е заел с чувство за отговорност за работата си, той до голяма степен не е удовлетворен от нея. Другаде вижда своето призвание, а тука само дисциплинирано изпълнява задълженията си и разпоредбите на министерството. В това отношение ярка светлина хвърля кореспонденцията му с Ив. Д. Шишманов, която през този период е най-активна. Тя обхваща широк кръг от проблеми, които са вълнували двамата млади учени. Трябва само да се съжалява, че не са запазени писмата на Ив. Д. Шишманов. Така би се получила една крайно интересна документация в епистоларна форма за нашата литературна история.

Не е изминала и една година от назначаването му в Казанлък и д-р К. Кръстев започва да се пита — накъде?: „Мен е зел сериозно да ме занимава въпроса, какво ще правя и де ще съм следващата година. Да ми се иска да стоя тук, вярвам, не ще ме пропъдите, но едно ми се струва, че не съм си на мястото, друго — ще се изгуби и следващата годинка в туй гнездо и трето: изгубих си огъня през годежа и от гюрюлтии и за да си разпаля пламъка, без който аз една лула тютюн не струвам, трябва нещо ново.“[46]

Приблизително след една година той отново се връща на въпроса за своето призвание и трябва да бъдем сигурни, че при него това не е поза, а дълбоко вътрешно убеждение: „В същност за специално моите, за индивидуалните ми полети тук няма простор. Не че задачата, що ми предстои, не ме вдъхновява — но тя е вече по задължение и съвест, не е *моята* (курс. от К. К.) задача, колкото и да е висока и завидна.

Не е мойта, защото аз на друго място виждам призванието си: не в приготвянето на селски учители.“[47]

Иван Д. Шишманов, по това време вече началник на отделение в Министерството на народното просвещение, е един от най-близките приятели на д-р К. Кръстев през тези години. В писмата на младия директор до него има сърдечност и близост, той споделя своите лични вълнения и тревоги, планове и творчески намерения. Изпраща му почти винаги за мнение ръкописите на рецензиите и ста-

---

[44] Архив на Ив. Д. Шишманов, а. е. 787, л. 4; писмо от 29. I. 1889 г.

[45] Д-р К. Кръстев и г-ца Рада Николова се сгодяват на 15. II. 1889 г., заедно с тях се сгодяват Васил К. Налбуров и г-ца Неда М. Касабова. В спомените на Рада д-р Кръстева погрешно е посочено, че годежът е станал през 1890 г. Вазов поздравява младоженеца с писмо от 16. III. 1889 г. (Съч. Т. XX, 1957, с. 110).

[46] Архив на Ив. Д. Шишманов, оп. 3, а. е. 787, л. 10; писмо от 17. III. 1889 г.

[47] Пак там, а. е. 788, л. 21; писмо от пролетта на 1890 г.

тиите си, които смята да печата; даже когато се сгодява, го кани за кум. Повечето от писмата завършват с подпис: „Целувам те, твой Кръстю."

Д-р К. Кръстев се интересува постоянно от заниманията на своя колега от Лайпциг, следи подготовката около издаването на Министерския сборник (така е наричан започналият да излиза по инициатива на Шишманов през 1889 г. „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина"), дава своето мнение за състава на редакционния му комитет. Заедно с това той споделя и горещото си желание да пише: „Претрупан съм с работа, но много ми се иска да пиша — само няма де"; иска от Шишманов да му прати някоя интересна книга, за да я рецензира: „прати нещо весело, за да поработя със сърце"; моли го да му даде новата повест на Т. Г. Влайков: „Ако Влайков (псевдоним Веселин) изпрати в М-ството своята повест Дядовата Славчова унука, прати я на мен, ще напиша едно „нещо"."

В писмата се съдържат данни и за литературните интереси на д-р К. Кръстев от този период, за неговите занимания: „Все през ваканцията мисля да турна основа и на мойте „знания" по славистиката и бълг. история, защото трябва да се захванат по-сериозни студии по история на българската литература."[48] В същото писмо той споделя с Шишманов, че има намерение да отиде до Лайпциг и Берлин, за да поднови старите познанства, да научи нещо ново. Тревожи се отново за своето „литераторство", което според него „не би могло да повирее" в Казанлък. Съобщава му, че чете Юго, Гизо, Бокъл, Сент Бьоф. Проявява интерес и към пъвата история на българската литература: „Чета Д. Мариновата ист. [ория] на б.[ългарската] литература; доволен съм от нея; не е за презиране, а мисля, че няма ни една рецензия."[49]

Много характерен е и един пасаж, свързан, изглежда, с предложението на Шишманов да бъде изпратен д-р К. Кръстев в Париж: „В Париж аз нямам работа, няма там храна за душата ми." Този пасаж обяснява и една друга реплика на критика: „Като ученик на дяда Вундта трябваше да ми пратиш нещо, което да тури разума ми отново в оковите на дисциплината."[50] Разбирано и буквално, и в преносен смисъл, това признание на д-р К. Кръстев е показателно за неговия съзнателен стремеж да се посвети на своето „литераторство", като изхожда от определена естетическа нормативна система. Като съобщава на Шишманов, че е получил първото писмо от Вазов, той добавя: „Аз мисля да повидя руското общество, Матушка Русь и да го споходя (става дума за поета, б. а.) през ваканцията."[51]

Кореспонденцията между двамата продължава и когато д-р К. Кръстев е вече в София. В нея обаче започват да се промъкват първите нотки на различие в отношението им към науката и нейното място в обществения живот. В едно писмо от началото на 1891 г. д-р К. Кръстев доста категорично заявява, че „. . . за България още не е и скоро не може да удари часът на чистата наука, ако ще да е и най-патриотическата". Той съветва Шишманов да си цени труда, като не се занимава с всичко: етнография, народно творчество, издаване на сборници; да не потъва в дребни занимания, а да чертае за науката нови кръгозори, нови хоризонти. Отговорът на Шишманов (запазен в архива му в чернова) е изпълнен с твърда увереност в делото, на което се е посветил: „Аз правя една *полезна* (курс. от Ш.), една много *нужна* (курс. от Ш.) работа, която ще се оцени едва от грядущите поколения. Аз го върша с вдъхновение, с което ти пишеш своите критики. И не мисля, че това е мода у мен. . . При такова философско настроение на моя дух — аз трябваше да стана метафизик, ако не притежавах една силна доза български практически разум и ако баща ми не беше влял в душата ми. . . океан от любов към

---

[48] Архив на Ив. Д. Шишманов, оп. 3, а. е. 787, л. 2; писмо от 13. I. 1889 г.
[49] Пак там, оп. 3, а. е. 786, л. 12; писмо от 17. IX. 1888 г.
[50] Пак там, оп. 3, а. е. 787, л. 13; писмо от пролетта на 1889 г.
[51] Архив на Ив. Д. Шишманов, оп. 3, а. е. 786, л. 33; писмо от 23. XII. 1888 г.

моето отечество. Това ме накара да стана фолклорист, етнограф, да посветя живота си на изучаването на моя народ, на моята страна. . . Разбираш ли сега и моят манифест, на който ти едно време ми се смееше. — Разбираш ли сега въобще „моите стремления“, моите „заблуждения“.“[52]

Това писмо очертава широкия обществен диапазон на задачите, които Шишманов поставя пред своите научни занимания. Но то спомага и да се види до известна степен като какъв тип учен-литератор се оформя тогава д-р К. Кръстев, какви са неговите представи за връзката между науката и практиката. Той наистина се представя (на фона на разсъжденията на Шишманов) като „кабинетен мечтател“, както сам ще нарече по-късно себе си. Разбира се, д-р К. Кръстев все още е далеч от ония години, когато ще се отдаде на „идеалистическия си блян“. Други са въпросите, които го вълнуват, когато се установява в Казанлък. За някои от тях вече стана дума. Но безспорно повечето са свързани пряко с участието му в литературния живот, с бъдещата му дейност като литературен критик. Тласък в тази насока е и кореспонденцията му с Иван Вазов, възобновена в края на 1888 г. след отпечатването на „Етюдите. . .“. Тази кореспонденция вече е била обект на обстоен анализ и затова не намираме за необходимо да се спираме подробно на нея.[53] В нашата литературна история обаче по-малко са изяснени някои въпроси, свързани с първите две списания, издавани от д-р К. Кръстев („Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество“, 1890, и сп. „Критика“, 1891), както и със сътрудничеството му в сп. „Труд“ и сп. „Денница“.

Д-р К. Кръстев се появява най-напред в литературния печат като сътрудник на сп. „Труд“,[54] редактирано от Ц. Гинчев (редактори-издатели са още А. Тодоранов, Т. Джамджиев, И. Джамджиев и Г. Цанев) и издавано в Търново. Списанието не се ползува с особено голям авторитет сред своите съвременници, оценките им за него са доста снизходителни. В едно от писмата си до Вазов Ст. Костов го характеризира като „журнал с бледи преводи (изобщо) на всякакви всякаквини от чираци. Там се помещават стиховете на грамада поети, които са се развъдили напоследне до безобразие. . .“[55] Самият Вазов също няма високо мнение за това списание, в което той едва ли не за първи път прочита такава голяма възторжена статия за своята поезия. Като съобщава на Ст. Костов, че е прочел „Етюдите. . .“ на г. Кръстева, а така също и рецензията му за „Периодическо списание“, той изказва съжалението, че са печатани в „Труд“: „Язък, че статиите му се явяват в такова кьопаво журналче, в такова неприятно съседство с пепелчуците от български Парнас.“ Все пак поетът смекчава присъдата си, като признава, че и на това е благодарен: „Но и това — слава богу. Вие знаете защо.“[56]

Ив. Вазов е прав, когато след суровата оценка за списанието намира за по-добре, че статиите въобще са били напечатани, че в крайна сметка това е по-важното. В послеслова на своите „Етюди. . .“ д-р К. Кръстев посочва, че статията му е дрямала ненапечатана, „даже непрочетена в архивите на една редакция“. За коя редакция става дума? Знаем, че тази статия е писана в Лайпциг и оттам е изпратена в България. От едно писмо на автора ѝ до Ив. Д. Шишманов научаваме, че тя най-напред е дадена на редактора на „Периодическо списание“ В. Стоянов,[57]

---

[52] Архив на Ив. Д. Шишманов, оп. 3, а. е. 789, л. 3; писано в отговор на писмо на д-р К. Кръстев, от 2. V. 1891 г. (а. е. 788, л. 35—36).

[53] Вж. Г. Димов. Иван Вазов и българската литературна критика. С., 1974, с. 46—61.

[54] К. К. Кръстев. Психологически бележки за педагогическата практика в училищата. — Труд, г. II, 1888, кн. I, с. 112—116; под името на автора в скоби е написано на латиница (Канд. филос.).

[55] В. Вълчев. Из преписката на Иван Вазов. — Изв. на И-та за бълг. лит., 1960, кн. IX, с. 341; писмо от 20. X. 1888 г.

[56] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. XX. С., 1957, с. 94; писмо от 10. XII, 1888 г.

[57] Архив на Ив. Д. Шишманов, оп. 3, а. е. 786, л. 28; писмо от 13. XI. 1888 г.: „Най-големий бой ще яде. . . Вас. Стоянов, за дето ми държа ст [статията, т. е. „Етюдите. . .“, б. а.] непрочетени 5—6 месеца в долапите. Само името му няма да споменувам.“

който я държал 5—6 месеца „в долапите“. Едва след това д-р К. Кръстев я изтегля и изпраща в „Труд“, като написва споменатия вече послеслов и слага дата: 3-ий ноември 1888 година, в Розовата долина. . .

В сп. „Труд“ името на д-р К. Кръстев се появява общо в четири книжки от 1888 г. Тук той прави и своя дебют в литературната критика с една рецензия за две книжки на „Периодическо списание“.[58] В нея д-р К. Кръстев изказва разбиранията си за ролята на таланта в поезията, за „безотрадното състояние“ на тогавашната българска литература. Още тук проличава категоричността на неговите оценки, способността му да полемизира. Като разделя авторите на „добри и лошави писачи“, той посочва като една от причините за нерадостната литературна картина „безсъдържателността“ на самите писачи, както той ги нарича, които се отнасят към литературата, както „писаря към книжата“. Бъдещият д-р по философията ни рисува и една твърде мрачна картина на обществения живот в страната, която в общия си тон не се отличава от характеристиката на един Вазов например („Пустота в обществото, в главите / пустота пълни всичко у нас“). Според него в тогавашното българско общество всичко е оледеняло „в жалката проза на нашия „политически живот“. Един Любен, един Ботев и Левски и Раковски ни събудиха от един сън, за да паднем в летаргията, в която само страстите върлуват.“[59] Няма „нищо високо, благородно, що окрилява душата и я носи в областта на идеала“.

При проучванията на отношенията между Вазов и д-р К. Кръстев нашата литературна история доста подробно е разгледала първата голяма статия на критика („Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия“),[60] за която многократно вече стана дума. Без да се впущаме в излишни подробности, ще отбележим един интересен момент, в който отново срещаме името на Белински. Във втората част на своите „Етюди. . .“ д-р К. Кръстев (тогава още студент в Лайпциг) с вътрешна убеденост заявява: „Вярата ми в народния гений не ми дава да изгубя всяка надежда, че и у нас ще се роди един Лессинг, един Белинский, един достоен и верен защитник на изкуството.“[61] Тези редове са давали на мнозина право да твърдят, че авторът им визира себе си. Мисля, че не е само това, а и едно правилно разбиране на бъдещото литературно развитие, подсказано от доброто познаване на историята на другите литератури.

В „Етюдите. . .“ се съдържат достатъчно доказателства за безспорното влияние, което Вазов с цялото си творчество е оказал върху оформянето на ранния д-р К. Кръстев. Впрочем в това ни убеждават и много други факти, на които досега се спирахме. Все пак най-директен е критикът в следното свое признание: „Мисълта за една защита на поезията въз основа на днешната наука, философията, е зряла у мен паралелно с изучаването на Вазовото творчество и се е развивала в жива връзка с неговото благотворно влияние. Те са били в душата ми като едно неразлъчно цяло. . .“[62] Като признава, че не е трудно да се пише едновременно „принципиална защита на поезията и отделни студии за някои части от Вазовата поезия“, авторът се надява, че по-нататък ще има възможност да направи

---

[58] Псп, г. V, кн. 21 и 22, с. 367—376. Рецензията носи дата 18/30 юни, 1888 г. Липиска. Подписана е К.К.Кръстев. Твърде вероятно е през това време статията на Вазов вече да е била изпратена в Псп и младият критик, отчаян от мудността на редакцията, да е решил да напише рецензия за това списание.

[59] Пак там, с. 367, с. 375.

[60] Сп. Труд, г. II, 1888, кн. 5 и кн. 6; за статията по-подробно вж. Г. Димов. Иван Вазов и българската литературна критика, с. 49—53; също Л. Георгиев. Д-р К. Кръстев. възторга и изобличението. С., 1967, с. 123—125.

[61] Сп. Труд, г. II, 1888, кн. 6, с. 757.

[62] Пак там, с. 758.

и една „защита на високата ми вяра в изкуството, в негово божествено призвание и неговата вечна необходимост за човешката култура“[63].

Д-р К. Кръстев продължава своята изповед по отношение на ролята на Вазовата поезия в неговия живот дотогава, като добавя,вече като директор в Казанлък, че усеща „голяма нужда“ от продължаването на своите наблюдения върху поета. Наистина той прави уговорката, че двумесечният му престой в България може да им даде „съвсем друг отпечатък“, че се страхува дали ще може да се задържи на същата висота, дали ще намери и сега у себе си „толкова юношески огън.“[64]

Тук се съдържат интересни акценти. Д-р К. Кръстев наистина е смятал да разгледа и други моменти от Вазовата поезия освен обхванатото вече в „Етюдите. . .“. Сам той в писмо до поета споменава, че е набелязал няколко нови теми: 1) по баладите; 2) лирический (субективний) елемент — то ще бъде един вид психологическа характеристика въз основа на стихотворенията; 3) за ролята на природата в стих.[отворенията] Ви — тук бих желал да вместя една по-дълбока, дори метафизич. анализа на „Към природата“, но туй иска вдъхновение и съсредоточеност, които през ваканцията надали ще намеря; „Епопеята“ може да не засягам, защото нямам материал; трябвало би да се изучат въстанията, преди да се каже нещо свястно и нещо ново за тях.“[65]

Трябва само да се съжалява, че набелязаният от д-р К. Кръстев план остава неизпълнен. Не е само липсата на „юношески огън“ причина за това, а и прекомерната му заетост в училището, неустановеността на положението му (тук той се чувствува „привременно“), липсата на ясна перспектива за бъдещето. Защото факт е, че през първите години на своята критическа дейност той запазва пиетета си към Вазов, особено към неговата поезия, смята го за истински, за „зрял поет“.

Наистина излизането на „Етюдите. . .“ слага началото на известността на д-р К. Кръстев като литературен критик. Макар и заинтересована страна, Ив. Вазов не скрива симпатиите си към проявите на своя неочаквано възторжен почитател.[66] Въодушевен от ласкавите оценки, изказани в повечето случаи в лични писма до него, д-р К. Кръстев се заема да следва предначертания път. Ентусиазмът му обаче е донякъде охладен от липсата на списание, което по-динамично да следи литературния живот. В края на 80-те години литературният периодичен печат е в печално състояние. „Периодическо списание“ излиза доста нередовно, „Труд“ не се отличава нито с подбора на сътрудниците си, нито с висок вкус, нито с наличието на добре списван критически или книжовен отдел. Новият „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“ е доста тромав, въпреки че отделя обширно място на книжовния си отдел, но като„всяка царска работа“върви бавно. „Библиотека „Свети Климент“ печата повече преводни материали, въпреки че има добър екип от сътрудници. Прав е Вазов да мечтае за едно списание като „Зора“, което е било в същност и първото чисто литературно списание у нас.

Това кара д-р К. Кръстев сериозно да се замисли за издаването на свое списание, което би могло да му осигури място за творческа изява. Затова покрай многото си задължения в Казанлък той става инициатор и за създаване на Научно

---

[63] Сп. Труд, г. II, 1888, кн. 6, с. 758.

[64] Пак там, с. 768.

К. К. пише почти същото на Ив. Д. Шишманов: „Аз бих могъл да ти изпратя за Сборника една част от етюдите за Вазова, само че те не приличат на първите“; а. е. 788, л. 12, архив на Ив. Д. Ш.

[65] В. Вълчев. Из преписката на Иван Вазов, с. 350; писмо от 16. I. 1889 г. В същото писмо той с тъга констатира: „Много въпроси и статии ми се въртят из главата, а нямам сърце да захващам, защото няма сгоден журнал: Труд не струва, и „Пер. сп.“ заспало съвсем.“

[66] Той се спира на „Етюдите. . .“ два пъти в писма до Ст. Костов (Съч. Т. XX, 1957, с. 93—94; писмо от 10. XII. 188 г.) и до д-р К. Кръстев (Съч. Т. XX, с. 77; писмо от 13. XII. 1888 г.).

учителско дружество в града, което да има свой печатан орган. В края на 1888 г. той споделя този своя идея с Ив. Д. Шишманов: „В утрешното срочно заседание на Учит. съвет ще предложа. . .: да основем един „Журнал на Каз.[анлъшкото] пед. (агогическо) Трикл.[асно] и обр.[азцово] първоначално училище“ и ще Ви рапортирам, вярвам, че при всичките сръдни М-вото ще ми се притече на помощ.

Ще поканим всички училища най-вече педагогическите; ще бъде не само педагогичен, но ще съдържа и поезия и критика и психолог. етюди и проч. . .“ Явно идеята за списанието дотолкова е допаднала на младия директор, че той с патетичен тон обобщава: „Трябва да се остави по един паметник вред, дето съдбата ме е поставила, ако „привременно“. “[67]

Не знаем какъв е бил отговорът на Шишманов и на министерството, но издаването на списанието се забавя още една година. Междувременно през пролетта на 1889 г. от Одеса се завръща Ив. Вазов. Първата му мисъл е да се залови сериозно за литературна деятелност, а мнозина негови приятели го поощряват да поднови „Зора“. Ето защо той настоятелно кани младия критик да вземе „живо участие, особено в критический отдел на журнала“, като най-много ще разчита на неговото перо, което вече му е създало добро реноме, спечелено със студиите.

Въпреки че Вазов го кани настойчиво да участвува в списанието на критическия отдел на замисленото от него списание, въпреки заслужените похвали, които получава от поета, д-р К. Кръстев не се отказва от идеята си за собствено издание. През лятото на 1889 г. той води преговори с пловдивския книгоиздател Д. В. Манчов, за което осведомява и Шишманов: „Д. В. Манчов дохожда тук и предлага да издаваме от тук едно крит. журналче от 1—2 коли, под моя редакция. Прие се, пак от мене, и аз стягам вече за първия брой.“[68] Няколко седмици покъсно, информиран от Ст. Костов за намеренията на д-р К. Кръстев, Вазов съветва своя млад приятел (въпреки жаждата му за деятелност) да не се оплита с Манчев в едно съвместно предприятие. Но заедно с това той споделя, че не е твърде сигурен в близкото излизане на своето списание: „Моето списание, уви, още си остая в областта на проектите, главно или по-добре единствено, защото зрението ми е още слабо.“[69]

Не само Вазов, но, изглежда, и д-р К. Кръстев е бил за известно време затруднен в подготовката на своето списание, защото в началото на октомври 1889 г. неочаквано се обръща към редакцията на сп. „Труд“ с едно малко странно наглед предложение. Той предлага на Ц. Гинчев своето активно сътрудничество. Отначало накратко обяснява, че поради „много училищни нужди“ не е могъл да осъществи намерението си да основе „един свой чисто критически журнал“. Ето защо, пише бившият сътрудник на „Труд“, „за да не попадна в бездействие, ако остана тъй без всеки външен подтик, бих Ви помолил да ми отстъпите критическия отдел“ в обем от 1—2 издателски коли. Той смята да подготвя за всеки брой и статии по педагогика, както и да превежда от руските и немските класици, да пише популярни статии върху психологически или естетически въпроси. Това е една широка програма за сътрудничество, и то в списание, за което самият д-р К. Кръстев няма особено високо мнение. Но след като Вазов все още не е сигурен в начинанието си, Сборникът на Шишманов също се бави, а въпросът за собствения му „критически журнал“ — отложен за по-късно време, младият критик се решава на този компромис, за да има къде да сътрудничи.

Върху писмото му Ц. Гинчев слага следната „резолюция“: „Отговорих му ся 10. X. 89 да се съгласи да пише по 1 кола печатна въ всяка книга на Труд, а възна-

---

[67] Архив на Ив. Д. Шишманов, оп. 3, а. е. 786, л. 23; писмо от 3. XI. 1888 г.
[68] Пак там; оп. 3, а. е. 787, л. 30; писмо от 23. VI. 1889 г.
[69] Събр. съч. Т. XX, 1957, с. 115; писмо от юни или юли 1889 г.

граждение да му се даде 20 год. течения.“[70] Този отговор явно не задоволява д-р К. Кръстев, но въпреки това той все още се колебае по отношение на своето сътрудничество в „Труд“ и подготовката на собствено издание. В този дух е и писмото му до Шишманов от средата на месец октомври същата година: „Мойто съчинение, ако не е напечатано, изпрати ми го, аз ще стана сътрудник на „Труд“ или ако не се споразумеем с тях, ще издавам сам нещичко, за да се намирам на работа.“[71]

В настоящата статия, която е част от по-голямо изследване, повече място е отделено на ученическите и студентските години на д-р К. Кръстев, на първите му контакти с литературния свят. За пръв път се привежда нов архивен и документален материал: писма, ранни опити в литературната критика, извадки от дневници и др. Така става ясно, че това наистина са г о д и н и н а у ч е н и е за младия човек — и в прекия, и в преносния смисъл на думата. Години, през които д-р К. Кръстев застава едва в началото на избрания от него път на литературен критик.

---

[70] Д. Минев. Предистория на списание „Мисъл“. — Български преглед, г. IX, 1934, кн. 10.
[71] Архив на Шишманов, оп. 3, а. е. 487, л. 47; писмо от 20. X. 1889 г.

# ЛЮБОВТА КАТО ЕТИЧЕН ПРОБЛЕМ В ПОЕЗИЯТА НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

*Нина Пантелеева*

В статията си „Народните любовни песни“ Славейков нарича любовта „божие безумие, което едничко влива капка сладост в горчивата чаша на живота и без което. . . земята не би била достойна да я грее слънцето“ (т. V, с. 7).[1] И превръща любовта в един от основните етични проблеми на творчеството си.

Когато Славейков се явява на литературната сцена, нашата поезия има вече значително наследство, чиито най-добри образци и днес остават недостигнати. Но тази традиция е твърде едностранчива, единствена в сферата на национално-патриотичната и революционната линия. А малкото любовни стихове са твърде бледи, дори в основната си част направо безцветни. Анакреонтичните песни на Петко Р. Славейков до известна степен имат подражателски характер. Твърде сантиментални, на места те са пронизани от силно романтични или еротични нотки. Но независимо от съдържанието и същността си те изиграват патриотична роля, изместващи популярните гръцки любовни песни. Пенчо Славейков пише за тях: „За Славейкова дори и любовните песни. . . са оръжие в борбата за национално самосъзнание. . . И съдържанието им е тъй отвратително, че самият поет на старини, когато пробира песните си за крупно издание, без милост ги измита из тетрадките си, както вече отдавна ги е измел из паметта си“ (т. V, с. 162). С изключение на тези работи на Петко Славейков любовта през възрожденската епоха не е самостоятелен проблем за поезията ни. „Изворът на Белоногата“ на Петко Славейков, „Пристанала“ и „До моето първо либе“ на Ботев не са любовни творби. В тях любовта е само един от мотивите, дори не централният, тясно преплетен с патриотичната или революционна линия и средство за по-пълното им и всестранно изясняване. Вазовата сбирка „Майска китка“ (1880) също има известни анакреонтични струи и издава външни влияния — преди всичко на Пушкин. През възрожденската епоха и първите десетилетия след Освобождението любовта като поетична тема не привлича сериозно авторите.

Литературно-психологическият процес на засилен интерес към човешката индивидуалност, започнал да се проявява в края на века, издига значението на любовната лирика в литературата ни. Не един път е изтъквано, че вниманието към любовната поезия се е изявило двустранно: и от поетите, и от критиката. Дори бихме могли да твърдим, че твърде големият брой любовни стихотворения, появили се по страниците на периодичния печат в края на миналия и началото на новия век, не са резултат изцяло на вътрешно спонтанна реакция на поетите,

---

[1] Всички цитати са взети от Пенчо Славейков. — Събрани съчинения. С., БП, 1958.

а до известна степен е дирижиран от критиката. Преди всичко политиката на сп. „Мисъл“, което по това време е в центъра на литературния живот, импулсира и толерира създаването на любовна поезия. Д-р Кръстев неколкократно се спира в статиите си[1] на шокиращия въпрос за отсъствието на разгърнатата любовна тема в българската литература и подчертава, че точно тази линия би могла да внесе в поезията ни повече топлота и емоции, светлина. От 1899 г. в „Мисъл“ редовно се публикуват любовни стихове в рубриката „Албум от лирически песни“. Повечето от имената на авторите днес са неизвестни (Ив. Арнаудов, С. Петков, Н. Василев, А. Белковски и др.). Тук срещаме Ив. Ст. Андрейчин и Д. Подвързачов, които с цялостната си литературно-издателска дейност играят роля в културния ни живот и остават в историята на литературата ни, обаче любовните им стихове, печатани по това време в „Мисъл“, не се отличават от останалите. Но между авторите от рубриката ярко се открояват фигурите на П. К. Яворов и Кирил Христов. Така че в цялостното оживление, което настъпва в областта на любовната лирика, не може да не отбележим направляващата ръка на сп. „Мисъл“.

И напълно естествено, че в това общо раздвижване около проблемите на любовната поезия едно от централните места заема Пенчо Славейков. Личното творчество не може да му предложи ярки образци, но фолклорът предоставя съвършени примери на любовни песни. И много ясно е защо Славейков се обръща към него. В статията си „Любовните народни песни“, характеризирайки спецификата им, той фактически очертава естетическата платформа на своята любовна поезия — следване на фолклорната традиция. Отделни акценти подсказват, че Славейков преценява тази програма като по-общовалидна, като насока за развитието изобщо на българската любовна поезия. И действително има основания за такава прогноза. Редица стихове на Яворов („Калиопа“, „Луди млади“, „Павлета делия и Павлетица млада“), много от собствените му любовни творби носят явните следи на силни фолклорни влияния. Наистина приливът на модернизма и особено на символизма няколко години по-късно прекъсва тази линия, но след неговия залез, макар и в малко по-друга форма, фолклорното влияние върху нашата любовна лирика се възражда, за да се запази и до днес у редица автори. Може би най-ярко то е изразено у Багряна не само в цикъла „Старонародни образи“, където е твърде непосредно, но и в цялата ѝ поетика: във ведрото жизнерадостно светоусещане на лирическия герой се долавят отражения от духа на народната песен. Влиянието на фолклорната традиция в любовната ни поезия не се изразява толкова пряко във взаимствуването на образи и стилно-езикови прийоми, колкото се долавя в самата атмосфера, в характера на чувството, в жизненото световъзрение, в художествената мяра. И в тази форма то се забелязва и в съвременната ни литература, особено в творчеството на поетесите.

Славейков дебютира със сбирка любовни стихове „Момини сълзи“ в 1888 г. Отзивите са възторжени. Ст. Михайловски пише в писмо до автора: „Още при появяването на „Момини сълзи“ аз се убедих, че името Славейков само вам ще дължи своята дълговечност“ и нарича младия поет „български Ленау“. А Вазов, на когото Пенчо Славейков е изпратил в Одеса един екземпляр, в писмо от 14 май 1888 г. казва: „Аз прочетох с наслаждение „Момини сълзи“, дето блика струя от такава нова, игрива и нежна поезия. . . Много песници наумяват прелестната муза на Хайне.“ Но съвсем скоро Пенчо Славейков сам вижда поетическата несръчност на тези версификации и се отказва от тях. Боян Пенев разказва, че като студент в Лайпциг Славейков изгаря собствения си екземпляр. Тези стихове свидетелствуват за голямото влияние, което оказва върху Славейков Хайневата лирика. С възторг младият Славейков е слушал Петко Каравелов да рецитира

---

[1] К. Кръстев. А. Страшимиров, Неделя. Разкази на една учителка. . .— Мисъл, г. V, (1895), кн. 7, с. 766; К. Кръстев. По чужбина, във Виена. — Мисъл, г. V (1895), кн. 5, с. 546.

Хайне, сам го е чел многократно на руски. Имал е преводите на М. Л. Михайлов от 1858 г.[1] Игривостта на Хайневата любовна лирика се преплита в работите на 20-годишния Славейков със силни сантиментални нотки, унаследени или просто заимствувани от бедната традиция на българската любовна песен. В стиховете зазвучава и една голяма лична болка. Но живото страдание тук придобива твърде книжен характер и въпреки своята действителна, трагично жестока истинност изглежда като поетическа поза. Още повече и традицията насочва в тази линия да се разкрива преди всичко любовното страдание.

Десетина години по-късно Славейков, подлагайки на строга самопреценка творчеството си, пише „Сам аз мога каза за себе си, че Хайне е възбудил интереса ми към поезия. Изначало аз не съм се влияел от Хайне, а просто съм копирал песните му според руски преводи. Първата книжка мои песни „Момини сълзи" е свидетел за това. И свидетел е тя още, че тогава аз бъкел не съм разбирал от Хайне. Вече отпосле, когато четох песните на тоя чародеец на езикът, на който са написани, . . тогава започнах да го ценя и да се влияя от него."[2] Отрекъл първия си сборник, Славейков никога не се обръща повторно към тези творби. Само едно стихотворение („Върна се пролет") със значителни промени включва в „Сън за щастие", обаче после в личния си екземпляр го задрасква. Но често през 90-те години печата в сп. „Мисъл" и „Българска сбирка" цикли стихотворения под заглавие „Момини сълзи", а в един от плановете си за стихосбирка смята да обособи такъв дял.[3] Писани в периода между 1885—1887—1888 г., стихотворенията от сбирката носят явните следи на един прибързан поетически дебют, на неукрепнало начинаещо творческо перо, което между външните влияния още не е открило себе си.

В приятелска беседа в Народната библиотека с Ал. Паскалев и Б. Пенев Славейков казал: „Пълно събрание съчиненията на един писател е гробница за него. Там бисерите са затрупани сред купища непотребна смет." И веднага „полусериозно, полушеговито" се заканил: „Ще стана от гроба и ще ви подгоня с патерицата си, ако след смъртта ми се осмелите да издадете пълно събрание на съчиненията ми."[4] Но поколенията винаги смятат за свой дълг да преиздадат всичко, написано от големите писатели. И днес, а и занапред всички, които обичат и четат,изучават или изследват П. П. Славейков, ще се взират в „Момини сълзи", търсейки в тези твърде безпомощни стихове творческия дебют на поета.

И все пак напълно изолирана ли е тази стихосбирка от цялото творчество на автора? Не бихме ли могли да открием някакви свързващи моменти? Не са ли се запазили някои особености, макар дребни и не съвсем значителни, и в следващите любовни стихове на Славейков? Мисля, че можем да говорим за такива моменти. Това са именно някои от онези белези на нашата любовна поезия, която, колкото и да е бедна, все пак е наложила известна малка и не много добра традиция. Славейков започва в линията на тази традиция, следвайки и Хайневата поезия. След излизането на „Момини сълзи", а и през 90-те години продължава да пише до известна степен в този дух. Но поетическата му продукция показва бързо и непрекъснато развитие. Подражанието на Хайне се изживява, за да се замени от школовката у големия поет и Хайне (по признанието на самия Славейков) остава завинаги между неговите учители. Бедната традиция на нашата любовна песен също се изживява, но не изцяло. И интимните му стихове запазват редица стилистични особености на „Момини сълзи". Но ако в тази първа стихо-

---

[1] Ив. Сарандев. Имена и години. Неизвестни спомени на Б. Пенев за П. Славейков 167—168.

[2] Хайне в България. Т. V, с. 264.

[3] Бележки. Т. VII.

[4] Ал. Паскалев. П. Славейков за ценното и трайното в литературата. — Страници за вси-и, г. II, 1932, кн. 16, с. 92—93.

сбирка несъвършенствата на стиха, в редица случаи версификаторската несръчност, подражателството, повърхностното чувство определят облика на творбите, в следващите стихове се забелязва бързо избистряне на поетическата фраза от дразнещи съкращения на думи и несполучливи рими, задълбочаване на чувството, на прозрението в човешката психика, за да се стигне до този великолепен сборник „Сън за щастие“ с етичната си съсредоточеност и в редица творби с изящността на стиха.

Нито един проблем, нито една поетическа тема не изживява такава ярка, богата и сложна еволюция в Славейковото творчество, както любовта. Проблемите в поезията му по начало не търпят последователна еволюция, въпреки че получават различна, понякога полюсно противоречива трактовка. Като изключение любовната тема се развива — просто Славейков дебютира с нея, когато още не е открил истински себе си като творец, когато не е изработил онази своя мярка за изкуството, даваща особен славейковски печат на поезията му. И ако в първите му стихове в „Момини сълзи“ любовта е обикновено емоционално изживяване, изявено често вяло и показно, постепенно, но твърде бързо тя се оформя като голям етичен проблем, кръстовище, където ярко и пълно се изявява човешката личност независимо дали това е лирическият герой или епическите герои в отделните произведения.

Но и в различните години от развоя на Славейковата интимна лирика откриваме сходни или по-точно казано едни и същи стилистични особености. В „Момини сълзи“ те са основен и единствен стилистичен определител, през 90-те години намаляват, а в „Сън за щастие“, в който са включени само някои от произведенията от 90-те години, намаляват още по-чувствително, не се срещат във всички творби, но в общи линии се запазват.

Какви стилистични черти имам пред вид? Преди всичко това е сантименталноромантичният характер на стиховете от „Момини сълзи“ и от 90-те години или запазените сантиментални и романтични елементи в „Сън за щастие“. Нека разгледаме някои чисто външни черти на стила, които са изразител и носител на сантименталноромантични влияния. Преди всичко нека се спрем на някои лексикални отличия. „Момини сълзи“ изобилстват с възклицания и обръщения: „дружке блага“, „мой ангеле“, „мило цвете“, „чаробнице безгрижна“, „дете“, ( т. V, с. 248, 253, 270, 265, 272, 281. . .) и многобройни поименни обръщения. В „Сън за щастие“, както и в творбите от 90-те години се срещат също, макар и по-малко, възклицания и обръщения („свидно мое дете“, „свидно дете“, „дружке“, „другарко“, „сестро“, „жадена изгоро“, „птичко свилокоса“, „мое златно злато“ (т. I, с. 95, 143, 147, 80. . . ). Изчезват поименните обръщения.

Сантименталните нотки в Славейковата любовна поезия се подсилват от изобилието на умалителни имена — слънчицето, двенките, листовцето, капчици, зарици, ясни, стаичката, къщица, личенцето, свидна дружка и др.( т. I, с. 119, 93, 92, 95, 116, 145. . .), и от твърде честата употреба на думата „сърце“ (или душа като синоним на сърцето) в определен план — навсякъде се отбелязва реакцията на сърцето. Примерите са извънредно много: „Дали и там сърцата млади едно за друго ще туптят“, „През деня сърце купней“, „туй що ми нашепват те в душата“, „зарад него в блян трептят сърца ни“, „тоз аромат душата ми в мечти при теб унася“, „мила на сърцето нося“, „мило на сърце весден“, „сърце, сепвай се“, „пролет що пося в душа ми“, „докле се спрях на твоето сърце“, „в сърцето ми отдавна тя живей“, „остра дума, остър нож в сърце проби я“, „младо сърце пак ги в порив нов подиема“, „сърцето му се в болки сви и сепна“, „сърцето се не сепна“ и др. (т. I, с. 147, 142, 141, 146, 95, 80, 92, 148, 141, 149, 330, 330, 151). . .). В стиховете с народни мотиви тази простота и в известен смисъл елементарност при разкриване на психологическото състояние е по-приемлива, обоснована от цялостната атмосфера на народния живот. В изповедно-любовните стихове от „Сън

за щастие“ това непрекъснато обръщане към сърцето внася подчертан сантименталeн оттенък и създава еднообразност на психологическото внушение. Различните душевни реакции на лирическия герой се разкриват по твърде еднотипен начин. В многобройните обръщения и възклицания, в умалителните имена, в еднотипния маниер на разкриване психологическото състояние на лирическия герой чрез реакциите на сърцето силно се чувствува влиянието на бедната българска традиция в сферата на любовната поезия.

Като трайна линия в Славейковата любовна песен се запазва също „уподобяването на любимата с различни цветя“[1], стилен прийом, в който се долавя влиянието и на Хайне и на нашата любовна лирика. И същевременно в този маниер се отразяват съществени страни от Славейковата поетическа трактовка на любовта— висша етичност и нежност. В неговите любовни стихове няма груб звук или жест. Те разкриват състояния на душевна пречистеност и естествена искреност. И уподобяването с цветя въпреки оттенъка на остарял сантиментализъм е в унисон с това етично разбиране на любовта. В „Момини сълзи“ любимата е сравнена или направо е наречена „роза красна“, „росна лилея“ (с. 261, 258, т. VI), в „Сън за щастие“ тези примери са многобройни („благоуханна росна теменужка“, „първи цвят на пролетта“ или просто сравнение с цвете (т. I, с. 93, 97, 110, 143, 167). Този стилистичен прийом претърпява интересна еволюция. Обикновеното сравнение с цвете се разширява и прераства в алегоричен образ, който става център на стихотворението. Така са създадени редица творби. Паралелът с природни явления, преди всичко с цветя, се разраства, моментът на сравнението отпада. Конкретният смисъл на стихотворението е адресиран към природното явление, но алегорията е така ясна и прозирна, че размислите ни недвусмислено се насочват към човешките взаимоотношения. В „Момини сълзи“ няма такива стихотворения, там срещаме само първия момент — уподобяването с природата, което в следващите години се трансформира в самостоятелен поетически мотив. Такива са стихотворенията „В разкошния букет от питомни цветя“ (т. VI, с. 10), „Вей зловещо зимний вятър“ (т. VI, с. 14), „Тихо нощен ветрец вей“ (т. VI, с. 25), а също редица творби от „Сън за щастие“—„Плакала е горчиво нощта“, „Вихър сви и тъмен рой“, „На листовцето на моминската сълза“, „На букът ръбестия ствол“, „Разстая и последний сняг“ и др. (с. 81, 90, 93, 120, 134), писани повечето през 90-те години, но също и в началото на века.

И в „Епиталамии“ авторът отново прибягва до алегорични образи и картини.

Вит се вие от Балкана,
а Росица от полето;
вият се досред път — дето
кръст Росици Вит прехвана.

*(Т. II, с. 85)*

Славейков очовечава природата с усета на голям художник-сърцевед. И тези малки лирични песни по размислово емоционална вътрешна обемност напомнят синтезирани поеми за човешката любов, за щастието и нещастието, за безразличието и духовното единство. В тях има много поезия, много нежност. Атмосферата е пределно емоционално наситена.

Самият процес на трансформиране сравнението на човешките изживявания с природния свят в самостоятелно изображение на природно явление с ярък метафорично-алегоричен смисъл е съпроводен със засилване на разказния момент. Първата стихосбирка на Славейков, колкото да е несполучлива, е чисто лирическа. Впоследствие започва да се разгръща неговият епически талант и той дава

[1] T. Dąbek. Wirgowa Penczo Sławejkow Tradycjonalism i nowatorstwo. Ossolineum, 1973.

отражението си дори в един такъв лирически сборник като „Сън за щастие“: само част от стихотворенията са чисто лирически, има твърде много сюжетни творби. Ситуацията, в която се проявява чувството, е разгърната до отделен малък епизод. И много от стихотворенията в същност са лиричен, емоционално експресивен разказ. Това особено важи за творбите, чийто смисъл е в алегоричната същност на едно природно явление. Лирическите разкази за жалбата на нощта по белия ден, за разговора на Пирин и Рила през мъглите, за стройната лоза, обвила ръбестия ствол на бука, са нежни, малко сантиментални приказки, изкристализирали в изящни поетически миниатюри.

Понякога Славейков не запазва изцяло алегоричната форма на стихотворението, сам разрушава алегорията, като извежда лирическия герой от неговото прикритие зад обективната картина и го прави пряк изразител на чувството и настроението:

На листовцето на моминската сълза
родените в зори две капчици роса
огрея слънцето с вълшебния си лик —
и двенките ведно се сляха те за миг.
Не сляха ли се тъй и нашите сърца,
като онез две капчици роса?
Ти помниш? — в ясните зори на младостта,
кога ни слънцето огря на любовта!

Но ако в „Сън за щастие“ стихотворенията остават по общия си характер и звучене лирически независимо от разширения ситуационен момент, същият прийом в любовната песен — акцентиране върху алегоричния смисъл на природни явления — в други творби е използуван в определено епичен план. („При Босилка“, цикъла „Цветя“.) Въпреки че по същност в отделните любовни творби този маниер — паралел между човешките изживявания (или самите лица) и природни явления — е един и същ, той се проявява много различно. И на основата на този похват Славейков създава твърде разнообразни произведения — от лирични миниатюри с по-акцентиран ситуационен обстоятелствен елемент в „Сън за щастие“ и лиричните прозрения в „Коледари“ до разгърнатите в епичен план стихотворения като „Неразделни“, „Цветя“, „При Босилка“. Всяко от тях има различна композиция, звучене и етичен смисъл, явява се своеобразна вариация на търсения паралел със света на природата. Навсякъде природата и най-вече цветята са персонифицирани до краен предел, те чувствуват, действуват и разговарят като истински хора.

Тази поетическа условност при олицетворението на природата е много специфична и отличителна черта за Славейковата поетика независимо от факта, че в известни отношения носи следите на Хайневото влияние и националната ни традиция. Поетическата условност се проявява не само при алегоричното разкриване на човешките взаимоотношения чрез природно явление, но и при най-обикновени природни картини, дори и там, където се явяват само отделни щрихи от пейзажа. Цялата поезия на Славейков дава извънредно богати такива примери, но особено често ще ги срещнем в „Кървава песен“.

В олицетворението на природата се чувствува силно фолклорно въздействие. Откриваме не само народни думи, изрази, обрати на речта, но и следите на онова своеобразно народно светоусещане, оформило се в условията на дълголетното общуване с природата. И затова повечето от любовните стихотворения на Славейков, в чиято основа лежи паралелът с природни явления, са извънредно близки до народните песни. В някои направо се преплитат и други фолклорни мотиви. В „При Босилка“ например в основната линия — алегоричните отноше-

ния между Теменужката и Босилека — като разказ в разказ се е вплела традиционната за нашия фолклор история на откраднатa от хайдуци девойка, която избира смъртта пред измяната към любимия. Откриваме и още една линия — за Индже и кърджалийските набези — и тя внася известна историческа конкретност в романтично легендарната малка поема за Босилко. Така стихотворението придобива по-голяма вътрешна обемност, разкрива не само трепетите на любовното чувство и характерни черти на народната душевност, но и трагични мигове от историческото ни минало.

В цикъла „Цветя“ също са преплетени народни предания, а „Неразделни“ е направо една съвършена разработка на много характерния и често срещан в народните песни мотив за неразделна любов, трагична приживе и щастлива след смъртта. Тук взаимоотношението между природната картина и човешкия живот има малко по-друг характер в сравнение с обикнатия от Славейков похват (природно явление — алегория на човешката съдба) и показва какви волни и разнообразни изменения и варианти достига този прийом.

Природата е неотменен елемент от Славейковите любовни стихове. Той не само сравнява любимата с различни цветя, търси алегоричния смисъл на отделните природни явления, недвусмислено насочващи размислите ни към човешките отношения, но използува метафорично образи от природата, за да разкрие психологическите изживявания на лирическия герой. В повечето от първите му стихове от „Момини сълзи“ е потърсено съответствие между душевното състояние на лирическия герой и природни образи и явления, като „море“, „буря“, „бурно море“, „ясний ден“, „нощ глуха“, „тъмнина“, „увяхнал цвят“ (с. 241, 242, 263, 271 и др., т. VI). В следващите стихове и в „Сън за щастие“ този маниер се среща по-рядко, но се запазва и откриваме редица природни образи („вихър“, „море“, „тъмнина“ — с. 87, 100, 88, т. I). Съответствията, алегориите, сравненията в любовната поезия на Славейков са подчертано взети от света на природата. Любовното изживяване се явява почти изключително на лоното на природата или във връзка с някакви природни образи. И въпреки това в българската интимна поезия за първи път у Славейков се явява силуетът на града.

Спи во сланата есенна
тъмния град окован

*(Т. VI, с. 47)*
*(Сп. Мисъл, XI (1901), с. 290)*

Десетина години по-късно ще срещнем отново града като фон на една лична драма у Дебелянов. В „Аз искам да те помня все така“ четем: „Градът далече тръпне в мътен дим.“ Интересно е, че у Славейков градът е характеризиран с епитетите „тъмен“ и „окован“. Така очертаният силует на града е характерен за поетите от следващите генерации — за Дебелянов, Д. Бояджиев, Лилиев. . . В този вид градът се среща в поезията на символистите, но също така и у Смирненски („Цветарка“, „Братчетата на Гаврош“). Това е еднократно проявена нова черта в интимната лирика на Славейков, която, макар и неразвита и неособено съществена, го свързва със следващата поетическа генерация, с модерната поезия на XX в., разбирана съобразно със специфичните български условия. Защото свързването на интимните преживявания с природата носи определено следите на традицията — наша и чужда (най-вече Хайне), на сантиментално-романтичната поезия, на българската любовна лирика, доколкото тя съществува, и на богатото наследство на любовната народна песен.

За поета Славейков любовта придобива висш нравствен смисъл. В най-добрите му интимни творби тя не е само обикновено чувство, а голям етичен проблем. В любовта поетът изповядва себе си, отношението си към хората и живота или разкрива характерни черти от народното мировъзрение. Стихотворения като

„Нощ преваля зад гори“, „Ясний месечко се скри“ (т. I, с. 80, 116), „Под липата“ (т. II, с. 70), любовните песни от „Коледари“ и „Епиталамии“, „Неразделни“, „При Босилка“, поемите „Бойко“, „Ралица“, „Гурбетчия“, „По жътва“ разкриват съкровени мигове от живота, осветяват интимните кътчета на народната душа, рисуват образите на хора с малко първична и несложна психика, но цялостни като личност, характер и светоотношение. И както винаги, когато анализира народната душевност, така и при разкриване на различни прояви на любовта Славейков търси не индивидуално неповторимото като психика, а преди всичко онова, което се повтаря и е общовалидно за хората от народа през старото, исторически неточно конкретизирано, патриархално време. В изявата на любовта се оглежда нравствената същност на народа.

В тези творби Славейковата трактовка на любовта следва изцяло фолклорната традиция. Там, където се явяват модерни психологически проблеми (например „Бойко“), те не се отнасят до самата същност на любовното чувство, а до реакции и прояви, съпътствуващи развитието на любовта. За поета Славейков, както и за народния певец любовта не е едно от многообразните чувства, изживявания и духовни стремежи на личността — тя е единственото. Тя е всеобемащо и всепоглъщащо психическо състояние, което определя житейския път на човека. И, както в народната песен, в стихотворенията на Славейков любовта е преди всичко споделена не само в творбите, носещи силно фолклорни влияния, но и в изповедните миниатюри от „Сън за щастие“. Изключенията са малко („Бойко“, „По жътва“, „В потайна доба“ и три стихотворения от „Сън за щастие“ т. I, с. 98, 150, 151). Несподелената любов води до гибел — в „По жътва“ бяла Неда издържа надпреварата със Стаменко,но не понася подигравката и умира; отхвърлената и поругана обич довежда Бойко до нравствена деградация и убийство. В „Сън за щастие“този мотив се проявява в по-друг план и показва известни модернистични насоки (на тях ще се спра по-специално по-нататък). Следвайки фолклорната традиция, Славейков изрично акцентира върху огромната власт на любовта над личността. В редица случаи в любовта се изчерпват изявите на човека. Авторът разработва мотиви от народни песни („Коледари“, „Неразделни“, „Гурбетчия“), народни предания („В потайна доба“, „При Босилка“), отделни случки („По жътва“); разкрива в различни ситуации и варианти трепетите на любовното чувство, но колкото и да са интригуващи сюжетите на тези произведения, той е завладян от висшия етичен смисъл на любовта, в която търси изявата на специфични черти на народната душевност.

Следвайки фолклорната традиция, Славейков изтъква преди всичко нравствения максимализъм, в който вижда проявена най-пълно целостта на народния характер. За патриархалния човек няма средно положение в любовта — тя е голяма, всепоглъщаща, единствена за цял живот. Ако има пречка в пътя на споделената любов, героите ще намерят изход в смъртта („Неразделни“), ако любовта е отхвърлена, те ще я отреагират трагично („По жътва“, „Бойко“) и винаги ще ѝ останат верни докрай („Гурбетчия“, „Ралица“). Всяко изключение от тази узаконила се през времето етична норма на поведение носи знака на моралната присъда (Неда от „Бойко“). В тези творби Славейков свързва нравствения максимализъм с кардинални черти на националния характер, чистотата на нравите, дълбочината и силата на чувството, несломимата жизненост на народа и в радост, и в нещастие.

Нравственият максимализъм интересува Славейков не само във връзката му с любовта и не само в неговите национално български измерения. За него той е общочовешки етичен проблем. Самият Славейков като творец е нравствен максималист дори в противоречията си. Като говорим за известни романтични черти в поезията на Славейков, то нравственият максимализъм на автора и редица от героите му е една от тях. И ако в творбите с национално патриотични мотиви

(„Самоубиец“, „120 души“, „Кървава песен“. . .) той е идейно исторически мотивиран и създаден, в утопичната екзалтация на Шели от „Сърце на сърцата“ той носи определена романтична окраска.

Тези романтични струи обхващат особено силно изявите на нравствения максимализъм в любовните стихотворения. Иво и Калина („Неразделни“), Иво и Ралица („Ралица“), Райка („Бойко“), Маргарита („Гурбетчия“), Неда („По жътва“) са реликвено пречистени образи като нравственост и поведение. Те са най-обикновени хора от патриархалния свят, но това събирателно понятие с леката светлина на идеализация в естетическата трактовка на Славейков е придобило известно романтично оцветяване. Това не са романтични герои. И чувствата и страстите, които ги завладяват изцяло, са обикновени човешки изживявания, но те са прекалено силни, изявени в някаква крайно романтично максималистична степен. В тая поредица е излишно да цитираме стихотворението „Рудолф и Нели“, типично романтично, за което Славейков сам свидетелствува, че е написано по подражание на Хайне. А в творби като „Коледари“, „Епиталамии“, „Лятна вечер“, в които животът протича равномерно спокойно, безметежно хармонично, сякаш тънък романтичен воал обгръща и образите, и картините. Те са така красиви, изолирани във времето, съхранени от всякакви промени. Романтични елементи, макар и не така ярки и отчетливи, присъствуват и в „Сън за щастие“. В по-друга линия, преплетени със силно влияние на сантиментализма, те се явяват в стихотворения като „Едничка дума — тя я не продума“ и „Обича я“ — когато чу това“ (т. I, с. 150, 151). Тук лирическият герой е заел позата на младия Вертер. Несподелената любов, страдащият герой от студенината и пренебрежението на любимата са разкрити в подчертано романтичен план. Славейков, който проявява специална грижа за езика, невинаги успява да избегне езиковия шаблон. И това се чувствува в любовните му стихотворения, където влиянието на българската сантиментална поезия е най-силно. Цитираните две стихотворения са много ярък пример — бледни устни, ответ студен, кървав плач, студен смях (повторено и в двете стихотворения), усмивка тъжна; не отсъствува и характерното за Славейковата любовна лирика обръщение към реакциите на сърцето — „сърцето се не сепна“, „сърцето му се в болка сви и сепна“. Наистина днес повече от половин век след написването им в стихотворения като тези две виждаме нещо остаряло и шаблонизирано. Естествено, че в началото на века те са звучали много по-свежо. И въпреки това не можем да не направим сравнение със състоянието на любовната ни поезия тогава. В 1905—1906 г., когато са създавани тези творби, Яворов вече е публикувал своите „Безсъници“. И точно такива моменти, които носят следите на една отмираща поетика, са давали основание на някои критици да обвиняват Славейков в наивност, отсъствие на чисто музикални образи и баналност на поетическа тема. И в паралел с Яворов да подчертават твърде голямата му привързаност към традицията.

В рамките на иконостасно очертания патриархален свят на установени ненарушими норми Славейков открива едно удивително равноправие в любовта. В българската любовна лирика дълги години жената е само обект на любовта, тя е любимата, към която са отправени признанията на лирическия герой. Едва у Багряна в стихосбирката ѝ „Вечната и святата“ (1927) заговаря силно и откровено жената, заговаря от свое име като личност, воюваща с традицията за свободата, живота и любовта. В малко по-друга гама, но също така ясно и откровено ще уловим гласа на жената и в онези любовни стихове на Славейков, които са написани във фолклорен дух. Девойката и момъкът тук са равни. Дори нещо повече, по-често ще чуем гласа на девойката. Тя е като че ли и по-категорична. Тук не става въпрос за тези случаи на отклонение от етичните принципи на патриархалния бит (като например Неда от „Бойко“), а за творби, в които образът на момата е издържан изцяло в канонизираното русло на традицията.

Но самата традиция приема като съвсем естествена жаждата на момата за щастие, за обич и радост, нейния призивен глас, весел, закачлив и откровен. У нас често говорим за свенливия реализъм на народната любовна песен. Наистина в нея липсва груба еротика, обаче това съвсем не значи, че е лишена изобщо от еротичен момент. Но има едно голямо чувство за мярка. За народния певец просто любовта е съвсем естествено и обикновено явление. Момъкът и момата са искрени и откровени. Те воюват за правото си на обич. Същите положения откриваме и в любовните стихотворения на Славейков с фолклорни мотиви. Затова и гласът на момата в тях е така откровен, без умишлено прекалена скромност. В първото стихотворение от малкия цикъл „Гурбетчия“ — „Под прозореца“, и във финалните стихове думите на момата звучат с интонацията на човек, търсещ щастието си:

— Та за туй са отворени порти тъмни. . .
Или долу се ще чакаш, докле съмне!

*(Т. II, с. 73)*

В „Коледари“ — този лиричен славослов на народната душевност — многократно се изявява психиката на момата. В естественото, природно мъдро мислене на народа скромността, етичната красота са и борба за радост, и любов, защото като коледарите припяват „Нощ минува — младост не до века“ (т. II, с. 272). И съвсем нормално е девойката да жадува ласка и щастие. В игривата шеговитост на думите ѝ блика нейната жизненост:

— Помощ, помощ, дружки млади,
лудо китка ми укради!
Лудо-младо уловете,
тук при мен го доведете,
сама ази да посегна,
да обвържа, да обтегна,
с руса коса врат неверни —
да го стрелям с очи черни,
с тънки вежди да го бия,
с али устни да го пия,
нек се учат луди-млади,
как се росна китка краде.

*(Т. I, с. 274)*

Наистина в „Коледари“ се преплитат два плана — заредите на коледари и хор, които обхващат по-голяма част от поемата, и един значително по-ограничен по обем авторски разказ за реакциите на домакините. Цитираната песен е от коледарските зареди, но тя пак разкрива черти от душевността на момата. В авторския разказ образът ѝ е очертан в по-друг план:

Моми свенливо лик руменеят,
пусто ѝ сърце бий та ще тресни;
с сладките думи на сладки песни,
сякаше мед се в душа ѝ лее

*(Т. I, с. 278)*

Славейков е прозрял дълбоко в сърцевината на патриархалния бит. За него той е преди всичко тип душевност, която в специфичната атмосфера на онова старо време отразява големите общочовешки етични проблеми. Погледът на автора не е поглед на етнограф, въпреки че откриваме и такива моменти (описанието на

някои обичаи и носии в „Кървава песен“). Той се взира в патриархалния бит с очите на поет-сърцевед и улавя действително човешките измерения на строгите нравствени норми. Неговите произведения са населени с живи хора, наситени са с обич и грижа, с радост и тъга. И в съзнанието на тези емоционално, душевно богати хора, естествени и първични, строгостта на морала е приела две форми, еднакво утвърдени и еднакво канонизирани — една официална, по-външна, по-строга и друга, стоплена от повече човешко разбиране, от повече чувство. Затова и момата се явява в стиховете на Славейков като че ли в два духовни образа — една е тя пред баща и свати, друга е сама с либето си. Можем да направим съпоставки между „Под липата“, „Гурбетчия“ („Под прозореца“) и „Коледари“, където откриваме и двата образа. Славейков не е търсил индивидуализиране на темперамента и психиката на момичето. Нейният образ независимо от многобройните му варианти в същност навсякъде е един и същ. Това различие по отношение на свенливост, волност, смелост се диктува от обстоятелствата, от традицията, чиято двустранност само с един детайл направо е показана в „Лятна вечер“ (т. II, с. 234):

Между това отвън, под вишнята на двора,
от къщи *скритом уж*, са вече той и тя.

Това пак е традиция — и в нея се отразява и високата нравственост, и светлото, жизнерадостно бодро светоусещане на народа, в което любовта е миг от самия живот.

Радост и хубост двойно по-грее
момку на сърце, момку до рамо

Росно ливаде е за коситба —
и без коситба вехне сиротно

*(Т. II, с. 83, „Епиталамии“)*

В тези стихотворения любовта е елемент от бита, възприеман като духовно явление. И в този смисъл тя е в самото сърце на бита, свързана е с всички най-щастливи и радостни изживявания на човека или с най-трагичните.

Любовта в поезията на Славейков е изява на етичната същност на човека. Но тя не е безплътното ефимерно чувство от стиховете на Лилиев. Въпреки че преди всичко е копнеж за духовно единство, не е лишена от материални черти. Тя е земно, естествено човешко изживяване. Наистина има редица творби, в които любовта е неземен копнеж, лишена от всякакво сетивно усещане, но те съвсем не са доминиращи (например „На гроба ми изникна щат цветя“, с. 97, т. I, „Как ме те примамяха с дъха си“, с. 164, т. I, „И на яве и на сън“, с. 157, т. I). Там любовта е съзерцанието на една мечтателна душа, тя е унес и музика. Неслучайно едно от най-хубавите си любовни стихотворения Славейков написва под впечатлението на музикално произведение.[1]

Когато идеш там,
полека ѝ кажи;
есенната мъгла градината скрежи,
и той е сам

. . . . . .

[1] Т. II. Бележки. Ангел Тодоров, с. 293.

Не чакай отговор;
и тихо помени —
че ще затвори той со есенните дни
угаснал взор.

И нека не смути
ней радостта, вестта
за тоя, който ще изчезне в есента
за теб в мечти.

*(Т. II, с. 33, „Скерцо Григ“)*

Тук своеобразната ритмика, различният брой срички на ред, строгото повторение на стиховата организация във всеки куплет създават особена, плавна и леещa се тъжна мелодичност на поетическата фраза. Любовта е само чувство, пречистено до рафинираност, със сянка на примирение и обреченост, сякаш изведено извън пределите на реалния живот. Но не тази трактовка на любовта е доминираща в Славейковата поезия. Преобладава онова възприемане, което не е лишено от сетивно-земни възприятия, въпреки че се запазва решителният приоритет на духовно етичното отреагирване. Сетивният момент е по-силен в любовните произведения с фолклорни мотиви, но като отделен щрих присъствува и в лирическите миниатюри от „Сън за щастие“ — „как се мило милва лист со лист. . .“, „чело в трепет тих, когато бях привел над твойто рамо“, „който преди мене е галил теб“, „ръка в ръка вървехме ний сами“, „свели сме се ние като цвят към цвят“, „подпряла чело на ръцете“ (т. I, 86, 160, 143, 119, 158, 95). Това са подхвърлени мимоходом детайли, които, колкото и оскъдни да са, издават сетивност на възприятията. Но има нещо друго — по-често тук любовта се изживява не като реалност, а като спомен, като копнеж, повечето картини са не действително съществуващи в настоящето, а спомен от миналото или рожба на въображението. И този маниер на поетическо изживяване на любовта преди всичко като съзерцание и спомен я прави безплътна въпреки редицата сетивни детайли. (Наистина някои от стихотворенията, писани през 90-те години,например„Миг едничък ти живееш“ и „Сонет“ (т. VI, с. 55, 59), са призив да не се пропуска животът в напразни размисли, да се улови и изживее всеки миг, но те остават единични, изолирани в цялостното творчество на автора.)

Любовта за поета Славейков не е лишена от земна реалност. Но в повечето от лирическите миниатюри в „Сън за щастие“ той разкрива своето мисловно и емоционално отреагирване на изживените мигове. Като обект на поетическо претворяване е избран един момент от съзерцателно премисляне на любовните вълнения. Но дори и този специфичен зрителен ъгъл, характерен за изповедната любовна лирика на Славейков, не променя представата за любовта като съвсем реално земно изживяване. И едно бегло сравнение на тези стихове на Славейков с любовната лирика на поети като Лилиев и Емануил Попдимитров показва големите различия в естетическата трактовка на любовта. За Лилиев и Ем. Попдимитров тя е безплътна, неземна, обгърната от някаква странна екзотика и тайнственост. Любимата не е жена от плът и кръв, с реално човешко битие. У Лилиев тя е Ничия Никога, у Ем. Попдимитров — независимо от различията на имената в неговата поредица женски портрети — тя също е така неземно безтелесна. Те живеят в един илюзорен свят на изтънчена чувствителност, на стилизирани сравнения, който е рефлексия, но не и реалност. У Славейков любовта е земна, човешка и образът на любимата, макар че почти не присъствува в интимните му изповеди, издава реалността на обикновеното човешко битие. Присъствието на любимата в тези стихове е косвено. Поетът мисли за нея, тя живее в спомените и въображението му. Но тя е реално същество, което оживява в размислите не само

като търсено духовно единство, но и с определено сетивно усещане. Лирическият герой мисли за тази „милвана ръка“, представя си любимата „подпряла чело на ръцете“ в една най-обикновена стая, с тихо очакване следи дали ще изтлее споменът за онзи, който преди него я е „галил“ (т. I, с. 169, 95, 143).

В известни отношения изповедно-любовната поезия на Славейков е близка до любовните елегии на Дебелянов. Там също любовта е спомен и естетическа реалност придобива не настоящият миг, а премислянето и емоционалното съпреживяване на вече отминалото. Но любовта има земни човешки черти и образът на любимата внушава сетивно усещане — „в ръка ми вплела пламнала ръка и до сърце ми скръбен лик склонила“.

И мисля, че точно в това земно възприемане на любовта наред с търсенето на висшия ѝ етичен смисъл можем да открием връзката и единството между изповедната любовна лирика на Славейков и любовните му стихове с народни мотиви. В последните силното фолклорно влияние, самата атмосфера на народния живот е вляла много ведри, жизнерадостни струи, една пулсираща жизненост и земност на любовта. Но тези черти не трябва да ги свързваме единствено с фолклорното въздействие. Те са отражение на съществени страни от мировъзрението и естетическите възгледи на самия поет. Авторското разбиране за същността на любовта е едно и също и в двете групи произведения, но зрителният ъгъл на изображение не е еднакъв. В интимните откровения той се определя от духовната същност на лирическия герой, в епическата любовна поезия на Славейков — от духовната същност на героя — човека от патриархалния свят, която вече има други нравствено-психологически определители.

В редица от миниатюрите на „Сън за щастие“ долавяме автобиографични черти и лични изповеди и лирическият герой се слива с авторската личност. Той носи всички съмнения и тревоги на една сложна душевност, на един ерудиран дух, склонен към рефлексии, разкъсван от полюсни настроения. И естествено е в отреагирването на любовта тази личност да се изяви с всичките си душевни компликации. В любовните творби с фолклорни мотиви Славейков се превъплъщава в хората от патриархалния свят с тяхната цялостност и завършеност на характера, яснота и еднозначност на понятията. Като художник той проявява много силна способност за творческо превъплъщаване. В любовните му произведения с фолклорни мотиви ние сме потопени изцяло в атмосферата на народния живот и откриваме присъствието на автора само косвено, в етичната проблемност, в най-общата трактовка на явленията.

Неговото земно възприемане на любовта се преплита с погледа на човека от народа, живял винаги сред природата и приел от нея първичната естественост на живота и взаимоотношенията на хората. И затова в тези произведения любовта е много по-жизнена, по-сетивна, дори често с определено еротични нотки. И тук понякога тя е спомен („Неразделни“), но по-често стиховете са естетическо възпроизвеждане на настоящия момент, а това засилва непосредственото въздействие на възприятията. Например стихотворението „Под липата“ създава осезаемото усещане за неволно подслушан разговор. Репликите на момъка и момата се редуват една след друга без никаква авторска ремарка. В ритъма на поетическата фраза сякаш долавяме задъхания шепот на влюбените. И обръщението „мило“, и народните обрати на речта разкриват ярко душевността им. Славейков не е издържал докрай автентичността на този подслушван шепот. Последните реплики със сентенциозната си мъдрост сякаш са подсказани на героя от автора:

Гаснат звездите, бледнее небето
гледай как върше отсичат гори!
Мило, зора ще зори —
все ли е още несито сърцето?

В обич сърцето не знае насита;
знай ли тежко му — на обич е край. . .
Чаша отново подай —
жадът е двоен от чаша изпита.

*(Т. II, с. 70)*

Но тайното вмешателство на автора не нарушава очарованието на тази любовна сцена, сякаш рамкирана от природната картина, повтаряща се в различни варианти в началото и в края на творбата. И само един елемент остава неизменен — образът на Балкана, сякаш въплътил в себе си всичко вечно, изначално, непроменимо във времето, което така трайно ангажира творческото съзнание на Славейков. Той е успял да внуши осезаемо силно трепета, вълнението, задъхаността на любовната среща и прокрадващите се умерени еротични елементи само подсилват усещането за реалност и земност. Същата жизненост, изпъстрена с еротични намеци, струи от любовните сцени в „Нощ преваля зад гори", „Ясний месечко се смей" от „Сън за щастие", в „Лятна вечер", „Гурбетчия", „Епиталамии" и любовните песни от „Коледари".

Произведенията с любовни мотиви на Славейков разкриват обикновено един момент от изявата на любовното чувство, от неговите сложни нюанси и извивки. И тези зафиксирани мигновения и душевни изживявания показват дълбочината на авторското психологическо прозрение. Славейков познава човешката душа и се стреми в творчеството си да проникне все по-навътре в глъбините ѝ, в онези кътчета, които, скрити от външния поглед, крият най-съкровените чувства на човека. И в това отношение двете поеми „Ралица" и „Бойко" са между най-пълноценните естетически достижения на автора. По-обширните рамки на произведенията са дали възможност на Славейков да претвори не само отделни състояния на душевните изживявания, а един по-дълъг период в развитието на любовното чувство. Разкривайки любовта на Ралица към Иво, Славейков е крайно пестелив. Тук няма да открием пространен обстоен анализ и психологическото внушение се постига в лаконичността на поетическия израз, в тънко доловени многозначещи реплики и жестове. Поетът прибягва често до лапидарността на народнопесенните обрати на речта, които синтезират в един кратък израз сложността на цяло психологическо състояние.

Но ней сърцето беше дало вест,
и тегнеше душата ѝ към други:
примамили я бяха со дене
на Ива Бойкин ваклите очи.

или:

Той беше строен явор столоват,
тя тънка, вита, кършена лоза:
лоза се окол явора обви —
около Ива Ралица девойка!

*(Т. I, с. 257)*

Поемата е разказ за живота на Ралица и в същност за любовта ѝ към Иво. Защото тази любов изпълва цялото ѝ съществуване. Славейков не следи конкретно развитието на чувството, а открива неговото отражение във всички постъпки и действия на героинята, в силата, с която отблъсква Стоичко на извора, в кротката ѝ смиреност в къщи, в нарастващата тревога при забавянето на Иво, в хубавата ѝ усмивка и ненадломеното от живота сърце. И по този начин повествованието е наситено с дълбоко психологическо съдържание. Същия маниер на изображение откриваме и в „Бойко" — страшната душевна драма е разкрита в разказа за

всекидневното битие на героя. Психологическите травми рефлектират във външните му реакции, в погледа и походката, в действията му. И ако в „Ралица“ повествованието е по-обяснително обстоятелствено, защото и самите психологически състояния са по-ясни, в „Бойко“ повествователният поток като че ли привидно се движи по повърхността на събитията, без да търси тяхното обяснение. Много състояния са по-скоро загатнати, отколкото подробно изяснени (например срещата на Бойко с Неда), което дава възможност за разнопосочно тълкуване на загатването. И това надживяване на описателността в епическото или лироепическото произведение, съзнателното ограничаване в загатването, което предоставя на читателя възможността за свое тълкуване и разбиране на проблемите, носи следите на модерната литература от края на XIX и началото на XX в.

Критиката в миналото не един път е изтъквала, че точно в този пункт — подробното обстоятелствено изясняване — Славейков следва традиционната линия. Например Ат. Величков[1] подчертава, че в „Сън за щастие“ всичко е изказано докрай и напълно липсват намеците и загатванията. Действително за Славейков е характерна изяснеността на ситуацията, взаимоотношенията на героите, психологическото състояние. Но в редица моменти ще се сблъскаме и с поетическия намек. Цитираната сцена от „Бойко“ е най-яркият пример, защото в най-силна степен е изявена недоизказаността. Но и в „Сън за щастие“ също можем да срещнем подобни моменти. Наистина тук не откриваме случаи, даващи възможност за многопосочност на тълкуването, но има сложно неуловими психологически състояния, които не са разкрити изцяло, а само са загатнати в контурите на пейзажа, в цялостната атмосфера или в някой единичен детайл. В тази неуловимост на душевното изживяване, в невъзможността да го определим точно с поредица епитети, в силата на психологическото внушение се изявяват наченките на една нова поетика, различна от Вазовата. Нека да се спрем на едно конкретно стихотворение:

Мятат се, пляскат, реват
тъмните морски вълни. . .
Тласка се, люшка разбитий ми члун
за към незнайни страни.
Чайка сиротна над него се вий —
блян от щастливите дни. . .
мятат се, пляскат, реват
тъмните морски вълни.

*(Т. I, с. 100)*

Славейков насища пейзажа с определено психологическо съдържание и успява с два детайла да превърне природната картина в съкровена изповед. Стихотворението носи романтична окраска. Настроението е комплицирано и своеобразно многопластово — преплитат се настоящата самота, бъдещата неизвестност и споменът за миналото — бледа, едва уловима рефлексия на изживяно щастие. И тези три пласта се сливат в едно и създават сложното, неопределено точно състояние на размисъл, съзерцание и вглъбяване в себе си. Стихотворението е писано в 1895 г.—дата, отбелязана в запазена тетрадка-чернова в музея „Петко и Пенчо Славейкови“. Така че още през 90-те години в поетиката на Славейков се забелязва характерното за модерната поезия внушение на психологическото състояние, а не изчерпателното му разкриване и пълно изясняване. При Славейков тази линия не се разгръща и развива изцяло, не става доминираща в поезията му, а се проявява само в единични произведения или дори само в отделни моменти,

---

[1] Ат. Величков. Любовта в нашата поезия. — Златорог, г. VII (1926), кн. 8, с. 322.

както в „Бойко“, „Сухи, жълти листица“, „По цели дни мъгла лежи“ (т. 1, с. 121, 129).

Въпреки че в повечето творби идейно-емоционалната същност е изяснена, пределно определена, самият маниер в цитираните стихотворения — творбата да се изчерпва изцяло с внушението на едно неконкретизирано и сложно психологическо състояние приближава Славейков към модерната поезия от началото на века. Тези лирични миниатюри ни потопяват в неопределеността на едно психологическо състояние. Но то не е внушено по пътя на емоционалната изповед, на непосредственото саморазкриване на лирическия герой, а по един твърде рационален път. Тези стихове са размисъл, също така не строго конкретизиран, само най-общо насочен към определени етични проблеми, размисъл, събуден от една природна картина („Мятат се, пляскат, реват“) или от една най-обикновена случка („Сухи, жълти листица“). Стъпканите есенни листа насочват мислите към движението на самия живот, към неговия залез. И в това стихотворение Славейков излиза от природна картина:

Сухи, жълти листица
брули вятъра есенни —
аз ги тъпча и отминвам,
листицата осланени.

*(Т. I, с. 121)*

И пак психологическото състояние се оформя в преплитането на няколко мисловно-емоционални пласта — взирането в одухотворените листа, съпътствувано със зараждането на един неконкретизиран етичен въпрос, и намека за залеза на живота. Външно погледнато, поетическата фраза е напълно изяснена и точна, анализирана в нравствено-психологически разрез, тя е наситена с недоизказани загатвания:

Що си шепнат, кой ги знай,
листицата осланени!
Зна ща ги — и мен когато
брулне вятъра есенни.

Същата композиция — природна картина, в която като че ли мимоходом се вързва изповедният момент и я насища с психологическо съдържание — откриваме и в „По цели дни мъгла лежи“. И пак душевното състояние е по-скоро загатнато, отколкото разкрито ясно и пълно.

До мозъка в кости влагата се впива —
аз впивам погледи с томление навън. . .
Цветята, слънцето — те мяркат се мъгливо,
като видение от някогашен сън.

Двете последни стихотворения са писани през 1903 г. Сравнението между тях и „Мятат се, пляскат, реват“ от 1895 г. показва, че този маниер у Славейков не се е разгърнал, останал е непроменен. Внушението на психологическото състояние (а не пълното му изясняване) съвсем не е случаен момент в поезията му. Той се среща в редица от любовните му стихове, но там загатването е по-едно-значно, по-определено в тесните рамки на любовта („Во стаичката пръска аромат“, „До пътните врата тя го изпрати“).

Привлечен от етичната проблемност на любовното чувство, Славейков разглежда разностранните му влияния върху човешката личност — от нравствения подвиг до престъплението. В трактовката и на двете линии той има чужди и родни

образци — нашата народна песен, българската литература (независимо дали това е проза или поезия, понеже от етична гледна точка въпросите са еднакви и в двата случая), Хайне. Но преди всичко Славейков излиза от родната традиция. Разработвайки тези мотиви, той ги разширява, задълбочава психологически и същевременно им дава една нова насока. Налага друг зрителен ъгъл, който определя в известни отношения тенденциите на развитието им през следващите десетилетия. Проблемът за любовта и нравствения подвиг в народната песен приема два варианта, твърде близки един до друг — вярност към любимия, изкупена с живота (този мотив е разработен блестящо в „Неразделни"), и другия вариант — същата ситуация, но в нея вече се преплита, осъзнато или неосъзнато, един национално патриотичен елемент (девойка, откраднатата от кърджалии, турци или татари, която избира смъртта пред измяната към любимия, като любимият тук се превръща в символ на всичко българско — този мотив е само засегнат като втора линия в „При Босилка"). Във възрожденската ни поезия наред с този вариант („Изворът на Белоногата" на Петко Р. Славейков) откриваме и друга трактовка — любовта като път към борбата („До моето първо либе", „Пристанала" на Ботев, а после същата тема Вазов разработва в „Под игото" и тя се налага като трайна линия в литературата ни). В „Кървава песен" нишката Младен—Вела не е в тази линия. Революционният подем е толкова висок, че е обхванал всички и Вела е увлечена в общото дело от цялостната атмосфера в Каменград, а не чрез любовта си към Младен. В Славейковата поезия националнопатриотичният елемент в любовния мотив отсъствува, като не взимаме пред вид загатването в „При Босилка". Проблемът за любовта е изместен изцяло в тясно личната строго индивидуална сфера.

Освен фолклорните насоки се проявяват и други. Потърсено е нравственото въздействие на любовта върху човешката личност, нейната облагородяваща сила и в това се открива изявата на етичния ѝ смисъл. Стихотворението „Желанията смятах суета" (т. I, с. 148) не е между най-добрите работи на Славейков, но то е интересно с идеята за облагородяващото нравствено въздействие на любовта, мотив, който е нов за българската литература и който по-късно ще бъде естетизиран в редица произведения на Йовков („Ройдю", „Шибил"). Лирическият герой в някои от любовните миниатюри от „Сън за щастие" изживява любовта като душевно просветление, носещо радост и успокоение.

Цветята, пролет що пося
в душата ми, цъфтят те още,
че млада обич бди над тях
през тъмни дни и ясни нощи.

И гален с дивния им дъх,
аз пролет в есента живея
и туй що ми нашепват те
в душата — зарад него пея.

Емоционалната тоналност на изповедните любовни стихове в „Сън за щастие" е определено миньорна, но това не е болка, скръб или страдание. Психологическото състояние е много сложно. Лирическият герой е вглъбен в себе си, в спомените и изживяванията си; някои от спомените са инсценирани („Во стаичката пръска аромат"), но винаги те са отново преживявани в унес, съзерцание и самовглъбяване. Както вече споменах, любовта почти винаги е споделена, а някои творби създават впечатление, че лирическият герой изобщо не се интересува дали тя е взаимна или не, до такава степен тя е негово строго субективно изживяване. Но и в този процес на съпреживяване на спомена или на любовното чувство, взе-

то само за себе си, любовта не носи страдание, както обикновено се говори за „Сън за щастие“. Б. Пенев изрично отбелязва: „В Славейковата лирика любовта е възпроизведена предимно като страдание.“[1] Наистина в първите стихове на Славейков в „Момини сълзи“ изповедта на любовното страдание е основен мотив. В стихотворенията от 90-те години тази линия все повече се ограничава, а в „Сън за щастие“ вече няма превес. В неизповедните стихове страданието и жизнерадостта се редуват и почти балансират, а в изповедните — любовното страдание е съвсем изолирано явление. Състоянието на лирическия герой не е болезнено отреагирване на любовта. То е смирено и тихо съсредоточаване в себе си, спокойно съзерцание. Погледът му е обърнат изцяло навътре, към съкровените тясно лични изживявания. Любовта не събужда болка, а носи някакво просветление, успокоена замечтаност.

Разглеждайки любовта като етичен въпрос, отреждайки ѝ твърде значително място в творчеството си, Славейков е между първите автори, които узаконяват в българската литература тази вечна и прастара тема. Наред с вече остарелите похвати и проблеми редицата модерни тенденции в художествената трактовка на любовта превръщат темата в един от пътищата за приобщаването на националната ни поезия към общоевропейската.

---

[1] Б. Пенев. Лирическите песни на Пенча Славейков. Българска критика за П. Славейков, с. 54.

# СЪПРЕЖИВЕНИЯТ ШЕКСПИР

През последните няколко години издателство „Народна култура“ предложи на читателите нещо, което би било събитие за коя да е страна — четири тома Шекспирови пиеси в превод на нашия именит поет Валери Петров. Един наистина огромен труд, разпростряп върху повече от 2500 страници, обхващащ всички известни комедии и трагедии на великия драматург. Един, струва ми се, уникален труд на изтъкнат литератор, който отдава безценното време на творческата си зрелост на благородната амбиция да улови и предаде на родния си език живия глас на ренесансовия титан във всичките му безкрайни модулации.

И преди Валери Петров големи наши поети са се опитвали да обезсмъртят една или друга Шекспирова драма на български език. В резултат на тези дръзновения днес ние разполагаме с високоталантливи преводи като Гео Милевия „Хамлет“ или Лилиевия „Ромео и Жулиета“. Но това са само отделни пиеси, които особено са допаднали на съответните поети, чрез които те са се помъчили да изразят и себе си, своята съкровена същност. Никой от тях не е имал постоянството (а и издателските възможности) да се заеме с пресъздаването на по-обемен дял от Шекспировото драматично наследство. А съвременната литературна наука вече съвсем категорично е доказала вътрешното органично единство на това наследство, неразривните връзки, с които отделните пиеси се сливат в тематично, стилово и ритмично отношение. За пълноценното предаване на коя да е от тях преводачът трябва да познава добре и останалите, нещо повече — той трябва да ги е преживял.

Първият опит за по-цялостен и професионално-компетентен превод на основните Шекспирови драми у нас принадлежи на Любомир Огнянов и неговият творчески подвиг със своите безспорни постижения заслужава уважение. Но с преводите на Валери Петров ние вече достигаме до онова ниво на пресътворяване, при което академичната прецизност е съчетана с безпрецедентна артистична свобода, за да се отървем от досадното чувство, че имаме пред себе си българския аналог на Шекспир и да повярваме, че сме се срещнали със самия него в целия му несравним ренесансовски размах. И това вече не е тази или онази знаменита творба сама за себе си, а големият поет в неговото сложно и многопланово развитие, така както то е почувствувано през вековете и разстоянията от един негов събрат.

Най-непосредственото впечатление, което читателят (а и зрителят на първите няколко постановки по новите преводи) получава от текста, е неизчерпаемото богатство на българския език, неговата невероятна гъвкавост, сочност, многозначност, пъстрота на багрите и делікатност на нюансите; неговата широка гама от стилове — от дворцовата изящност до кръчмарската вулгарност, от помпозното празнословие до простата, откровена и тежка мъдрост на народната реч, от сгъстената метафоричност до аналитичната прецизност на афоризма — едно удивително разнообразие, доближаващо се плътно до това на оригинала. Разбира се, тук не става дума за някаква изненада. Всеки човек, що-годе запознат с личното творчество на Валери Петров, се е радвал и преди на любовта му към словото, на детското му любопитство към неговите скрити измерения и неизползувани възможности, на несравнимата му езикова изобретателност. Това рядко дарование, минало през филтрите на завидна култура, оцветява по неповторим начин целия превод. В него, струва ми се, трябва да търсим на първо място толкова нужната конгениалност на преводача и автора, разковничето за успеха на тяхна от среща. В него и още в нещо — в уважението, с което е прочетен оригиналът, в осъзнаването

на необикновената сложност и многоплановост на Шекспировия текст, в откриването и запазването на важните детайли, в познаването на целия идейно-художествен комплекс, характерен за ренесансова Англия.

Тези две страни на превода — общото звучене на текста и неговата адекватност — са взаимно свързани и поради това трудно разграничими. В изложението, което следва обаче, ще се помъча, доколкото е възможно, да ги отделя една от друга с надеждата, че това ще допринесе за яснотата на анализа. Ще започна естествено с първата от тях, тъй като, както вече изтъкнах, тя бие на очи дори при най-повърхностен прочит на преведените пиеси.

## I

Най-яркото проявление на езиковото майсторство на Валери Петров е пресъздаването на Шекспировите игрословия в техните десетки разновидности. Тук преводачът е в стихията си. Неговите находки са често толкова неочаквани и щастливи, че преводът се превръща в същинско творчество, в истинско високо изкуство.

Често заради каламбура трябва да се изкове нова българска дума, както става в репликата на Гремио: „Ама и той съвсем *катериняса*“ (К I — 98),* или да се промени по многозначителен начин известна фраза — например оплакването на Робин: „Сър Джон. . . щял да ме осъди на *доживотен простор*, тоест да ме прогони завинаги!“ (К II — 199); или да се открие ненадейна псевдоетимология на някоя дума, като последната за целта се поизкриви по шутовски. В такива случаи Валери Петров е просто неизчерпаем и май непостижим. Ето например как говори Пън: „Аз като негов *пристав*, сам *приставлявам* неговата личност.“ (К I — 333). Но за този род игрословия ще стане въпрос по-нататък.

Понякога преводачът успява да открие — или по-право, да създаде — точен еквивалент на оригиналния каламбур там, където това изглежда най-малко възможно. Сравнете следния диалог, в който Беатриче проявява присъщата си хаплива духовитост:

*Пратеник*: *Напротив, госпожици,* синьор Бенедикт е отличен войн.
*Беатриче*: *Против госпожици* — да, но какъв е против рицарите? (К II — 263)

И същият текст на английски.

*Mess. And a good soldier too, lady.*
*Beat. And a good soldier to a lady*: but what is he to a lord?

Друг път игрословието е предадено чрез леко отдалечаване от оригинала, но общият смисъл на текста умело се запазва. Ето един такъв случай:

*Баптиста*: . . . ако харесва някой Катерина,
да се приготви за *годеж*!
*Гремио*: „*Гадеж*“
бих казал аз, понеже ми се гади,
щом чуя този дявол ваш устат.“ (К I — 48)

Словотворческият дар на преводача отново му е помогнал да се справи на пръв поглед с непреодолимата трудност. На английски играта е също изградена върху две сходно звучащи думи с противоположни значения:

*Bap*. . . . Leave shall you have to *court* her at your pleasure.
*Gre*. To *cart* her rather.

---

* За улеснение на читателя и за по-голяма краткост отпратките при цитираните места ат превода са уеднаквени по следния начин: 1) К За „комедии“ или Т за „трагедии“; 3) с римска цифра е посочен съответният том и 3) с арабски цифри — номерът на страницата, от която е взет цитатът.

Този диалог продължава с още един каламбур:

*Kath.* I pray you sir, is it your will
To make a stale of me amongst these mates?
*Hor.* Mates, maid! How mean you that? no mates for you,
Unless you were of gentler, milder mould.

Тук българското игрословие, струва ми се, е дори по-сполучливо и от оригиналното:

*Катерина*: . . . когато тези двама се надварват
кой по-добре *на присмех да ме вземе*?
*Хортензио*: Надварване кой пръв да вземе вас?
Дори *на смях не ще ви вземе никой*,
такава проклетия!

Подобно е и съотношението между следното смехотворно недоразумение и доста по-уплетеното игрословие на оригинала, което няма да цитирам, за да пестя място:

*Армадо*: Мило и ловко подхвърлено, детенце!
*Комарът*: Кой, аз — подхвърлено детенце? (К I — 340)

В такива случаи човек съзнава, че и пунктуацията не е за пренебрегване при истински филигранната работа върху езика.

Особено успешна е новата българска версия на известния „трактат" на един от гробарите в „Хамлет" относно „благородния" произход на неговия занаят. У Шекспир игрословието е основано върху семантичната поливалентност на думата „arms" — „ръце", „оръжия": „родов герб":

*1 Clo.* . . . they hold up Adam's profession.
*2 Clo.* Was he a gentleman?
*1 Clo.* He was the first that ever bore arms.
*2 Clo.* Why, he had none.
*1 Clo.* What, art a heathen? How dost thou understand the
Scripture? The Scripture says, Adam digged: could
he dig without arms?

В иначе чудесния превод на Гео Милев този каламбур е съвършено провален и текстът е станал безсмислен. Излиза, че Адам е благородник, защото: „Той е бил първият, който е носил оръдие и сечива".

Същото, почти без промяна, е положението и у Л. Огнянов:

*II клоун*: Той благородник ли е бил?
*I клоун*: Пръв е взел сечиво в ръка.

Малко по-добър е вариантът във вдъхновения руски превод на Пастернак, където поне се прави опит за приближаване към Шекспировото игрословие, но опитът не е твърде сполучлив:

*II могильщик*: Разве он был дворянин?
*I могильщик*: Он первый носил ручное оружие.

Оказва се, че това оръжие е в същност инструментът, с който Адам е копал земята. Трудно можем да приемем такава логика. Пък и откъде накъде човек, който носи оръжие, трябва да бъде непременно счетен за аристократ? Предимството на Пастернаковия пред посочените български преводи е в същност само в това, че благородникът по-скоро би носил „ръчно оръжие",

отколкото „оръдие“ или „сечиво“. Но, както вече видяхме, предимството е доста относително.

Грешката, която правят всички цитирани дотук преводачи и която Валери Петров майсторски избягва, е неправилното изграждане на каламбура изключително върху едно от периферните в случая значения на думата „arms“ — „*оръжия*“, докато централното значение — „*родов герб*“ се игнорира.

Валери Петров отново прави обичайната стъпка встрани, намира опора в сходна идея и превъзходно предава шеговитата мисъл и тона на оригинала:

*Първи гробар*: Ние водим занаята си от Адама.
*Втори гробар*: Че той благородник ли е бил?
*Първи гробар*: Той е бил първият, който е имал родословно дърво.
*Втори гробар*: Ами, имал!
*Първи гробар*: А бе ти езичник ли си? Светото писание не си ли чел? Онова дърво с ябълката, ако го е нямало, какъв род щеше да се получи? Значи, е било родословно дърво. А пък Адам е работил земята като нас. (Т I — 536)

В сполуки като тази внезапно блясват ведно всички черти на творческия метод на Валери Петров, за които говорихме по-горе: необикновената му власт над словото, верността му към превеждания автор и неговия стил и широката му култура, която се притичва на помощ в най-критични ситуации.

Вярно е, че понякога преводачът си позволява и по-големи волности — той добавя игрословия там, където българският език самичък ги предлага:

„Аз тази *леля Прат* ще я *пратя* при *лелята* на дявола.“ (К II — 230)
„За *лютни* твърде *люта* е.“ (К I — 73)
„. . . ще *пъкат* с *Пък* от хиляди страни!“ (К I — 481)

Не бих се наел да препоръчвам въздържане от такива добавки, защото си мисля, че ако Шекспир имаше тези допълнителни възможности, също не би ги пропуснал. Още повече, че те компенсират, макар и малкото непредадени каламбури от оригинала. Трябва да кажа впрочем, че такива почти няма. Защото ако в трето действие, трета сцена на „Както ви харесва“ например каламбурът на Точилко „*Audrey-bawdry*“ остава по същество непреведен, малко по-късно същият Точилко открива първата сцена на пето действие със следната добавка към репликата си: „Да бъдем *бодри, Одри*!“ (К II — 472)

Изобщо както у Шекспир, така и у Валери Петров игрословието често е свързано със свежата, неочаквана рима. Всеки, който познава оригиналното творчество на нашия преводач, вярвам, ще се съгласи с мен, че едва ли има друг български поет, толкова способен да пресъздаде тази Шекспирова характерност. За да се уверим, че това е наистина така, достатъчно е само да се вслушаме в шутовското стихоплетство на цитирания вече Точилко; пародиращо петрарките ската любовна лирика:

Няма нийде розмарин да
лъха като Розалинда;
нито има мазен млин да
лъска като Розалинда;
и тъй мога до амин да
дрънкам рими с Розалинда,
щом не иска ни един да
легне с тази Розалинда! (К II — 427)

Или в следната звънка плетеница на влюбения Ромео, така поразително близка до оригинала:

Цял час тъй аз стоял бих на колене,
ако не бе едно небе пред мене! (Т I — 224)

Или пък да вземем десетките весели рими от рода на: слуга съм — сколасам, мъжът ви — брътви, язви — аз ви, биле — бил е, защо съм — косъм, черква — зачерква, акулов — улов, така щедро разпилени из превода.

Вярно е, че завидната лекота, с която преводачът кове словесните съзвучия, крие и една опасност — често рими се явяват там, където оригиналът не ги предлага. В трагедиите това води до известно олекотяване на някои пасажи. Затова пък при комедиите то още повече подсилва закачливия, заразително-весел тон.

Сигурно някой ещ каже, че предаването на игрословията и съзвучията не е толкова важна страна на един превод, та да заслужава такова внимание. Така изглежда са разсъждавали и повечето от досегашните преводачи на Шекспир. Затова те не са успели да съхранят докрай нещо, без което неговите пиеси остават като без душа. Това нещо е жизнерадостното ренесансово умонастроение, обезсмъртено преди всичко в неизчерпаемата игрива изобретателност на словесните престрелки. И то не е само безплътна атмосфера, обща среда, а и галерия от незабравими индивидуални образи, включени в пъстрата вертележка на „веселия нов свят". Защото какво би била една Розалинда или една Виола без своето свежо остроумие? Бихме ли имали без него Меркуцио? А Хамлет? Не, нека не се заблуждаваме, че играта с думата у Шекспир е езикова прищявка. Нейните корени са в самата светогледна и художническа същност на поета и епохата.

В тясна връзка с изковаването на игрословия е и изковаването на нови думи там, където е нужно. Словотворческият дар на Валери Петров се проявява в разглеждания превод не по-слабо, отколкото в личната му хумористична, пък и не непременно хумористична поезия. Вече цитирах новосъздадената (за случая) дума „катериняса". Подобно произвеждане на нови думи чрез конверсия е доста разпространено явление в текста, с който се занимаваме. Така от общоприети прилагателни получаваме новите изразителни съществителни имена: „престоренници", „подхвърлениче", „неканеник", „непостоянница", „малодушник", „криводушник", а от глаголи: „хабителки", „изврътки", „разгон", „кудкудячка", „извлек": Произвеждат се и някои нови съществителни, прилагателни и глаголи като алтернатива на вече съществуващи морфологично по-разгърнати форми (като споменатия по-горе „гадеж"): „съглас", „разхита", „търпеж", „напад", „сглоб", „коравосърд", „немилосърд". Това е една много интересна тенденция, навярно подбудена от обичайната краткост на английската дума и от желанието да се вмести повече информация от оригиналния текст в превода. Същевременно се получава ефект на езикова свежест, която напомня за общата културна атмосфера на Възраждането. Любопитни са и „богоровските" словосъчетания на Валери Петров, на които също сме навикнали от неговите стихотворения: „зъботрака", „грубоулична словореч", „пъстрошит", „словоизопачител", „равноръка". . . Особено сполучливи отново от гледна точка на морфологичната икономия, а и като недостатъчно използувана словообразователна възможност на българския език са създадените по аналогия на английските out-конструкции нови глаголи с представка *над-*: „наддръзнал", „надсвяткал", „надхаремвах" и пр. И накрая преводачът изковава с лекота свои названия на някои предмети и явления от Английското средновековие (реалии), отсъствуващи от българското национално битие и съзнание, като „стеги" (уред за наказание чрез стягане на краката) или „лицебран" (част от рицарски шлем, която се спуща над лицето) и т. н.

Словотворческият капацитет на Валери Петров, който го сродява с Шекспир, заслужава отделно езиковедско изследване. Тук ще се ограничa само с още две-три негови по-специални проявления.

Много от комедиите на великия драматург изобилствуват с форми, които англичаните наричат „малапропизми" по името на една Шериданова героиня. Това са неправилно или неуместно употребени думи — обикновено в речта на комичните персонажи от по-низшите социални слоеве. Тук преводачът отново ни поразява с находчивостта си. Ланс говори за „*блудкавия* син". Ланчилото казва: „Прощавайте за *извержението*." Хаплю е „*безразвратно* решен". Кучидрян е недоволен от някои „*самоскитащи се празноличности*" и „*самомнителни* лица". Киселица заявява: „Ние сме *умаломощени* да открием целия *задговор*" и т. н. В повечето случаи тези изкривени думи и изрази са струпани в репликите на две-три лица в някои от коме-

диите и се превръщат в техен характерен стил — неделима част от персонажа. Валери Петров сполучва да запази докрай тази важна особеност на Шекспировия реалистичен метод.

Мисля, че тук му е мястото да се кажат и няколко думи за превода на имената на действуващите лица. Проблемът не е никак лесен, тъй като голям брой от комичните персонажи носят имена с определено значение, разкриващо техните характери. Те трябва естествено да се предадат на български, но така, че да не звучат съвсем по нашенски, т. е. Макбет да не стане Иванко. Валери Петров отлично съзнава сложността на задачата. Така той изковава новите български имена на редица Шекспирови герои, някои от които навярно ще се пренасят в бъдеще от превод в превод: „Скок“ за Speed, „Пън“ за Dull, „Кратун“ за Costard, „Плиткоу“ за Shallow и „Мистрис Скокли“ за Mistress Quickly, чудесното „Отец Оливер Кривовер“ за Sir Oliver Martext, „Сър Тоби Хлъц“ за Sir Toby Belch и „Сър Андрю Чикчирик“ за Sir Andrew Aguecheek. Други имена като „Кучидрян“ (Dogberry) и „Киселица“ (Verges), „Точилко“ (Touchstone) и майсторите от „Сън в лятна нощ“ са доста по-силно и открито побългарени, но човек свиква с тях и сега (след неколкократно прочитане на пиесите) ми е трудно да реша дали бих предпочел да се променят.

Редом с превода на имена стои и друг сходен въпрос — за отношението към традиционно възприетите у нас форми като „Шейлок“ и „Фалстаф“, „Монтеки“, „Капулети“ и „Жулиета“, които на английски звучат другояче. Струва ми се, че с пълно право преводачът запазва познатите транскрипции и не се хвърля в излишни радикални реформи. Учудващо е обаче неговото решение да поправи ударението на Макбет, като го пренесе на крайната сричка (както е у Шекспир). Приетото у нас начално ударение е вече толкова привично, че новата форма звучи странно и едва ли е била наложителна.

Игрословието и словотворчеството са най-ярките, най-виртуозните страни на езиковото майсторство на Валери Петров, но те не се явяват в изолация. Характерно за целия превод е, че той е издържан в гамата на идиоматичния български език. В големия брой случаи са намерени добри еквиваленти на Шекспировата реч, почерпена от народното словно богатство. Преводачът се стреми да предаде всички пословици и поговорки на оригинала, така че те да звучат естествено, а не като тромави калки. Понякога това става лесно — пословиците в двата езика са сходни и по звучене, и по значение:

„God sends a curst cow short horns“ —

„На бодлива крава бог рога не дава“ (К II — 279))

„Rich eyes and poor hands“ —

„Очи пълни — ръце празни“ (К II — 454)

Друг път (по-често!) човек трябва да си спомни българската пословица, която предава по свой начин смисъла на външно твърде различната английска пословица. Тук речниците не помагат много — помага познаването на родния език, на народното творчество и услужливостта на паметта. И тогава получаваме такива остроумни решения:

„There's small choice in rotten apples“ —

„Хвани едното — удари другото“ (К I — 52)

„From the smoke into the smother“ —

„От трън на глог“ (К II — 394)

„Do not think I have wit enough to lie straight in my bed“ —

„Не мога на две магарета слама да разделя“ (К II — 529)

„Fast bind, fast find“ —

„Покрито мляко котки не го лочат“ (К II — 67)

В трета група случаи — и тук идва най-трудният и опасен момент — преводачът се опитва да изкове нова българска пословица по подобие на английската, която иска да предаде. Той се наема да добави свои зрънца към богатата многовековна житница на нашата народна мъдрост. Лаконичността на израза и неговата непринуденост, съчетана с известна ненатрапваща се формализираност, са абсолютно задължителни. Рискът е голям, но Валери Петров го поема и почти винаги излиза с чест от трудното изпитание. Ето някои примери:

„Were not I a little pot, and soon hot. . .“ —

„Малко гърне бързо кипва“ (К I — 99)

„He that is giddy thinks the world turns round“ —
„За кривогледия са всички криви“ (К I — 137)
„As white as a lily and as small as a ewand“ —
„Жълта като пръст, тънка като тръст“ (К I — 254)
„If it be confessed, it is not redressed“ —
„Вината се признава — вредата си остава“ (К II — 143)
„If money go before, all ways do lie open“ —
„Пълен джоб стена пробива“ (К II — 179)
„When the age is in, the wit is out“ —
„Старост, влез — ум, излез“ (К II — 329)
„Wit, whither wilt?“ —
„Умен ум, по кой друм?“ (К II — 460)

Както отбелязах още в самото начало, преводачът борави изкусно с широк спектър от стилови нива, преминава леко и естествено от едно ниво на друго съобразно с различните персонажи и техните речеви особености. За разлика от мнозина свои предшественици както у нас, така и в чужбина той не се смущава от грубостта в изразите на някои герои, съумява да я предаде пълно и точно на български, да я запази като важен компонент от общото пълнокръвно звучене на пиесите. По този начин живото, разговорно Шекспирово начало определено надделява над „литературното“, книжното. Понякога наистина се забелязват и увлечения в пренасищането на текста с вулгаризми, диалектизми и твърде модерни жаргонни думи, които звучат анахронистично. Струва ми се, че в такива случаи естественият тон на речта би могъл да се постигне и по други, по-безопасни начини — чрез по-смелото раздвижване на ритъма, по-честото разчупване на метрическата монотонност, по-голямата синтактическа надробеност, характерна за българската фраза, и пр. И все пак самият факт на широкото и умело използуване на ниските стилистични регистри в новия превод заслужава най-висока оценка. С това, както и с другите посочени стилови достойнства на своя труд Валери Петров за пръв път така решително доближава българския читател и зрител до непресъхващата жизненост на ренесансовия драматург.

## II

Дотук говорихме главно за някои характерни и доста очевидни черти на езика на преведените пиеси. Време е да се спрем по-подробно и на втората група въпроси, които възникват при по-внимателно проучване на българския текст в непрекъсната съпоставка с английския оригинал въпроси, които могат да бъдат обединени под общия наслов „адекватност (или точност) на превода“.

Едва ли е необходимо да се прави уговорката, че „точен превод“ е нещо твърде различно от „буквален превод“. Често елементи, които са стилистично и смислово неутрални в единия език, могат да бъдат носители на непредвидени акценти в другия и така да изместят значително „центъра на тежестта“ на цялото произведение, с което се борави, или поне на част от него. Не е изключено подобни елементи в двата езика да имат понякога и коренно противоположен стилистически, логически или сугестивен заряд. Затова преводачът трябва да работи на всяка крачка със съзнанието, че се движи по тънък лед. И неговата най-вярна и сигурна стратегия е да не следва сляпо оригинала, а да разбере цялостното му звучене и значение, да се включи в тоналността му и едва тогава да взема своите творчески решения при предаването на този или онзи съществен детайл.

И в това отношение Валери Петров е на висотата на преводаческата задача, и в това отношение той открива качествено нов етап в историята на „побългаряването“ на Шекспир. Във всеки ред на четирите тома личи дълбокото уважение към автора, вникването в неговата философия и поетика, достигането до скритите смисли на всяка дума и умението да бъдат те предадени по най-естествения и изразителен начин на български език.

Особено ярко се проявява това качество на превода в пресътворяването на Шекспировата поетична образност — тази сложна тъкан, в която форма и съдържание са неразделно преплетени и в най-малкия детайл, без които великите драми на Ренесанса не биха имали и една

стотна от присъщия им магнетизъм, мисловна дълбочина, емоционална наситеност, психологическо проникновение и сетивна плътност. Валери Петров добре разбира ролята на образа. Той съхранява с ювелирна прецизност всяка подробност на тропа, бил той разгърнат като този:

. . .тя горда е, но аз съм упорит,
а два бучащи огъня изяждат
набързо туй, което ги подхранва.
При туй с ветреца пламъчето расне,
но духне ли го вихър, мигом гасне. . . (К I — 73)

или кондензиран като следния:

Клеветници! Като лескова пръчка
е стройна Кет! Ех, тъмна като лешник,
но сладка като неговата ядка! (К I — 78)

С голямо майсторство са предадени сложните алегории и притчи на Шута в „Крал Лир", болезнено-сгъстената метафоричност на монолозите в „Макбет", разкошните сетивни картини в „Антоний и Клеопатра", магичната приказност на лунното царство на феите в „Сън в лятна нощ" и т. н. Преводачът е непрекъснато нащрек — той съзнава, че всеки нов образ му поставя нова творческа задача, за която няма предварително изпитано решение.

Типични за ренесансовата поетична драма са преходите на даден образ от една реплика в друга. Валери Петров не изпуща нито един такъв преход. Той предава стъпка по стъпка развитието на образа, натоварването му с ново и ново съдържание, превръщането му в бойно поле на остроумието, в блестяща изява на характерите и техните взаимоотношения. (Сравнете духовитите алегорични диалози на Розалинда и Целия за Фортуна (К II—384) или за репейчетата (К II — 395), словесното единоборство на Ромео и Жулиета при първата им среща на бала с виртуозните превращения на образа на монасите и поклонниците ( Т I — 167-8) и пр.)

Същевременно преводачът успява да улови и предаде и най-беглия, леко щрихиран, понякога дори зашифрован троп от оригинала, без да пренебрегва неговото значение за общото въздействие на пиесата. Ето някои такива примери.

Приятелю, от тази черна вест
преял съм аз — не ме тъпчи със нея! (К I — 282)

. . . и гледахме през смях платната бели,
от вятъра шавлив забременели,
кореми да издуват, да растат. (К I — 465)

. . . но дланите недей да си протриваш
от ръкостискания с още голи,
недоизлюпили се запознанства. (Т I — 419)

„. . . че трудно своето разплуто дело
ще стегне със колана на властта." (Т II — 407)

Въобще не се среща обичайното в предишни преводи превеждане на образността на еднопластовия прозаичен език на декларацията. Струва ми се, че този е най-богато метафоричният български Шекспир. За първи път можем така осезателно да почувствуваме гъстотата и гъвкавостта на неговия поетичен език.

Понякога Валери Петров проявява присъщата си изобретателност, за да „спаси" образността на оригинала, дори когато това изглежда почти неосъществимо. В една реплика на Капулети например се говори за смъртта като за жених на Жулиета. Но смъртта в английската алегорична литература е традиционно мъжка фигура, а на български самият род на съществителното е женски. Ето как преводачът се справя с тази трудност с цената на незначително удължаване на репликата:

„О, сине мой, в предсватбената нощ
Смъртта преспа със твоята невяста!
Да, оня костеливият с косата
те изпревари и отне цвета
на годеницата ти и ми стана
омразен зет, ненавистен наследник! (Т I — 250)

Добавен е само един стих („Да, оня костеливият с косата"), но в съзнанието изплува средновековната фигура на Смъртта — безмилостния косач на всичко живо. И тази зловеща, мълчалива, безока фигура, шествуваща през ренесансовия свят на пиесата дори когато любовта и надеждата изглеждат толкова непобедими, е не по-малко важна за общия ефект на романтичната трагедия от останалите фигури, облечени в плът, кръв и реч.

Мисля, че Валери Петров много разумно и с мярка разширява репликите на оригинала там, където е нужно — в случаи, подобни на посочения. Той прибягва към добавки и когато се налага да поясни елементи от оригинала, непонятни за съвременната българска публика, като например:

. . .зови ме Алиена, *тоест чужда* (К II — 399)
(на английски новото име на Целия е достатъчно
красноречиво и не се нуждае от обяснение)

Такива добавки са действително наложителни, защото наблюдаващият театралното представление няма възможност да търси обяснителни бележки под линия или в края на тома. Те обаче трябва да се правят само при крайна необходимост, тъй като раздължаването на диалога в една пиеса затруднява поставянето ѝ на сцена, а довежда и до общо утежняване на живия разговорен ритъм.

През последните десетилетия бе натрупана доста обемиста критическа литература върху образността на Шекспир. Откриха се цели образни системи (най-вече в зрелите пиеси), които създават специфичната атмосфера на дадена драма, нейното преобладаващо настроение, характеризират централните персонажи и изпълняват редица други структурни функции. На ренесансовата образност престана да се гледа като на някаква езикова украса, осъзна се нейното многостранно, жизнено важно участие в сложния организъм на Шекспировата драматургия. По всичко личи, че Валери Петров разбира тази съществена роля на образите в превежданите от него пиеси и се стреми да не изпусне нито една брънка от веригата. Особено добре са съхранени поредиците от животински образи в „Крал Лир" и „Отело'', образите на кръвта и мрака в „Макбет" и др. Но на отделни места тази прецизност отслабва. Темата на природата, природното и неприродното например лежи в основата на „Крал Лир". Самата дума „природа" с нейната невероятна многозначност е лайтмотив на трагедията, ключ към философската ѝ същност и затова не би трябвало да се изпуска при превод, където и да се появи в авторовия текст, а това е станало за жалост тук-там — главно в репликите на протагониста. Пропуснати са в същата пиеса и някои звена на образната поредица на *зрението* (*eyesight*) и *слепотата* (*blindness*), *търпението* (*patience*) и *излишеството* (*superflux*). Характерната Шекспирова тема—символ на *времето* (*time*), в пиеси като „Хамлет" и „Макбет" е също замъглена чрез обяснителното провеждане на поетично-философската фигура *time* ту като *свят*, ту като *живот*, ту като *век*. Подобно е и положението с темата на *съня* (*sleep*) в същите две трагедии. За щастие тези пропуски са редки и в един превод с повече съществени недостатъци изобщо не биха проличали.

Изключително успешно се справя Валери Петров с предаването на веселите диалози в комедиите, които „пъкат" от Пъковска дяволитост и жизнерадост, изплетени са от игрословия и остроумна образност. Трудно ми е да изброя всички тези места. За някои от тях вече стана дума в първата част на рецензията. Разтворете преводите на слука и сигурно ще попаднете на такъв пасаж. Преводачът е пресъздал тези диалози с истинско ренесансово настроение и благодарение на това е успял да съхрани характерния дух на Шекспировите комедии.

Майсторски са разшифровани и преведени някои извънредно трудни пунктове, в които езиковото жонгльорство е използувано за пародийно разкриване на характери и взаимоотношения. Искрен смях буди например объркаката реч на полуграмотното Комарче пред благородните дами в „Напразните усилия на любовта“ (К I—408 — 9), автобиографичният монолог на дълбокомисления Ланс в „Двамата веронци“ (К I — 253 — 4), прологът на занаятчийската пиеска от „Сън в лятна нощ“ с разместените паузи и породеното от това двусмислие (К I —520). Интересно е, че същата техника е използувана и от автора, и от преводача със съвършено различен ефект за въвеждане на трагична ирония в „Ромео и Жулиета“ — в двуплановия монолог на Жулиета пред майка ѝ (Т I —230).

Преводачът е успял да запази и най-тънките психологични детайли в обрисовката на героите посредством техните реплики. Отлично е предадена вътрешната, неосъзната неувереност на Лир, която прозира в кухите заплахи, отправени срещу неблагодарните му дъщери в края на второ действие (Т II—105—6). Тук Валери Петров използува умело Шекспировите недовършени изречения и неочаквани паузи, резките прескачания на объркаката от горестта мисъл. Не са изпуснати и най-незначителните на пръв поглед душевни движения на персонажите, които в същност толкова много допринасят за правдоподобността на Шекспировата характерология. Ето как реагира студената безчувствена Регана на дългата реч на баща си, изпълнена с толкова скрита болка, плаха надежда, наранено самолюбие и неизказана молба:

„На въпроса, сър!“ (Т II —101)

Този кратък отговор е достатъчен, за да я видим изведнъж в нейната дълбока същност на безсърдечен, практичен представител на „новото време“, за когото човешкото чувство с неговата уязвимост е излишна нелепост. Да я видим — и да я намразим!

Или да вземем реакцията на Целия при припадането на Розалинда:

„Братов. . . Ганимеде!“ (К II —469)
(на англ.: „ — Cousin — Ganymede!“)

В своята уплаха тя за малко не се изтървава пред Оливер (както в оригинала се изтървава) и в следващия момент успява да възвърне самообладанието си и да се поправи, преди да е довършила докрай думата „братовчедке“. Много подобни примери могат да се приведат, но нека не се увличаме.

Наред с по-фината психологическа обрисовка, както вече видяхме, Шекспир нерядко използува и характерни речеви стилове. В някои случаи те са съвсем очебийни, дори гротескни. Такива са — всеки по свой начин — малапропичните приказки на Пън, Кратун, Кросното и другите занаятчии от „Сън в лятна нощ“, дойката на Жулиета, Мистрис Скокли и др.; помпозната реч на Олоферн, Дон Армадо, Малволио; професионалната риторичност на актьорите в „Хамлет“; неправилният, завален английски на чужденците отец Евънс, доктор Кай. Друг път тези стилове са по-трудно определими, но не са по-малко реални. Отело с неговата южна страстност, Яго с животинската низост на въображението си и с уж войнишката грубост на речта си, Розалинда и Беатриче с искрящата си духовитост, Жак и Полоний с тривиалното си дълбокомислие, изкусно пародирано от цяла плеяда несравними шутове и клоуни начело със самия Хамлет, и най-сетне този последният с вникването си в смисъла на словото, с характерното за него съсредоточено повтаряне на една и съща важна дума, додето тя заечи като камбанен звън. Всички тези толкова различни гласове се чуват доста ясно в превода, а това не е малко постижение.

Драматичната ирония, така важна за Шекспировите трагедии, е открита и запазена в повечето случаи. За пример може да служи следната саркастична реплика на Шута, отправена към ограбения и изхвърлен Лир:

> Но въпреки това на теб дъщерите ще ти платят
> така щедро — на дребно и едро, че няма да ти
> стигне година да го *претеглиш* (Т II —95)

Злокобното двусмислие на последния глагол предвещава бъдещите мъки на нещастния крал не по-зле от Шекспировото съществително „dolours", което може да означава освен „страдание" и „пари" (dollars) поради еднаквия изговор на двете думи.

С безпрецедентна грижливост са запазени и риторичните фигури, широко използувани в Шекспировите пиеси и типични за всички автори от неговата епоха: повторението на дадена дума или фраза като рефрен, понякога ироничен (както например „доблестен", „властолюбие" в речта на Марк Антоний при погребението на Цезар, „честни хора" в диалога на Тимон Атински с Поета и Живописеца пред пещерата, „честен" като постоянно определение за Яго и пр.); анафорите и епифорите (макар че някои от последните са заменени с рими); успоредните синтактични конструкции, градациите, оксимороните, различни верижни построения и други евфуистични прийоми. Ето два кратки примера:

„. . .но щом ме питате какво желая,
то бих желал желанието ваше
със нашето желание да влезе
в желаното единство. . ." (К II—369)

„. . . Със учтивост
по-сигурно, отколкото с принуда,
ще ни принудиш с теб да сме учтиви." (К II—418)

Внимателно е пресъздадено и толкова типичното за Шекспир субстантивиране на дадено качество до степента на бегла алегория:

„. . .задъханата кривда ще се гуши,
от страх обзета, в мекото кресло,
а тлъстото нахалство ще търчи,
подрусвайки лойта си!" (Т II—308)

Въобще както в стилистично, така и в смислово отношение адекватността на новия превод го извисява съвсем определено над всички досегашни постижения. Приближаването до оригинала в цялата му сложност е максимално.

* * *

Разбира се, драматургията, била тя оригинална или преводна, както и другото звучащо изкуство — музиката, получава своята истинска оценка не при кабинетния анализ на печатните страници, а в момента на колективното преживяване в театралната зала — там, където окончателно и пълно се реализира. Впрочем възторжените аплодисменти, с които бяха посрещнати първите постановки на новопреведените пиеси, са вече достатъчно красноречиви.

Във всеки случай поне едно може смело да се каже още отсега. Ние разполагаме с нов, цялостен български текст на двадесет от най-големите Шекспирови творби, изваян с вдъхновение и вещина от един от най-талантливите ни съвременни поети, извеждащ нашата традиция в тази област на ново качествено равнище. В името на националната ни култура нека му бъдем благодарни за този всеотдаен, самопожертвувателен труд и да му пожелаем все така плодотворна работа над останалите пиеси на великия ренесансов майстор.

Чувствувам се задължен накрая да спомена и висококомпетентните предговори към четирите тома, написани от техния редактор, световноизвестния наш шекспировед проф. Марко Минков, който със своята богата ерудиция и оригинални виждания допринася немалко за общото качество на изданието.

*Александър Щурбанов*

# ЦЕНАТА НА ПОЕТИЧЕСКОТО СЛОВО

По-миналата година изд. „Народна култура“ издаде сборника „Ана Ахматова“. В него влизат почти всички стихотворения от „Бег времени“ (Советский писатель, 1965). Преводач — Иван Николов.

Ана Ахматова е тънък и деликатен поет, трудно поддаващ се на превод. У нея е важна всяка дума, защото тя носи не само нюанс и характерно виждане, но и творческа позиция. Неточният превод би могъл да накърни сериозно тъканта на стихотворенията и те да престанат да бъдат ахматовски.

Знаейки това, аз в началото гледах на българския сборник като на подвиг. Но когато започнах да чета преводите, усетих, че в мен се надига недоумение. После дойде обидата!

В послеслова преводачът съобщава: „Ранните стихове на Ахматова приличат на рисунки с перо. Целият техен смисъл е скрит в подробностите, най-незначителната дума и жест дават простор на въображението да доизгради лирическата ситуация.“

Точно това отсъствува в преводите. Пренебрегнати са не само „незначителните жестове“, но и толкова важните „подробности“. Заменени са с „еквиваленти“, които будят недоумение, или са съчинени съвсем нови строфи на мястото на оригиналните. А на много места е превеждано точно обратното.

*Например*:

Как нестерпимо бела
Штора на белом окне
(8)

Иззад бялата штора отвън
изгревът вече личи
(12)

Всички изследователи на Ахматова са отбелязвали особеното значение на всяка отделна дума в нейните стихове. В цитираните строфи тази дума е „нестерпимо“. Но преводачът я отминава, без да ѝ обърне необходимото внимание. Той се измъква леко: ритъмът е спазен, мелодиката на стиха е същата. Но неповторимото ахматовско настроение безвъзвратно е изчезнало.

В същото стихотворение друг пример:

Тот же голос, тот же взгляд,
Те же волосы льняные,
Все, как год тому назад.

Виждам: същият си ти, (?)
същите очи и глуми, (?)
както някога почти. (?)

Да оставим неточността на превода, който няма нищо общо с руския текст, но нелитературната дума „глуми“ е немотивирана като присъствие. Тя е необходима на преводача за следващата рима, но е отдалечаване от лексиката на Ахматова.

По-тежко стоят нещата с превода на едно от най-хубавите ранни стихове-новели на поетесата: „Сжала руки под темной вуалью“. Ще припомня оригиналния текст:

Сжала руки под темной вуалью...
„Отчего ты сегодня бледна?“

— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.
(18)

Ето и превода:
Само сплетох ръце под воала. . .
„А защо ти си бледна сега?“
— За това, че душата си дала,
упоих го с тръпчива тъга.
(22)

Нека спрем вниманието си на последните две строфи. Ясно е, че са пренебрегнати сложността и противоречивостта на Ахматова. Лирическата ѝ героиня не си е „дала душата“. Тя се е държала рязко, отблъснала е любимия преди да „стисне ръце под тъмния воал“ и поведението на партньора ѝ произтича именно от тази нейна рязкост. Възможно е това да е женски каприз или минутно настроение, за което тя после съжалява, както се разбира от следващите строфи:

Задыхаясь, я крикнула: „Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру.“
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: „Не стой на ветру.“

И задъхана викнах му: „Вече
само в гроба глава ще сведа.“
Позасмя се спокойно и рече:
„Духа вятър, не стой на студа.“

Тук имам по-сериозни възражения. Първо, много важният детайл „Шутка, Все, что было“ отсъствува, а без него не може да се разбере биографията на емоционалния факт. „Вече само в гроба глава ще сведа“ е съчетание на думи със съвсем друга информация.

Второ, „Позасмя се спокойно и рече“. Лирическият герой на Ахматова в това стихотворение се засмива не само спокойно, но и страшно, зловещо, ужасяващо. Това е смисълът на думата „жутко“. А неговото спокойно позасмиване в превода олекотява драматичното звучене на стиха и дава погрешна представа за чувствата на героите.

Тук бих искала да се спра и върху един неприятен факт. В послеслова към сборника, анализирайки горното стихотворение, преводачът съобщава една мисъл на Андрей Платонов без задължителните за случая кавички: „Раздиращият човешки вик е заглушен от душевната студенина и безразличие у любимия: убивайки я, той се грижи за нейното здраве.“ Това е на страница 416. А в изданието на „Советский писатель“, Москва, 1970, на страница 93 в книгата на Андрей Платонов „Размышления читателя“ четем: „Вопль женщины заглушается пошлым бесчеловечием любимого: убивая ее, он заботится о ее здоровье.“

В същия послеслов има и такова изречение: „От футуризма (?), за чийто привърженик се обявява (Ахматова) в своята автобиографична бележка, я отделят лиричната сдържаност, стремежът към класическа простота, интересът ѝ към интимния човешки живот и психология.“

Ахматова никога не се е причислявала към футуризма. Тук преводачът като че ли е сбъркал. Футуризмът наистина съществува по нейно време и възниква заедно с школата, към която тя се е причислявала, но тази школа се нарича „акмеизъм“. А в своята автобиографична бележка „Коротко о себе“ (Анна Ахматова. Стихотворения. М., Гослитиздат, 1961, с. 7) Ахматова казва: „Я стала акмеисткой.“

Но да се върнем към преводите.

В известното стихотворение „Память о солнце в сердце слабеет“ има такъв стих:

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть лучше, что я не стала
Вашей женой.

Стеле се в празно небе разпростряна
ива една.
Все пак добре е, че няма да стана
Ваша жена (?)

Акцентът тук е на вторите две строфи. В тях има нещо скрито, недоизказано. Героинята не е категорична: тя произнася класическото женско „може би“, зад което се крие цяла гама от противоречиви чувства. В това е неуловимата прелест на поетесата, която е унищожена в превода: „Все пак добре е, че няма да стана ваша жена.“ Сменено е миналото глаголно време с бъдеще, което основно променя смисъла, защото тук става дума за равносметка, за оценка на минали действия, а не за настоящо решение на героинята.

Не само глаголните времена сменя преводачът. Той преиначава фрази, поправя“ Ахматова:

Он мне сказал: „*Не жаль,* что ваше тело
Расстает в марте, хрупкая Снегурка!“
(20)

Той каза: „*Жал ми е,* че вашто тяло
ще се стопи през март — като Снежанка.“
(25)

Т. е. у Ахматова е „не ми е жал“, а у Иван Николов неочаквано се превръща в „Жал ми е“.

И още един подобен пример:

Круг от лампы желтый. . .
Шорохом внимаю.
Отчего ушел ты?
Я не понимаю. . .
(22)

Лампите са жълти.
Нощем шум витае.
И не си дошъл ти, (?)
а защо — не зная.
(27)

Тук коментарии не са нужни. Не е едно и също „Ти защо *си отиде* — не разбирам“ и „И *не си дошъл ти*, а защо — не зная“.

В първия стих на същото стихотворение „Дверь полуоткрыта“ в превода просто е съчинено ново четиристишие, в което са запазени само две думи от оригинала: маса и ръкавица. Ето:

Дверь полуоткрыта,
Веют липы сладко. . .
На столе забыты
Хлыстик и перчатка.

Тъмната тераса
и в дървото — птица. . .
И на мойта маса —
мъжка ръкавица.

Меланхоличното усещане от полуотворената врата и мириса на липите безвъзвратно е изчезнало, за да се появи на негово място информацията за тераса (?) и птица (?). . .

Но това не е всичко:

Радостно и ясно
Завтра будет утро.
Эта жизнь прекрасна,
Сердце, будь же мудро.

Утре чакам ясно
слънце златокъдро.
Всичко е прекрасно
и сърцето — мъдро.

Не коментирам доколко „златокъдрото слънце“ е характерно за лексиката на Ахматова. Възраженията ми тук са срещу последната строфа, в която поетесата уговаря сърцето си, умолява го: „Сърце, бъди мъдро!“, а не заявява категорично: „И сърцето — мъдро“.

Има още много такива „неточности“. В „Песня последней встречи“ (с. 24) например незабравимото ахматовско: „Я на правую руку надела перчатку с левой руки“ се превръща в:

И за миг ръкавицата лява
съм облякла (?) на дясна ръка.
(28)

Известно е, че ръкавиците се слагат на ръцете, а не се обличат.

Освен това синонимите, които използува преводачът, не навсякъде са вярно употребени. Имам чувството, че Ив. Николов се е хващал за първата хрумнала му дума от синонимния ред, без да се замисли дали тя е най-точната и най-вярната за контекста на Ахматова. В прочутото стихотворение „Сероглазый король“:

| | |
|---|---|
| Дочку свою я сейчас разбужу | Щерката (?) будя и както личи, |
| В серые глазки ее погляжу | тя е със същите сиви очи. |
| (37) | (41) |

преводачът решава да „разшифрова“ Ахматова, да обясни намека. В оригинала този намек за еднаквостта на очите на *дъщеричката* (а не на *щерката*) и краля е поднесен много деликатно. А Ив. Николов с един замах разкъсва тънката паяжина и декларативно оголва един факт, който в този си вид вече престава да бъде симпатичен и в словесния си изказ няма нищо общо с поезията на Ахматова.

Искам да наблегна и на елементарното и безвкусно съчинителство в някои от преводите

| | |
|---|---|
| Я не любви твоей прошу. | И нека бъда пак сама. (?) |
| Она теперь в надежднom месте. | И любовта да е измама. . . (?) |
| Поверь, что я твоей невесте | На твоята невеста няма |
| Ревнивых писем не пишу. | да пиша тровещи писма. |
| (50) | (49) |

Или:

| | |
|---|---|
| Но глаза глядят уже сурово | Но сега очите ми сурово |
| В потемневшее трюмо. | гледат в тъмното назад. |
| (63) | (62) |

Известно е, че „трюмо“ означава на български високо стенно огледало. И това високо стенно огледало, сложено във финала на стихотворението, съвсем не е случайно. Героинята не гледа въобще „в тъмното назад“, тя се вглежда в себе си в *потъмнялото* огледало.

В „Целый год ты со мной неразлучен“:

| | |
|---|---|
| И с улыбкой блаженной выносит | И царува над мойте неволи, |
| Страшный бред моего забытья. | мойте смутове, мойте беди. |
| (110) | (115) |

Не знам как ще прецените превода, но аз не виждам нищо общо между двата текста.

И още един пример:

| | |
|---|---|
| В немилый город брошенное тело | И в град немил захвърленото тяло |
| *Не радо* солнцу. | на слънцето *се радва*. |
| (104) | (99) |

Т. е. отново „коригиране“ на Ахматова: нейната героиня не се радва на слънцето в чуждия град, а героинята на Ив. Николов се радва.

Ако не я коригира, преводачът я прочита неправилно и се получават недоразумения като следното:

| | |
|---|---|
| Я предала тебя. И это повтарять — | Предадох те. Повтарям дваж и триж — |
| О, если бы ты мог когда-нибудь устать. (98) | дано ме чуеш ти, дано да ми простиш. (93) |

Ахматовските строфи са пълни с ирония и неприкрита досада, а в превода се долавя недостойно хленчене (да не говорим, че той отново няма нищо общо с оригинала с изключение на „Предадох те“).

Освен това на няколко места ми се стори, че преводачът не познава добре езика, от който превежда:

И как жизнь началась, пусть и кончится так.
Я сказала, что знаю: аминь! (178)

Както почна живота, нека свърши така.
Аз казах, че (?) зная: амин! (169)

В руския език „что“ изпълнява функциите не само на съюз, преводим на български с „че“, но и на съюзна дума, преводима на български с „каквото“. И така се получава неправилното „Аз казах, *че* зная: амин! вместо правилното: „Аз казах, каквото зная: амин!“ или за да се спази ритъмът: „Аз казах що зная: амин!“

Не се спрях на всичко, което в българския превод ни отдалечава от Ахматова. Задоволих се само с очебийното, което компрометира голямата руска поетеса и я представя в очите на българския читател, непознаващ стиховете ѝ в оригинал, в една невярна и изопачена светлина.

*Татяна Георгиева*

# РЕДАКТОРЪТ АНТОН СТРАШИМИРОВ И ЛИТЕРАТУРНИЯТ ЖИВОТ ОТ НАЧАЛОТО НА ВЕКА. ПОГЛЕД ВЪРХУ СПИСАНИЯТА „НАШ ЖИВОТ“ (1901—1902; 1906—1907; 1911—1912 г.) и „НАБЛЮДАТЕЛ“ (1910—1911)

*Малина Бъскова*

На 29 години Страшимиров оставил спомена за непокорния „даскал Тончо“ по всички краища на България, строшава бастуна си в главата на казанлъшкия кмет и след телеграфическото му уволнение от всички училища на царството се прощава „еднаж за винаги със службашеството“ и се прибира в София. И тук в защита на любимата си позиция на независим писател той остава с едно единствено оръдие — своя писателски труд. Донесъл е готова драма „Сватбата в Болярово“, написана за една седмица, и преработва за три месеца „Вампир“, работи над романа „Есенни дни“, но художественото творчество не е в състояние да удовлетвори огромната жажда на Страшимиров за практическо, ежедневно, непосредствено участие в текущите борби на духовния, политическия и социалния фронт. Трябва му трибуна и той я създава заедно с Кирил Христов и Стоян Михайловски. През ноември 1901 г. излиза първа книжка на „Месечно списание за литература и критика“ със заглавие „Наш живот“. Редактори са Антон Страшимиров и Кирил Христов, а директор — Стоян Михайловски. Списанието излиза до октомври 1902 г. в дванадесет книжки. През първата годишнина на списанието сътрудничат Кирил Христов, Трифон Кунев, Иван Арнаудов, Пейо Яворов, Димитър Страшимиров, Петко Тодоров, Цанко Церковски, Георги Стаматов, Стефан Руневски и др.

Втората си годишнина „Наш живот“ започва след тригодишно прекъсване през септември 1906 г. През това време Страшимиров след поредица конфликти с монарха и „мундира“ (в края на 1905 г.) заминава за известно време за Швейцария. Несъмнено и това пътуване е изиграло известна роля във вече новата идейно-естетическа позиция, която „Наш живот“ защищава. Нов е литературният кръг на списанието. Но Страшимиров не издържа дълго време на съвместна работа. Във втората годишнина „Наш живот“ е вече негово списание. „Списание за литература, критика и театър“, както гласи новото му подзаглавие, излиза до юни 1907 г. — всичко десет книжки. Сътрудничат Димо Кьорчев, Теодор Траянов, Трифон Кунев, Илия Иванов-Черен, Сирак Скитник, Иван Донев и др.

След нова тригодишна пауза Страшимиров, подпомогнат от брат си Димитър Страшимиров, заедно с Георги Стаматов и Стефан Руневски редактира и издава списание „Наблюдател“. През двете годишнини на списанието излизат по десет книжки с подзаглавие „Месечно обществено-литературно списание“. За сътрудници са привлечени и група млади поети и писатели, между които Христо Ясенов, Йордан Йовков, Георги Райчев и др. И отново познатата история с редакторския колектив. Стаматов, Руневски и Д. Страшимиров се оттеглят още след петата книжка на год. I и списанието остава пак орган на кръга от втората годишнина на „Наш живот“ начело с Антон Страшимиров.

„Наблюдател“ излиза от януари 1910 г. до октомври 1911 включително.

Последната, пета годишнина приема отново името „Наш живот“ и първата книжка се появява още през ноември 1911 г. с подзаглавие „Месечно литературно списание“. Редактор е

Антон Страшимиров Излизат десет книжки. „Списва“ се с част от старите сътрудници и новите-Ботьо Савов, Ю. И. Лъвин (Йордан Леонардич), Т. Христов, Никола Янев и др.

„Наш живот“ и „Наблюдател“ са специализирани литературни списания, като за това поддържат специални рубрики.

Отношението си към проблемите на съвремието изразяват чрез фейлетони, критически очерци, писма на читатели, политически коментари и др. Освен това в нито една литературна статия, рецензия, театрална или културна хроника, дори бележка на Антон Страшимиров не е пропуснат общественият момент със своите проблеми и връзки с културния живот.

Най-голяма част от съдържанието на списанията заема художествената литература: драми, повести, разкази, стихотворни китки, поеми и др. с тенденция творбите да бъдат оригинални — т.е. български, и да не се поместват преводни произведения. Редакцията се стреми да „страни от себични тегнения на литературни или политически кружоци. Тя се оставя да бъде проникната само от новите веяния в мисълта и изкуствата“, също така да бъде чужда на „синекурното писателство и казионната мисъл“.[1]

„Наш живот и „Наблюдател“ очертават сложния и противоречив път, който изминава гражданинът и писателят Антон Страшимиров в не по-малко сложното и противоречиво в духовно, социално и политическо отношение десетилетие до войните. Но и в този път Страшимиров, макар и с цената на много грешки, заблуждения и жертви, успява да запази своята духовна и морална независимост.

## СОЦИАЛНИ ИНТЕРЕСИ

Социално-политическата обстановка през първото десетилетие на XXв. е доста напрегната— със засилване на класовата диференциация нарастват и противодействуващите сили. Писателите участвуват в обществения живот непосредствено — чрез опозиционна намеса в политиката на царя и държавата и косвено — с творческата си изява. На страниците на „Наш живот“ и „Наблюдател“ също се разглеждат обществени въпроси.

Двете списания навлизат активно в сложните социални отношения благодарение разностранните културни, нравствени, политически и граждански интереси на А. Страшимиров. Като редактор той прави от списанията обществена трибуна и е твърдо убеден, че „Истинското списание трябва да разглежда болните въпроси изобщо на народния живот и на литературния — частно“ (вж. Наш живот, год. V, кн. 1, „Едно десетилетие“, статия). От тази ангажирана позиция Страшимиров издига лозунга на „Наш живот“ и „Наблюдател“: „Фирма не правим, т. е. ще дадем на живота в родната страна онова, което носим като художници, а като идейници — ще бъдем сред гражданските борби“ (пак там). Страшимиров демонстрира политическа независимост на личността и творчеството си. Будната социална съвест му помага да проникне в най-долните пластове на нравствената и политическата поквара.

От страниците на „Наш живот“ и „Наблюдател“ Страшимиров се стреми да осветли действителността, неуморно търси доказателства за своята вяра, че „тази негова татковина е наистина цимент, наистина може да се превърне в сила, в самостоен фактор в живота на човечеството“. Писателят-гражданин се бори против всички прегради, които биха попречили на такова развитие, и предлага конкретен план за развитието и стабилизирането на страната чрез увеличаване на политическата и най-вече на културната ѝ мощ. За постигане на тази благородна цел Страшимиров изразходва много енергия. Списанията са изпълнени предимно с негови материали — хроники, политически статии, очерци, в които поставя актуални въпроси на българската култура или разрешава „неразрешими“ социални проблеми. Той вижда причините в ниското културно ниво на народа, в неговите недостатъчни духовни и материални постижения — „В съседите ни творческият дар е култ за всенародна почит, а у нас зло, което се клейми. . . клеймени се от самите бащи, братя и сестри!“(Наш живот, год.V, кн.6). Причините за културното невежество сред народа Страшимиров вижда и в незаинтересоваността на буржоазната държава — „заговорите ли и на най-първите българи да се грижат за българската книга, за българското из-

[1] А. Страшимиров. — Наблюдател, год. I, кн. 10.

куство, за българската мисъл и чувство, те ще ви отговорят: „Ние имаме армия“ (пак там). Със самочувствието на писател — месия за българския народ, той се заема сам да му помогне. Най-много разчита на честната народна интелигенция в това дело, затова се стреми да ѝ покаже верния път. Той следи всяка нейна проява в литературния, обществения и политическия живот и най-силното и искрено пожелание към нея е никога да не изневерява на народа си. Към българската интелигенция е отправен и написаният с възпитателна цел очерк „Съвременен морален кризис“ в кн. 9—10 на „Наблюдател“. Авторът предава съдържанието на няколко разказа на Мопасан и най-подробно на разказа „Лоената топка“. Конкретно и точно са фиксирани проблемите, които големият френски белетрист поставя в творчеството си — обезценяването на нравствените добродетели, отчуждението и моралната деградация на обществото. Очеркът е написан с пределен лаконизъм, но всяко изречение има стойността на самостоятелен коментар и обобщение, обърнати към българската буржоазна действителност. Към този похват на жигосване на недостойните страсти, които бушуват в съвременното му общество, Страшимиров прибягва често. В стремежа си да възпитава и води българската интелигенция, заслепен от субективизма си, преминава границата на спокойния тон и я хули грубо и недостойно, като публикува и пикантни истории от интимния живот на българските писатели.

В отношението си към социалните проблеми Страшимиров винаги е кореспондирал по особен начин с демократичните течения в обществения живот. Оценките му в периодичните списания, препоръките за „сдружение“ на творческите сили на писателите в писателски съюз, ясното съзнание за огромното национално значение на театъра и възгледите за еманципация на жената — това са идеи, които Страшимиров проповядва от страниците на „Наш живот“ и „Наблюдател“ и които звучат актуално и прогресивно и днес.

## ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ ПОЗИЦИИ

Списанията „Наш живот“ и „Наблюдател“ излизат с големи прекъсвания, но стремежът им да бъдат във връзка с духовния живот, да бъдат винаги актуални е постоянен: поместват много творби на нови български автори, информират читателите си за издигането и сваляне на литературните идоли в европейския свят, коментират спорни проблеми или неизвестни още литературни факти. Най-енергичният участник в тази дейност е Страшимиров. Той критикува литературни нрави, подписва присъдите на млади автори, които използуват перото, за да бляснат в обществото, подготвя прехода към една нова, модерна, с европейски черти култура, в която главното е „душата на човека“. Не приема „естетическото каканижене“ и „книжния живот“, които проповядва сп. „Мисъл“. Спори със сп. „Ново време“ и „Съвременник“ по въпроса за партийност в литературата. Критикува сп. „Демократически преглед“ и сп. „Съвременна мисъл“, където писателството е „бюрократично“, а писателското творчество — „продуктивен занаят“.

Решението му е да премахне „от средата на чисто научните и чисто литературните въпроси сторонничеството на тия или ония политически и социални течения в съвременността“, да освободи художественото творчество от изкуствени украшения и фалшив паспорт, за да разкрие то истинската си цена в служба на родината и народа.От тези две божества—родина и народ—зависят всичките му интереси. Те му дават сили, заставят го до къса всеки съюз, изискващ компромис, принуждават го да търси своята независимост, за да твори само за тях. Те обуславят литературните му взаимоотношения, които са пристрастни, непостоянни, дори през тези години куриозни. Страшимиров отрича действената сила на творчеството на Вазов, П. Славейков, Яворов, П. Ю. Тодоров и признава единствено „великия дух“ Алеко Константинов и „народната гордост“ Христо Ботев. Това обаче не му пречи да се чувствува истински покровител на младите таланти. Около „Наш живот“ и „Наблюдател“се събира ново писателско поколение, нетърпелива писателска младеж, сред които Страшимиров се държи като баща, като „литературен войвода“. Новоформираният литературен кръг е най-напред от Т. Траянов, Илия Иванов-Черен, Сирак Скитник, Йордан Йовков, Н. Янев, по-късно Д. Дебелянов, Лилиев, Ясенов.

Идейно-естетическите позиции, които защищават „Наш живот“ и „Наблюдател“, се определят изключително от А. Страшимиров. Промените в литературната насока на списанията от реализъм към модернизъм (символизъм, индивидуализъм, неореализъм) са и промени в творческото светоотношение на А. Страшимиров.

Първата годишнина на „Наш живот“ (1901—1902) изцяло поддържа критическо-реалистична насока в българската литература. Сътрудничат известни писатели — К. Христов, Яворов, Т. Кунев и Ц. Церковски с реалистични стихове, Ст. Михайловски със сатирични поеми, помещават разкази П. Ю. Тодоров и Д. Страшимиров, а Д. Полянов участвува със своя превод на романтичната поема „Керванът“ от В. Юго. А. Страшимиров публикува сатиричен разказ, две битови сцени, историческата драма „Ехо“, родопската легенда „Рамадан-бегови сараи“ и един пътепис. Освен с творчеството си А. Страшимиров защищава реализма и в критичните материали, които пише през първата година: литературни прегледи, литературни статии, критики. Най-задълбочени са обясненията в обширния литературен преглед „Мисли върху домашната ни литература“, 1901, кн. 1, 2, 4, 5, където творчеството на писателите преди Освобождението се дава за пример на днешното поколение писатели. Страшимиров говори за Ботев, Каравелов и Вазов като за представители на народния гений преди Освобождението и за А. Константинов като достоен техен последовател и създател на самобитна българска литература.

След шест години, при възстановяване на сп. „Наш живот“ (1906—1907), Страшимиров е променил предишните реалистични позиции. Той изказва нови мисли, защищава ново дело — делото на модернистичната школа, на декадентството и неоромантизма. Поставя списание „Наш живот“ в услуга на поети-символисти (Т. Траянов, С. Скитник, Тр. Кунев), а критичният отдел изцяло се ръководи от защитника на индивидуализма Димо Кьорчев, с помощта на теоретика на символизма Ив. Радославов. И двамата публикуват материали, с които горещо поддържат символизма и индивидуализма и разясняват неговата същност като литературно направление. Последователно в кн. 1, 2, 3, 4 Димо Кьорчев атакува душата на българина с усилени дози песимизъм или се възхищава от индивидуализма на немския философ Фр. Ницше. Най-силна е проповедта на ницшеанския индивидуализъм във втората статия на Кьорчев в кн. 2, 1906, „Едно ново изискване в литературата“. В нея Д. Кьорчев доказва, че досегашната литература била наивна, а писателите — повърхностни; че за да постигнат успех, трябва да се ръководят от философията на Ницше и неговите „уединени“ герои. Основната мисъл е: „Да заменим стария бог с нази си, да станем бог-освободител, да не вървим подир никого, освен подир себе си.“

Другият идеолог на новото движение — Ив. Радославов — също решително е на страната на „поезията на бъдещето“, която съдържа „смътни илюзии и очарования на сърцето“. В откритото писмо до П. Ю. Тодоров „По повод Тургенева“, 1912, кн. 5, Ив. Радославов провъзгласява телепатията и окултизма за един от пътищата към познанието, а на П. Ю. Тодоров предвещава сигурна забрава поради злободневното му и реалистично творчество и доказва, че само модернистите принадлежат „без остатък на времето си“. Тази статия е своеобразен манифест на символизма.

През тези години — десетилетието до Балканската война — Страшимиров също е увлечен от модернизма и написва няколко драми, части от които помества в списание „Наш живот“ — „Над безкръстни гробове“, „Свети Иван Рилски“, „От пръст сме ние“, „Сребърна струна“, „Висящ мост“. Те са изпълнени с болезнени, неестествени състояния, с декадентски фрази, някъде с мистични екзалтации. Освен с художествено творчество Страшимиров поддържа модернизма с теоретични статии, литературна критика и рецензии. Най-добре разкрива симпатиите си към новото изкуство в твърде обширната „бележка“, озаглавена „За декадентството“ (Наш живот, 1907, кн. 8). В нея Страшимиров исторически анализира причините за появата на декадентството и изказва своето мнение за същността му. Според него новият разцвет на изкуствата създал и „ново направление — декадентството“. В декадентството като художествено направление той вижда „екстремности“, които смущавали „практическия смисъл у всекиго“ и се явявали като „борчески жест“. По-нататък Страшимиров разширява изложението, за да посочи проблемите, които вълнуват писателите-декаденти, цитира обстоен пасаж от полския модернист Пшибишевски, в който доказва, че новият писател (т. е. символистът) не разглежда проблемите на мозъка, а на душата. Този стремеж за проникване в тайните на подсъзнанието, в интимния живот на

Обичам всяка пролет и рожбите ѝ нежни,
обичам и тъгата на есенния ден;
но любя и размаха на бурите метежни
и тихата девойка, потънала във свян.

*(„Вечната любов")*

И тримата „чисти" символисти — Траянов, Ясенов и Лилиев, които участвуват с лирични те си творби в списанията, се отличават с оригинално индивидуално творчество въпреки „единството на школата". Всеки от тях има личен творчески натюрел, който понякога се разкрива по неочакван начин. Докато в цикъла „Стихове" Лилиев, откъснат от действителността, победен признава, че живее „живота на оскъден сонет", през 1912 г. в последната годишнина на „Наш живот" Лилиев публикува поемата „Градът", която е напълно в духа на гражданско-борческата лирика. В нея той демонстрира своята социална хуманност. Самотникът Лилиев излиза от духовното си уединение и търси близостта на бездомни хора и безпомощни тълпи, за да сподели тяхното страдание. Той ни пренася в идеалния свят на възвишена етичност със своята смирена доброта и топла човечност към другите:

О, призраци в нощта, бездомни мои братя!

В поемата „Градът" той е далеч от онова бунтовно сливане с тълпите, което познава пмирненски, но той разбира страданията на множеството. Градът за него е жесток враг, Сохитител на човечността:

сънните тълпи възраждат
сънния площад.

Възроденият ден ги събужда
разбунтувал просторно море —
на което е името Нужда,
и в което позорно се мре.

Останалите поети, които по характера на своето творчество могат да бъдат определени най-общо като модернисти, се отличават от „чистите" символисти, сътрудничили на „Наш живот" и „Наблюдател", по сравнително ниската степен на творческа инвенция. В техните произведения рядко може да се открие оригинална интерпретация на основните теми и мотиви на модернизма. Те не успяват да излязат от рамките на механичното пренасяне в стихотворенията си каноните на „чистото изкуство" във формата на декларации и заклинания.

Модернистична лирика в двете списания пишат Трифон Кунев, Сирак Скитник, Димитър Стойчев, Тодор Христов, Ив. Бояджиев и др. Дълго и еднообразно се въртят те около стожерите на постоянните теми в модернистичната поезия по това време — смъртта, безкрайната скръб, самотата. Погледите им са вперени далеч в отвъдното, реалният свят предизвиква у тях безпросветен песимизъм, болезнено чувство на безпомощност пред силите на незнайното зло:

Подплашени птици от някаква нощ,
която всевластно приижда —
прелитат печални, без псал и без мощ,
а никъде път не се вижда.

*(Т. Христов. „Самота")*

Всяко чувство, преживяване, мисъл се оцветяват с мрачните бои на мистичния унес. Връзката със света се поддържа интуитивно, ирационално. Крайно субективното светосъзерцание се отлива в мъгляви реторични фрази. Към това трябва да прибавим и слабия стих, лишен от непринуденост и ритъм:

Измреха сенките;
И танца на смъртта играе
Над гроба ми нощта
Задавено ридае
И чака в притома на своя ден
С лучи на смърт и щастие озарен.

*(Тр. Кунев. „Зарници")*

„Да отворим вратите на новото — ето програмата" — тази фраза от писмо на Антон Страшимиров до Кирил Христов от октомври 1906 г. обяснява напълно факта, че „Наш живот" от защитник на реализма в първата си годишнина (от 1906 г.) става трибуна на модернистичните теоретични проповеди и организатор на младите поети, прегърнали хоругвите на новата лирика, и разпространител на тяхното творчество. Вечният стремеж на Страшимиров към непознати светове, огромното му желание да напътствува и ръководи хората около себе си в похода към тези светове си казва също думата. Но и в това начинание Страшимиров — зает с всичко, което се движи, диша, върти се и изпълва света — не успява да постигне пълнота, последователност и големи резултати. Траянов е „главният поет" на списанието. Христо Ясенов, въпреки че Страшимиров го смята за свой духовен син, печата само в последните две годишнини, Лилиев публикува още по-малко стихотворения, а творби от Емануил Попдимитров и Димчо Дебелянов липсват. Да не говорим за Яворов, който по това време Страшимиров счита за свой личен враг.

Белетристични творби в списание „Наш живот" и „Наблюдател" публикуват А. Страшимиров, Д. Страшимиров, К. Христов, П. Ю. Тодоров, Ц. Церковски, Г. П. Стаматов, Ст. Руневски, Илия Иванов-Черен, Г. Райчев, Н. Янев, Йордан Йовков, Николай Райнов и др. И тези творби през първата годишнина поддържат критико-реалистичното направление в българската литература. Критически разкази за действителността поместват А. Страшимиров, Д. Страшимиров, Г. Стаматов, Ст. Руневски, П. Ю. Тодоров. Събитията се предават разнообразно, като спомени, приказки, басня или идилии. Характерни за участниците-писатели в списанието са общодемократичните и хуманистичните позиции, от които критикуват обществото и недостатъците му. Те изобличават пороците на буржоазното общество — егоизъм, паразитизъм, жажда за пари (Г. Стаматов), трагичните последици от властта на капитала — бедността, нравственото опустошение, престъплението (А. Страшимиров, Д. Страшимиров, Ст. Руневски). Героите на произведенията им са в активни взаимоотношения с обществото, което осъждат по най-категоричен начин. Те са индивидуализирани с подчертаване на характерното и в същото време са носители на типичното в буржоазното общество („Венский" от Г. Стаматов, „Гюргя" от Г. Райчев, „Дядо Доню" от Н. Янев и др.). Тази многостранност на литературните герои позволява разкриването на по-широко платно от действителността, с което се увеличава общественото значение на тези произведения.

Разказите, в които най-остро се критикуват обществените недъзи от страниците на „Наш живот" и „Наблюдател", са „Два таланта", „Лебедина песен" и „Венский" от Г. Стаматов. Навсякъде Стаматов е съдник и отрицател. Единствено в разказа-фейлетон „Дядо Йоцо гледа" проличава вярата му в човешкото, макар и останало в миналото, но това усилва гнева му, прави го още по-хаплив и безпощаден в произнасянето на присъдата над съвременността.

Антон Страшимиров публикува два актуални разказа с публицистичен дух — „Архив" и „Приказка за галошите", в които разкрива творческото безсилие на изродената в борба за власт и пари интелигенция в незавидната съдба на честния и способен, но беден писател. Голямата му белетристична творба в списанието е романтичната новела „Рамадан-бегови сараи", в която си поставя за разрешение специални стилови и езикови задачи и успява да надвие „езиковата си мъка". Новелата е своеобразен химн на свободните хора, които не признават деспотската власт. В нея се проявява втората, романтичната природа на Страшимиров, която се подхранва в случая от песните и легендите на „отминали времена", от изключителни натури и всепоглъщащи, пепелящи страсти. Романтичният унес и напевността на фразите придават приказен стил на преданието, украсен с пищна образност на арабско украшение. Страшимиров

обаче влага свое съдържание — борба за свобода, против насилието. И тази идея звучи над тайнственото, неизвестното, приказното.

В осем броя от първата годишнина на списанието (1901—1902) Страшимиров публикува и пътеписа „Български Черноморски бряг", в който с изострен поглед на белетрист, като истински художник разкрива природни картини със свежи багри, наситени с емоционалност и поезия. В описанията се срещат чести отклонения, които им придават лирико-романтична окраска като например вмъкнатите спомени и предания за „Ченгене скеле" и „Пода", които разкриват историческата борба на населението за освобождение от турското тегло и легендите за горския разбойник Лефтера. Освен отклоненията, придаващи поетическа романтика на повествованието, срещат се и естествено преплетени мисли по проблемите на политическия и обществения живот. Будното обществено съзнание на писателя не пропуска случай да направи аналогия от природния факт с литературните и политическите нрави в буржоазна България. Писателят с отвращение разкрива всеобщата поквара в обществото и с несдържана ярост на честен гражданин посочва причините за „всичката тази отровна мъгла в съвременния ни живот" — невежество сред населението, политическа бездарност на властта, неспособна не само да ръководи, но и да защити народа от грабежи и убийства, и корупцията на печата, който безропотно ги поддържа. На тази нерадостна действителност Страшимиров противопоставя вяра в бъдещето на родината и възторжен патриотизъм. Той защищава позициите на реализма и продължава здравите традиции на пътеписа с обществена насоченост и патриотизъм, завещани от Алеко Константинов и Иван Вазов.

В идилиите на П. Ю. Тодоров „Гусларева майка" и „Конекрадци" критическо начало се проявява своеобразно — чрез характерните особености на този лирично-експресивен жанр. В тях писателят дава израз на конфликта между личност и общество и причините, които го пораждат — жалба за изгубена младост, чувство за самотност, бунт на гордата личност.

В разказите си Ст. Руневски поставя актуални социални и нравствени въпроси на обществото („Беглец", „Инвалиди", „Съпруг"). В тях присъствува силно изразеният реалистичен дух на писателя, който не отминава грапавините по дървото на живота, а внимателно ги разглежда под увеличително стъкло.

Към реалистичните творби, публикувани в списанието, се присъединяват и едниаот първите разкази на Йордан Йовков („Баща", „Сините минзухари", „Нова пролет", „Елка", „Русалска нощ") и на Г. Райчев („Първи сняг", „Страници из дневника на моя живот", „Старци", „Погребение", „Гюргя").

Й. Йовков през тези години е увлечен от идеята за „общочовешкото" и творбите му са отдалечени от социалните проблеми на обществото. Той търси „вечните ценности" в психиката на българина. Публикуваните разкази разкриват този стремеж и набелязват посоката, по която ще се развива дарованието му. От тях личи неговото умение с няколко думи да пресъздаде запомнящ се образ, влечение към образи с изконна красота, леко идеализирани в романтична атмосфера.

Разказът „Нова пролет" съдържа най-много особености, характерни за стила и метода на писателя. В него типичната за Йовков нравствена атмосфера е най-типично изразена. Красотата на младата Ненка стопява мъката на нейния съпруг — Гълъб, по рано изгубената ненагледна рожба. Заедно с родената за нов живот природа тя му вдъхва сили, жажда за труд и радостни мечти.

Останалите белетристични произведения според характерното им съдържание могат да се определят най-общо като модернистични. Такива произведения публикуват Илия Иванов-Черен, Николай Райнов, Симеон Андреев, Сирак Скитник, Н. Янев. Количествено те не превъзхождат модернистичната лирика, публикувана в списанието, но съдържат повече елементи на модернизъм и преди всичко на индивидуализъм. Тези творби се създават под влияние на субективни настроения. Те са откъснати от времето и действителността. През тях шествува декадентизмът, опиването от алогичното, дошло по чисто рационален път, по пътя на скъсването с непосредствената човешка емоционалност (Н. Янев). В тези разкази се разчита на евтини ефекти, които гонят въздействието на мистичното и ужасното — от тях лъхат фатализъм, вяра в сили, стоящи над човешката воля (Сирак Скитник, Н. Райнов). В опиянение и само-

забрава героите на произведенията изказват жестоки индивидуалистични сентенции (Илия Иванов, Н. Райнов, Моско Москов). Убеждението, че живеят в странен и жесток свят на безумие и гибел за човека, вкарва отровата на безизходния песимизъм в творчеството на тези писатели.

В разказите на Илия Иванов-Черен „Буря", „На сон грядущим", на М. Москов — „Към орлите, към орлите" и на Н. Райнов — „Славата на блажения" и „Данаил" на разума е противопоставена волята на независимата личност, която унищожава всичко около себе си. Отричането от реалния свят, от всички „житейски суети", издигане в култ човешката личност — това са мотивите, които се разработват в тези разкази. В тях избраникът-човек е силен, горд и независим като божество. Това фанатично преклонение присъствува в библейската проза на Илия Иванов-Черен — „Безумец" и „Апокриф", и на Н. Райнов — „Данаил", където най-добре се разкрива „моралът на робите" и „моралът на господарите".

В модернистичния разказ на Сирак Скитник „Призраци" има друга крайност — човекът живее в странен свят на „смутени призраци" и „прозрачни ръце", опиянен, със замъглено съзнание, физически той не съществува, жив е неговият дух, но той е „болен" и затова се проявява само на границата на безумието. От тази модернистична приумица лъхат неверие и песимизъм.

Декадентският характер на това творчество се проявява силно в разказите на Н. Янев „Без бряг", „Ужас", „Любов". В последните два авторът разработва темата за любовта като стихийна, разрушителна страст. Попаднал в нейната бездна, човек или се самоунищожава, или се затваря в собствения си самозавладяващ душевен мир. Любовта се отрича изцяло.

Писателите-модернисти, участници в сп. „Наш живот" и „Наблюдател", развенчават човека, поставят го вън от обществото — жертва на непознати зли сили, разрушават социалните връзки, въвличат го в жесток, безумен и гибелен за него свят. Тяхното творчество е завладяно от антидемократичния характер на Ницшевата философия и от призрачните образи и изопачени представи на въображаемия свят на модернистите.

Автор на драматични творби в списанията „Наш живот" и „Наблюдател" е почти изцяло Антон Страшимиров. В последната годишнина на сп. „Наш живот" е поместен драматичният етюд на Й. Леонардич и псевдодрамата „Майката" на Ст. Г. Иванов. Заедно с драматичната сцена на Васил Иванов — „Синът", това са трите пиеси от други автори в списанията.

Годините, през които излизат двете списания, са години, в които Страшимиров хвърля много сили за създаване на драматични творби. В списанията той помества десет разнородни пиеси — битова драма, драма в стихове, историческа драма. Повечето от тях са характерни за неговото литературно развитие, защото разкриват измененията в творческото светоотношение на техния автор — от реализъм към модернизъм. Тези изменения са характерни и за творческия живот на списанието.

В драматичните етюди „На извора", „Пристануша", „Песни" Страшимиров прави първите си опити за драматизация на бита, където по-късно има успех. Това са реалистични творби със здрав народен дух, в който пеят и свободно живеят щастливите синове и дъщери на народа. В тях реализмът на Страшимиров намира изява във вярното пресъздаване на селския бит, в чистите, граничещи с идиличност картини от интимния свят на героите. Конфликтите са построени на психологическа основа и влиянието на обективните обществени условия не се чувствува. Страшимиров съзнателно прави това, погълнат от непрекъснатия си стремеж да проникне в тайните на българската душа.

Драматичните несполуки на писателя започват с опитите му да създаде символистична драма („Ехо", „Над безкръстни гробове"). В тези драми Страшимиров се опитва да осъществи модерните по това време веяния в драматичното творчество, но няма успех поради изкуствения драматизъм, недействителните ситуации, неизяснените идейни концепции, неасимилираното влияние на Ибсен и Метерлинк. В тях той търси да постигне някаква експресия на чувството, а не характеристика на героите. В „Над безкръстни гробове" героите се насилват да бъдат искрени, те не говорят, а викат сякаш с душата си, без да са уплътнени като характери. Те разсъждават върху нравствено-обществени въпроси, но вътрешната, обществената идея на драмата остава неизяснена.

Останалите му творби, поместени в списанието, са драматични етюди, кратки сцени от по-късно разработени творби, но и те страдат от същите „модерни“ болести („Висящ мост“, „От пръст сме ние“, „Сребърна струна“).

В списание „Наш живот“ се отделя място и за преводна литература, но тя е ограничена само в първата му годишнина. Целта на списанието е да помества минимален брой преводни творби, за да може да активизира литературния живот у нас с популяризиране на оригинални творби от български писатели. Превежда се предимно лирика от В. Юго — главно поеми с обществена насоченост — „Керванът“, „Това, що се чува върху планината“, „Бедни хора“. Превеждат се и творби от С. Фруг, А. Ашкерц, В. Авенариус, Артур Шницлер и една сцена от модернистичната драма на Леонид Андреев „Животът на човека“. Подборът им се извършва в зависимост от разнообразните литературни интереси на списанието, но не се разчита те да внесат нещо ново в литературния му живот.

* * *

В една от първите книжки на сп. „Праг“ (1898) 26-годишният Страшимиров дръзко заявява: „Не съм бил на никое списание морално обвързан сътрудник.“ Самоуверената декларация на младия учител не остава само фраза, а се превръща в творческа и гражданска позиция В нейната защита вечно обвиняваният в противоречие и непоследователност писател проявяв. почти фанатично постоянство. Ярко изразена е линията на тази защита в сп. „Наш живот“ а „Наблюдател“, които Страшимиров редактира и издава, макар и с големи прекъсвания в прои дължение на петнадесет години. Разгръщайки техните страници, ще открием мотивите на Страшимировата борба против моралното и материалното обвързване, за самонадеяния индивидуализъм, струпал на главата на писателя куп неприятности.

От всеки ред в статиите, рецензиите, културните прегледи и бележките на Страшимиров струи остро социално чувство, проблемите на духа и на материята, на литературата и действителността се преплитат и проникват взаимно, разглеждани от автора с единствената цел да открие за своя народ верния път към бъдещето. Страшимиров е пребродил българските краища, следи историята, дебне всяка проява на националния дух, едновременно с това слухът му е настроен към онова, което идва от Европа и Русия. Така, увлечен в болките на времето и на народа, Страшимиров сякаш потъва в живота. Той няма време да се обръща назад и да търси постоянство, права линия в пътя си. Суровият материал, наблюденията, които е насъбрал в живота, се нижат в статиите му и в художествените произведения, често сами за себе си, необединени, неподведени в система, но винаги обърнати към пулсиращото ежедневие, винаги пронизани от горещото желание да запали в душите на рупци, шопи, тракийци, в душата на целия народ прометеевски огън.

Заобиколен от корупция и мерзости във всички сфери на социалния, политическия и културния живот, Страшимиров чувствува жизнена необходимост да се разграничи от всяка партия, всяко движение и идея. Този стремеж ражда и неговата позиция на особняк, индивидуалист, готов да взриви всички мостове след себе си при най-слабо доловения полъх на обвързване. Тази позиция крие много недостатъци. Тя му носи много грешки, лутания и огромно напрежение на физическите и духовните сили за осмисляне и преодоляване на непрекъснато променящата се действителност, но и в заблужденията си, в крайния си субективизъм Страшимиров винаги е ръководен от безкрайната си любов към род и родина, от честните си намерения на гражданин и борец. Така стигаме до новата редакция на думите от „Праг“ в последната годишнина на „Наш живот“: „Ние сме на всички и ничии, то е защото сме верни на себе си като носители на човека и неговата всестранност сред живота в нашата страна.“

Около десет години от активния творчески живот на Страшимиров обхваща периодът, в който редактира и издава „Наш живот“ и „Наблюдател“. Но енергията и страстта, с която този писател-трибун е търсил решение на художествените, естетичните, политическите, националните, етичните проблеми, стоящи пред нацията, създават чувството, че тези години са само миг, внезапно избухване на вулкан от идеи и въжделения на един тревожен дух, съпричастен до саможертва със съдбата на своя народ.

## Г Д Р

ZEI„TSCHRIFT FÜR SLAWISTIK“, 1976, кн. 4

В поредната книжка на списанието — орган на Централния институт за литературна история и езикознание към Академията на науките на ГДР — привлича вниманието студията на чехословашкия компаративист Дионис Дюришин „Методико-теоретични разсъждения по повод сравнителното изследване на славянския романтизъм“. Изхождайки от тенденцията за мултилатерално сравнително изследване, която в последно време взема превес в интернационалната компаративистика, авторът изтъква две основни предпоставки за откриването на преобладаващи закономерности и специфични черти на славянския романтизъм в общоевропейския контекст: 1) типологична принадлежност на славянския романтизъм към ансамбъла на европейските литератури; 2) съзнанието, че славянският романтизъм образува една завършена цялост.

Като отбелязва, че моделът на европейския романтизъм предполага редица по-малки и подчинени нему структури, между които са и скандинавските, източноевропейските и югоизточноевропейските литератури, Дюришин счита, че досегашните изследвания на ролята на славянския романтизъм в развитието на европейския романтизъм са се съсредоточавали главно върху извеждането на типологични белези с един повече или по-малко очертан общоевропейски модел. Тази база разкрива възможности за по-нататъшни плодотворни сравнителни проучвания.

Подчертава се обаче, че съществуващите литературни синтези са изградени предимно на по-стари неопозитивистични концепции, както и на механичното усвояване на литературния процес, така че отделните славянски литератури в повечето случаи са поставени успоредно една на друга или в последователен ред, без да се съблюдават в нужната степен техните взаимовръзки. Възникналите след края на 50-те години множество специални изследвания са предимно на билатерална основа, така че, както смята Дюришин, липсват изследвания, имащи за обект специфичните закономерности в развоя на славянската литература, взета като една общност и завършена цялост. Тази общност също не трябва да се разглежда статично, а в хода на историческото ѝ развитие, чрез многостранните ѝ превъплъщения.

В тази взаимовръзка славянският романтизъм, схванат като една междулитературна структура, трябва да се изследва в своята консистенция и взаимообусловеност, като едновременно с това ще се даде насока за изследването на всеки национален романтизъм поотделно. Целта е да се разкрият белезите на отделния национален романтизъм, а също и общите белези на славянския романтизъм като по-висша система.

При изследването на славянския романтизъм в европейския контекст Дюришин разглежда националното и интернационалното в едно литературно произведение или литературен процес като връзка между частното и общото. Принципът гласи: „частното не съществува по друг начин освен във взаимодействията си с общото. Общото съществува само във и чрез частното.“ Съществените при научния анализ е да се открият взаимодействията между явленията и техните отделни компоненти, а разкриването на тези взаимовръзки означава да се видят нещата в тяхното единство и цялост. Степента на познание отговаря на количеството и многостранността на опознатите взаимодействия между компонентите на едно цяло. Също така, отбелязва авторът, националната литература не е механичен сбор от произведения, а система от съществуващите между тези произведения взаимодействия.

Задача на литературознанието е да изследва връзките, въз основа на които съществува както частното, така и общото. Щом като националното представлява система от компоненти, познаваеми посредством техните връзки и взаимодействия, то в основни линии същият комплекс от връзки е носител и на интернационалното, естествено в друг системен порядък и в друга йерархия. И така, изтъква Дюришин, системата на европейската литература или на световната литература се определя от връзките между материализираните феномени, творби, структури и пр. на дадена национална литература, които са неизбежни за съществуването ѝ като такава, но същевременно са повторими и в други системи от национални литератури. С това се засяга проблемът за диалектическото единство между славянския романтизъм в отделните славянски литератури и славянския романтизъм като общо явление.

От гледна точка на световната литература националната литература представлява една

сложна система от променливи и непроменливи връзки. Световната литература като най-висша степен на обобщение и на абстракция на литературно-историческите процеси има от своя страна характер на непроменяема. Обаче, добавя Дюришин, само тогава, когато понятието световна литература се схваща консеквентно в семиологична, временна и пространствена ограниченост, като определен стадий на обвързана със система, т. е. на теоретична конкретизация на литературата.

Съществуващите закономерности в субординацията на отделните текстове Дюришин формулира и като връзки между променливите и непроменливите компоненти. Тяхното изследване на плоскостта на националните литератури води до разкриването на специфични знакове за тези литератури, а от гледна точка на извъннационални литературни текстове или литературни комплекси на европейската или на световната литература — до обобщаване на тази специфика. Затова и моделът на европейския романтизъм не е сбор от моделите на романтизма в отделните национални литератури, както понятието световна литература не е механичен сбор от всички национални литератури.

По-нататък Дюришин отбелязва, че ако противопоставим на славянския романтизъм немския или унгарския романтизъм, ние ще изследваме преди всичко техните променливи връзки и знакове. Обаче при сравнения от по-висша степен на обобщение с оглед на извъннационални литературни единства се вземат под внимание преди всичко непроменливите компоненти на националните литератури. Тогава откритите в процеса на билатерално изследване променливи компоненти на националните литератури претърпяват преустройство в системния порядък. Размерът на това преустройство на променливите връзки е зависим от отношението, в което се намират те към даденото понятие на европейската или на световната литература, кои взаимодействия сочат на еднакъв знаменател с това понятие. Следователно специфичните явления за всеки национален романтизъм се включват чрез определени връзки в системата на европейската или на световната литература, като я модифицират и обогатяват.

Ако изследваме например словашкия романтизъм във взаимоотношенията му с романтизма на други национални литератури, то картината на променливите и непроменливите връзки към украински, френски или български романтизъм няма да е еднаква, а различна в зависимост от спецификата в развоя на романтизма при тези литератури. Ако искаме да обхванем променливостта или непроменливостта на словашкия романтизъм на плоскостта на европейската или на световната литература, то това предполага конфронтация на всички еквивалентни общности.

При сравнителните проучвания, изтъква авторът, трябва да се вземе под внимание, че моделите на йерархично по-висше стоящите текстове представляват мащаби за формиране на модели на подчинени текстове; но, от друга страна, се осъществяват връзки и в обратен ред — от подчинени текстове към по-висшестоящи текстове. Дюришин смята, че промените в литературно-историческото развитие изхождат винаги от промени в по-ниски плоскости с тенденция към по-висши.

В резултат на своите проучвания авторът отбелязва, че тежестта на едно компаративистично изследване не трябва да пада върху външните контакти, изследванията да се правят по възможност цялостно, така че типологията да стане определящ критерий при обобщения на най-висша степен. И при типологично-сравнителното проучване не могат да бъдат изключени плоскостите на външните, още по-малко тези на вътрешните контакти.

В заключение Дюришин отбелязва като работна хипотеза и база за следващи по-конкретни проучвания „синкретизма на жанра“. Жанрът като литературна категория е продукт на известен процес на обобщаване и в този смисъл има нормативен характер. Наблюденията обаче показват, че литературното развитие се насочва повече към разрушаване на дадена естетическа норма, отколкото към нейното съхраняване. На плоскостта на генологията резултатът от този процес на постоянно подновяване в литературното развитие е смесването на жанровете и формите.

В същата книжка интерес предизвиква и студията на Р. Розенберг „Марксическа литературна теория и компаративистика“. В значителна част от своето изследване авторът проследява на базата на няколко теоретични постановки възникването на проблема за обществената функция на литературата. Розенберг подчертава, че марксическата литературна теория поддържа становището за единна теория на създаване, разпространение и приложение на литературата, като аспектите на отразяване и творчество не трябва да бъдат противопоставени самостоятелно, а свързани помежду си.

Тези общи тенденции на развитие на теоретичното мислене са били почти изцяло отминати от сравнителното литературознание. Неговият статус и досега, отбелязва авторът, се ограничава в изследване на контактите и въз основа на тях се правят предположения за историко-литературните закономерности на типологичните прилики и отлики. През последните години в тази насока са направени интересни предложения, внесени са системни теоретически познания и аспекти на структурното изследване, но въпреки това проучванията разглеждат на първо място националното, респ. интернационално традиционно взаимодействие между литературните творби.

Целта на автора е да открои възможностите и границите на една историко-материалистична типология, като обектът на изследване на сравнителното литературознание се разгледа в светлината на общата теоретична проблематика и като се изхожда от понятие

за литература, което да обхваща в себе си цялата, отнасяща се до литературата, творческа, дистрибутивна и консумативна дейност на човека.

Авторът прави своите проучвания върху материал из европейската литература от първата половина на XIX в.

Ако се изхожда от подобно обществено-научно определяне на понятието, то сравнителното литературознание в широк мащаб би имало за предмет на изследване обществените литературни функционални зависимости, т. е. такива литературно-художествени системи на комуникация, които в историческия си развой са носители и на определена традиционна взаимовръзка. В конкретния случай мястото на едно литературно произведение ще се търси не само във взаимодействията с традицията, а и в системата на комуникация, чиято съставка е то.

Авторът изтъква, че този научен подход не би могъл да разреши проблемите на общата теория на литературата — за отношението между творба и реалност, между стойност и въздействие, но би могъл да предложи редица възможности за решаване на специфичните проблеми на сравнителното литературознание. Прилагането на този подход при проучванията на националните литератури води до схващането, че вътрешнолитературните процеси в развитието си на традиционни литературни взаимодействия представляват само функционални процеси в съществуващата система на комуникация, а тя от своя страна конституира литературата.

На материал от XIX в. на европейския романтизъм авторът открива познавателния прираст на подобни сравнителни проучвания. Например сравнителното литературознание е изтъкнало в източноевропейските литератури национално-революционното и социално емансипиращото романтично съдържимо на тези литератури и обяснявайки специфичните литературни техники и средства на романтизма като прогресивни и революционни, поставя въпроса от гледище на неговата функция и въздействия. Затова, подчертава авторът, едва когато обект на изследване станат не само националните литератури в традиционните си взаимовръзки, а отличаващите се помежду си системи на комуникация, ще бъдат задоволени и съществени въпроси на сравнителното литературознание. Възникването на литературните форми на романтизма, различното място, което заемат в традиционните взаимовръзки, както и различната им съдба, може да бъде обяснено, твърди авторът, единствено от гледна точка на тяханта функция.

Независимо от факта, че само по този път могат да бъдат разрешени съществени въпроси на литературното творчество, разработването на общ е с в е но-литературните функционални зависимости, тяхното теоретико-системно представяне и противопоставяне добиват свое самостоятелно познавателно значение — те имат стойността на историческо познание, което обхваща много по-комплексно една от най-значителните духовни дейности на човека, отколкото една история на литературното творчество.

В Европа от XIX в. процесът на образуване на националните литератури не е бил още приключен; европейската литература като цяло е била стигнала обаче висока степен на развитие. Авторът подчертава, че формиралите се едва в XIX в. литератури не израстват като придатък, а са още в началото органични съставки на тази свръхнационална европейска литературна общност. Предпоставки за създаване на тази общност той открива в следното: в общественото съзнание на участвуващите в литературната комуникация, предимно в съзнанието на интелигенцията, се натрупват показателите, които рефлектират не само националното, но и световноисторическото развитие; чуждата литература, преведена на националния език, навлиза по-бързо и в по-голям мащаб в националната литературна система на комуникация и влияе върху формирането на общи черти с европейската литература; посредством по-бързия и масов обмен на литературата се разпространяват по-бързо и новостите в литературния процес.

В заключение се отбелязва, че ръстът на тази литературна общност е твърде нараснал още в първата половина на XIX в.; тогава се поставя въпросът, дали сравнителният подход е достатъчен за изследването на романтизма. В такъв случай трябва да се приеме, че романтичното творчество не може да бъде обяснено нито историко-генетично, нито типологично, а като национален изказ на интернационалното общоевропейско литературно развитие. На мястото на типологията идва диалектическото единство между национално и интернационално.

Друга студия, третираща актуален проблем, е тази на М. Вегнер „Развитието на романа в Европа и Достоевски". Проследява се влиянието на Достоевски върху развитието на романа в Европа в две централни линии — върху реалистичната и модернистичната литература. Авторът навлиза в проблематиката едва след обстойно проучване причините, обусловили това несравнимо по рода си влияние, а те са интелектуалната мощ на творчеството му, дълбочината на третираните проблеми, последователността в тяхното овладяване, внушителната композиция на ансамбъла от литературни образи и епично действие, новите художествени изразни средства за предаване на социалните и духовните конфликти в определената историческа епоха, както и дълбокият хуманизъм, с който е проникнато цялото му творчество. От друга страна, се подчертава и настъпващото обновяване на романа като жанр — процес, свързан неотменно с името на Достоевски и Толстой. Новото съзнание за отношението между индивид и общество, обвързаността на личната съдба със съдбата на народа оформят новия творчески мироглед. Структурните форми на романа в резултат

на задълбочено вникване в реалността разчупват традиционните рамки, поставят основни философско-етични проблеми.

Със създаването на романа „Престъпление и наказание“ се слага началото на влиянието на Достоевски върху световната литература, а също и на борбата на идеи и сблъсъка на противоречиви концепции относно неговото творчество. Разнородното тълкуване на това наследство, което продължава и до наши дни, предизвиква автора да насочи изследването си към прогресивната критика за Достоевски, противопоставяйки я на представителите на модернистичната школа. За съжаление, отбелязва Вегнер, влиянието на Достоевски върху модернистичната литература на XX в., трансформацията на неговите идеи, образи, стил в произведенията на модернизма е изследвано много по-задълбочено и детайлно, отколкото влиянието му върху реалистичната литература на XX в. В тази връзка той вижда назряла необходимостта от едно всестранно изследване на това влияние върху творчеството на социалистическите автори на нашата епоха. Друг негов мотив е погрешно залегналото в европейската литература на Запад убеждение, че влиянието на Достоевски се осъществява единствено в традиционната линия Достоевски — Кафка — Пруст — Камю. В момента, когато се разкрият и осветлят продуктивните моменти в отношението на реалистичните писатели към творчеството на Достоевски, тази концепция ще се окаже едностранчива.

Ярък пример за творческото вникване и усвояване на литературното наследство на Достоевски е Ана Зегерс. Продължителните творчески импулси от неговото разказваческо изкуство и художествено майсторство са намерили израз в епичните ѝ творби, както и в многобройните ѝ публицистични работи, мемоари и есета. В началото на 30-те години Ана Зегерс е особено много повлияна от неумолимата критика на Достоевски по отношение буржоазния социален строй, обаче по-късно, изтъква авторът, върху нея въздействуват много по-активно комплицираният му демократизъм, противоречиви обществени идеали и принципи за художествено претворяване на света.

Представителите на модернистичното течение в литературата на XX в. — Камю, Ж. Грак или авторите на „новия роман“ — подчертават, отбелязва Вегнер духовното си родство с Достоевски и претендират за званието негови приемници. Тази тенденция е формулирана най-ясно в сборника от есета на Натали Сарот „Епоха на недоверието“. Приема се, че действително съществуват известни елементи в това творчество, които могат да дадат повод на модернистичните писатели за някаква претенция за общност и приемственост. Богат материал предлага за това идеалистично-метафизичната философия на Достоевски. И въпреки това, твърди авторът, има голяма разлика между образа на човека при Достоевски и този при литературния модернизъм. Докато Достоевски, воден от вътрешната необходимост да обхване в дълбочина отношението на човека към заобикалящия го свят, да изясни същността на човешката природа, остава докрая реалист, характерно за модернистите е, дори за най-талантливите между тях, мистичното тълкуване, метафизичното объркване и ирационалното интерпретиране на човешкия образ.

Авторът се спира по-подробно на есето на Натали Сарот, обрисувало отношението Достоевски — Кафка. Последния тя вижда като законен наследник на Достоевски. Извън голямата притегателна сила, която е упражнявало творчеството на Достоевски върху Кафка — за това свидетелствуват и неговите дневници, изследователите откриват явни аналогии между двамата писатели: чувството на отчуждение от света, характерно за техните герои, мъчителното усещане, че светът е настроен враждебно към тях, трагичните конфликти с него.

Вегнер обаче търси да открие разликите между двамата писатели и за целта противопоставя героите на Кафка на тези на Достоевски: безкръвните, апатични, скъсали връзките със света фигури на Кафка са чужди на Достоевски. Въпреки че са психически лабилни и с пасивно външно поведение, неговите герои са силни характери, активни по природа, враждебно настроени към потискащото ги общество, те се борят с всички средства, за да се изявят. В стремежа си за достойно човешко съществование са способни на максимално напрежение на духовните сили. Именно тази вътрешна активност, стълкновението на човека с основните проблеми на неговата епоха са основните моменти, в които се различават Достоевски и Кафка. Изследван в този аспект, изтъква авторът, Достоевски не може да бъде определян за предтеча на модернизма. Между реализма на Достоевски и модернизма на XX в. съществува пропаст. Достоевски пресъздава разрухата на личността в буржоазното общество, отчужденността, на която са обречени жителите на големия град, като изгражда своите образи, тласкан от стремеж към друг, по-чист и честен живот. Обратно за модернистичните писатели, често пъти позоваващи се на Достоевски, те обрисуват също упадъка на човешката личност, но издигат този упадък до предопределеност и повеля на съдбата.

В заключение авторът отбелязва, че научното изследване на цялостното творчество на Достоевски е стигнало до степен на развитие, която позволява да се обхване последното в цялата му противоречива същност и величие. Неговият хуманизъм и реализъм го сродяват с духа на нашето съвремие и съдействуват за по-пълно и всестранно осъществяване на обществените ни идеали.

Студията на Х. Маркиевич „Литературата на полския позитивизъм в национално и европейско осветление“ поставя задачата да обясни причините, предизвикали многобройните спорове и проблеми около полския пози-

тивизъм, както и да допринесе за изясняването значението и влиянието на последния върху полската литература. Авторът спира почти изцяло вниманието си върху прозата — заслугата на позитивистичния реализъм и в усъвършенстването на прозата като такава. Той отминава стилистичния консерватизъм на Орцескова и Свиетоховский, за да проследи главната линия с представители Прус и Сенкевич. Тези автори „освобождават прозата от реторичния ѝ корсет, не признават метафоричния орнамент, посягат към съкровищницата на говоримия език, към многообразието на емоционалния израз". Водещи критерии на изобразяване са точните формулировки на мисълта, яснота и наглед-ност, целещи да предизвикат у реципиента богатство и пластична сила на въображението. Целта на диалога е „естественост", отговаряща на характера на обществената и културната позиция и психическия натюрел на действуващото лице.

Не по-малка заслуга позитивизмът има в развитието на по-висшите композиционни форми на прозата. Настъпват тотални промени, чието начало води от Красчевски и Корциеновски: създава се ново отношение между съкратеното, детайлирано и ретроспективно повествование, доближаващо събитието до читателя; нараства и се обособява диалогът; реторичният изказ се замества с елиптичен; всезнаещият разказвач, ръководещ цялото действие, бива заместен все повече от разказвач, който само наблюдава и интерпретира, сдържан в оценките и обобщенията.

Писателите от школата на позитивизма разширяват значително тематичния кръг на литературата: романът изпъква в два варианта, първият откроява една основна фабулна линия с голяма обществена релевантност, вторият — в разгърната композиционна форма обрисува различни обществени среди и техните взаимозависимости. По този път позитивистите са отстранили съществуващите дотогава ограничения и са подготвили почвата на натурализма както в областта на обществената сфера, така и в тази на човешката природа. Авторът отбелязва, че най-значителните произведения от това време са създали потресаещи документи на човешкото страдание, пресъздали са голямата хуманност, чувство за отговорност и морална закалка на обикновения човек. В прозата на позитивизма доминира „психологизирането", най-ярки негови представители са Вокулски, Плосцовски и Франка. Често пъти се прилагат, отбелязва авторът, разказвателни похвати, изглеждащи днес старомодни, със слабо въздействие — например монологът на героя, който създава впечатление на предварително обмислено обяснение. Наред с това обаче нахлуват и новите форми — изживяната реч, която при предаване на душевни състояния неутрализира съществуващата винаги опасност от неестественост на езиковия израз.

Особена роля тази литература отделя на историческата тема с най-внушителния ѝ представител Хенрих Сенкевич. Авторът отбелязва, че у него тя е примесена със структурни елементи на приключенския роман, както и с черти на приказния епос.

По-друг и нов като тип, повече социологичен, отколкото исторически, е романът „Фараон" на Болеслав Прус. Той разчупва традиционната схема на историческото повествование, концентрира действието около един политически конфликт и създава епичен сюжет от движещите борбата за обществено преустройство механизми на силата.

В заключение авторът подчертава, че истинската стойност, художественият принос на тази литература трябва да се разглежда в контекста на историческата епоха, с която тя неразривно е свързана. Маркиевич се противопоставя на схващането, че на съвременния читател трябва да се предлага само литература, която или да е тясно свързана със засягащите го обществени и морални проблеми, като отговаря и на естетическия му вкус, или да задоволява нуждата му от „модерна литература". Една от целите на литературата е, според автора, да събуди у читателя културно-историческо въображение, а с това и способността да стане съпричастен на богатия душевен мир, разкрит от литературата на миналото.

*Д. И.*

## ИТАЛИЯ

„SILARUS", 1977, № 69 (януари—февруари)

„Силарус" е двумесечно списание за култура (Рим), което със своя 69 брой (януари — февруари 1977) влиза в своята XIII годишнина. „Силарус" е от класически тип литературни списания, които поддържат обичайните рубрики, осигуряващи на своите читатели твърде разнообразен материал, който застъпва всички жанрове на литературата: поезия, белетристика, литературна критика, обществени въпроси, преглед на книги и литературна информация.

В първия брой за 1977 г. на уводно място е публикувана статията „За една нова антропология" от Кармине Ди Биазе, който още с началните редове заявява, че днес може да се говори за едно преоткриване на антропологията, за нов начин на възприемане и разбиране на реалността при едно специфично отношение към човека, към неговото израстване сред всички съмнения и съществени колебания, променливости на съвременното общество, за особен ъгъл на зрение, който не съдържа само едно преместване на акцента и на оценката от класическия по произход *космоцентризъм* към един *антропоцентризъм* по оригиналната си ренесансова и модерна природа: касае се за една нова перспектива, която обхваща глобално виждане на проблема за битието и за реалността с пряко отношение

към човека, към неговото съществуване в историята и в реалността. Един стар проблем, колкото е стар човекът. . . Проблематиката за човека като търсене на един радикален отговор на самия факт на битието е по необходимост постоянна: съвпада със самата история на човека, която претендира да познава не само мистерията на битието, но обяснението на историята, т. е. на живота и на смъртта, на страданието, на съществуването. . . Днес повече от всякога човекът изпитва с драматично напрежение нуждата от един окончателен отговор на своите главни проблеми. . . Очевидно с промяната на тематичния хоризонт, т. е. с новите човешки и научни перспективи, се явяват многобройни и нови културни перспективи, с различни отражения във философията и в изкуството, както и в литературата, също във всички сфери на човешкия живот. Феноменологията, екзистенциализмът, позитивизмът, философията на езика, структурализмът, спиритуализмът и други още течения са почувствували нуждата от *връщане към човека*. В частност главните форми на културата на нашето време предлагат отново *проблема на трансцендентността*, който не отрича данните на науката и на техниката, но ги привежда в хармония и ги поставя като средство за изграждането на нови и по-истински висши идеали (idealià). Тук е според автора Кармине Ди Биазе тайната на една *нова антропология*, която, за да бъде истински освободителна, изхождайки от човека, трябва да превъзхожда човека, извисявайки го до Истината, която всеки човек носи в себе си.

Литературният критик Амедео Раваля ни връща с една кратка, но съдържателна статия към спомена за крупния италиански писател Корадо Алваро (1895—1956). Антифашист, Алваро участвува активно като писател и публицист в годините след рухването на фашисткия режим и упражнява силно влияние върху италианските интелектуалци особено след 1946 г. и публикуването на книгата му „Кратко детство". Един грижлив анализ на Алваровото творчество, казва Раваля, ни кара да видим неговото изкуство в два привидно различни аспекта: на разказа и новелата и на романа. Не трябва да забравяме, разбира се, че Корадо Алваро реагира усърдно на внушенията на д'Анунциевата проза и изгради бавно едно свое творческо дело, което очерта явно и без колебания един определен темперамент на силен меридионален белетрист. Писателят не успя обаче да се избави от някои обрати на Пиранделовата проза, да избегне известни „ситуации", които сицилианският белетрист създава в собствените си творби. В известни заключителни страници на Алваровите разкази се наблюдават повече по интуиция, отколкото по пряко влияние отчужденост и характери на известни неподозирани решения в някои Пиранделови новели.

Произведението, което според италианския критик внася в италианската повествователна проза една характеристична страница, започва с разказа „Хора от Аспромонте", който е дал и наслова на книгата, без съмнение една от най-добрите. Героите в книгата са типични калабрийци (жители на областта Калабрия, родина на автора). Техният живот е борба за съществуване, едно упорито до отчаяние усилие за изтръгване от мизерията и гнета на насилието.

Амадео Раваля отбелязва с кратки бележки и други творби на Алваро, сочи неговия лиризъм в прозата, подхранен от сокове на родната земя, спира вниманието си върху произведенията на писателя от неговото „секондо темпо", към което спадат: „Калабрийци" (1931), „Италиански маршрут" (1933), „Нова земя", първа хроника за Агро понтино (1934), „Морето" (1934), „Любовни срещи", „Пътуване в Турция" и особено романите „Човекът е част" (1938), „Кратка възраст" (1946) с интермецо от сбирка стихове „Пътуване". В тези произведения може да се открие очевидният белег на една инволюция и на едно начало към явно по-широки интереси според една определена перспектива, която се очертава във вниманието на писателя към някои теми, в които взема превес като определен стилистичен аспект (habitus stilistico) Алваровият тон, изразяващ се в постоянното упражняване на психологистичния и интимистичния реализъм.

Героите на Алваро изразяват стона на хората-жертва, мислят да се противопоставят на превратностите, да ги нагодят според мечтата си или по-добре според отмъщението си, но в известен момент изнемогват или се отказват и в най-добрия случай чакат примирени. Тази поетика на пасивния бунт е без съмнение един художествен признак, като едно препятствие, срещу което всичко се разчупва или след удара се притъпява. Дневникът „Почти един живот", макар написан без непосредствено внушение и почти с нарочно отдалечаване по време, е един автобиографичен и интимен документ. Би могло да се означи в тази книга онова, което поради причини от историческо изложение назоваваме трети период (impegno) на Алваровата проза. В последна сметка този дневник остава заключителен документ, който ни позволява да набележим ясно границите на Алваровото изкуство; линиите на една особено чиста и трептяща от дълбока човечност „поетика".

В 1952 г. Корадо Алваро публикува книгата „Нашето време е надежда", а в 1955 г. — „Седемдесет и пет разказа". Готвеше се да довърши нови романи и да приведе в ред свои многобройни непубликувани работи. Заболял от неизлечима болест, той умира в Рим на 11 юни 1956 г.

По-нататък съдържанието на „Силарус" се допълва с разнообразен материал, сред който с интерес се чете краткият документален очерк на Алесандра Галлота, озаглавен „Като чета Омар Хайам". След повече от осем века, пише италианската авторка, от времето, в което е живял, Хайам е все още един

многообразен, мистически, богохулствен, кротък, безпокоен учен и поет, който ни е така близък по манталитет и проблематика. Ученик на Авицена, самият той математик и астроном, автор на една отлична алгебра, Омар става известен в Европа чрез своята богата поетическа продукция едва в 1870 г., в която французинът Никола изготвя едно издание от 464 четиристишия. Италианската авторка бележи, че още в 1859 г. е бил публикуван един етюд върху повече от стотина четиристишия, дело на Фитцджералд, който е използувал един съхранен в Оксфорд ръкопис, съдържащ текстовете на няколко Рубаяти.

Различен е духът на поета, изявен в интерпретациите на Никола и на Фитцджералд. Първият поставя Хайам сред най-широкото културно и интелектуално движение на мюсюлманската мистика; вторият го представя като идеален продължител на Лукреций и Хораций, приятел на удоволствията от виното и от любовта. . . Оттогава критиката за поета се колебае между тези противоположни интерпретации. Но кой е в края на краищата Омар Хайам? От четиристишията изпъква лицето на един очевидно образован човек, но без друго самотен:

Тайната ще бъде скрита за всички недостойни.
Мистериите ще бъдат скрити за глупците.
Гледай как се действува за сметка на хората.
За всички ще бъдат скрити интимните наши надежди.

В порядъка на размишления в характеристиката, която дава на персийския поет, авторката казва: „Хайам не е без съмнение мистик, нито трябва да търсим в неговата поезия единствено хедонистична система; поезията му е израз на един човек. На един песимист и и на един богохулник. На един чист човек и като такъв трябва да го четем и да го разбираме. Хайам е обзет от потребността да се изказва, от търсенето на всемирната любов, от особената връзка, която го съединява с бога и с живота. Поетическата тематика на Омар — казва в заключителните си бележки италианската есеистка — възниква от екзистенциалната тревога на един човек, който дири отчаяно да излезе от собствената си природа; на един човек, дълбоко свързан със земята и с живота, който би желал да се обезплъти, за да намери интимната си същност. Ала в осъществяването на тази работа успява да обезплъти единствено себе си. За това е актуален и дълбоко човешки.

В броя е публикувана още първата част от интересния очерк на Франко Буфони, посветен на крупния ирландски поет Уйлям Бътлер Ийтс (1865—1939), автор на поеми, есета и драми, Нобелов лауреат за 1923 г. Франко Буфони разглежда по-специално развитието (divenire) на естетическата история на Ийтс, който с началните си произведения може да се включи според италианския автор във викторианската традиция. Очеркът на Франко Буфони в тази своя първа част е ценен с подробните документални бележки върху първите поетически сбирки и върху еволюцията на естетическите концепции на Ийтс, изпитал голямото влияние на видния критик и писател Уолтър Патър, автор на забележителни студии върху Италианския ренесанс и английските романтици.

*Н. Д.*

## С А Щ

„NOVEL“, Провидънс, 1976, кн. 2

Както би могло да се предположи и от самото заглавие на американското списание „Новъл“, на неговите страници се отделя широко място на публикации, свързани с проблеми на романа. И наистина почти всяка книжка на списанието съдържа статии, в които или се анализират отделни романи, или се правят изследвания върху спецификата на този литературен вид.

В предпоследната книжка на списанието за 1976 г. е отпечатана статията на Уолтър Рийд, озаглавена „Проблеми на поетиката на романа“. В нея авторът, като разглежда подробно спецификата на литературния вид на романа и анализира опитите за създаване на цялостна теория или поетика на романа, изразява сериозни възражения към резултатите от усилията на много изследователи, предприети в тази насока. В уводната част на своята статия У. Рийд изказва мнение, че едва ли направеното досега доказва необходимостта от теоретични обобщения, които имат претенцията да бъдат поетика на романа. Голяма част от теоретическите изследвания, направени през последното десетилетие, твърди авторът, в същност не са били насочени към разкриване на спецификата на романа, а са били опити да се обхванат и систематизират особености на далеч по-общи явления в областта на прозата, като например „повествование“, „художествена фикция“ и пр. Като изтъква, че употребата на понятието „поетика“ за обобщаване на някои теоретически, принципни изследвания върху романа все още изисква някои пояснения, авторът на статията основателно насочва вниманието си най-напред към този проблем. Терминът „поетика“, отбелязва той, днес не се покрива напълно с това, което Аристотел е изложил като теза за специфичните особености на поетическото изкуство. Изхождайки от основните положения в известния трактат на Аристотел, пише У. Рийд, учени от различни епохи са очертали две основни тенденции в развитието на поетиката като сборно понятие за литературнотеоретични изследвания върху отделни литературни жанрове. Първата от тези тенденции може да бъде определена като „стремеж към систематизиране и структуриране“, тя е поставена най-ярко от Клаудио Гилен, пише

авторът на статията, а втората — насочва към „установяване на литературни норми и канони“. При това нито една от двете тенденции според У. Рийд не изключвала Аристотеловата практика на естетическа оценка, която се базира на сравняването на дадена литературна творба с някакъв идеален образец. Откъм края на XVIII в. в научните изследвания, които са били определяни като поетика, пише авторът на статията, се забелязва засилен интерес към описателния метод и към класифицирането за разлика от преобладаващия дотогова нормативен подход на представителите на неокласическата поетика. Все пак проявилите се в края на XVIII в. тенденции в поетиката към по-често използуване на методи, при които се намалява значението на сравняване на творбите с някакъв идеален образец, не свежда т. нар. „дескриптивна поетика“ до теория на литературата, подчертава У. Рийд. Литературната теория има чисто описателен характер, пише той, докато поетиката в никакъв случай не може да изключи естетическо-оценъчните аспекти на изследването. Авторът на статията споменава обаче тук за някои тенденции в съвременната поетика, по-специално поетиката на структуралистите, в която се избягват елементите на оценъчна характеристика на творбите. Това противоречи на опитите на У. Рийд за разграничаване на литературна теория и поетика по споменатия от него белег — наличие, респ. отсъствие на естетическо-оценъчна характеристика. Авторът явно забелязва това, но предпочита да отложи анализа на възникналото противоречие; той споменава, че проблемите на структуралната поетика се разглеждат в последната част на неговата статия. Избягвайки спора със структуралистите в уводната част на своята статия, в която се цели уточняването на понятието поетика, У. Рийд релативира до голяма степен изводите си по отношение на спецификата на литературни изследвания, определими като поетика.

Като проследява в няколко щриха развитието на поетиката, авторът на статията отбелязва, че в края на XVIII в. особено значение в редица изследвания добива историческата перспектива, „статистическата поетика“ бива постепенно заменена от „динамичен модел поетика“, която отдава дължимото на еволюцията на естетическите стойности и на литературните жанрове. Но литературно-историческите изследвания, пише У. Рийд, не направиха излишна поетиката. Тя продължи да се развива и тогава, когато след внимателни литературно-исторически анализи бе станало ясно, че развитието на литературните жанрове не се нуждае непременно от нормативната и художествено-оценъчната функция на поетиката. Тезата за „неписаната поетика“ на Ренато Поджиоли, която се основаваше на правилното заключение, че представата за литературни жанрове и форми съществува в съзнанието на писатели и поети, преди да бъде кодирана от критици и теоретици, не направи поетиката ненужна. Но веднъж написана, предишната „неписана поетика“ загубва своя колективен, исторически характер, изтъква У. Рийд; тогава съществуващите общи представи за особеностите на определен литературен вид се превръщат в специфични норми на литературното творчество, които, общо взето, са били спазвани. Единствено романът, твърди авторът на статията, през историческото си развитие е бил често в явно противоречие с предписаните му от поетиката художествени форми и също така трудно се поддавал на многобройните опити, които са били правени през вековете за систематизиране и моделиране на образци. Авторът на статията във връзка с това цитира една мисъл на К. Гилен, която според него отразява добре антагонизма между романа и опитите за създаване на негова поетика: „Модерният роман. . . от Сервантес до наши дни може да бъде характеризиран като модел на аутсайдер по отношение на поетиката, тъй като тези, които пишат романи, явно са считали и считат за невъзможно пренасянето на този съществуващ в неписаната поетика жанр в официално приетата система на жанровете.“ В статията се изтъква, че „етосът на опозиция“ срещу жанровите норми е една от най-важните особености на романа в процеса на неговото историческо развитие. Затова и днес е така трудно да се дефинира понятието „роман“, пише У. Рийд, като се вземат пред вид всичките му исторически и национални разновидности, каквито са например „готическият роман“, „средновековният алегоричен роман“, „немският билдунгсроман“ и „приключенският роман“. Естествено една дефиниция на романа като тази на Форстър: „прозаическо произведение. . ., което съдържа не по-малко от 50 000 думи“, при все това, че може би не изключва нито един роман на световната литература, отбелязва авторът на статията, не ни съобщава почти нищо за неговата същност. Като се спира на етимологията на думата, която означава роман, на английски „novel“, Уолтър Рийд стига до заключението, че в тази английска дума е отразено нещо особено важно за този литературен вид: „Идеята за новост, противопоставена на литературната традиция, за мен тук е от особена важност.“ Както се разбира от следващото изложение на този проблем, авторът на статията не счита за съществена „новостта“, новината, която би могла да се съдържа в текстовата информация на романа, а ново отношение между обект на пресъздаване и начин на пресъздаване. Впрочем ето и каква дефиниция за романа предлага У. Рийд: „Романът е дълго произведение на художествената проза, което противопоставя формите на ежедневния живот, социални и психологически, на конвенционалните литературни форми — класически или популярни, наследени от миналото.“ Към тази дефиниция авторът на статията дава и някои пояснения. Той изтъква, че „романът е литературен вид, усъмнен в своята литературност“, и че „той (романът —

б. м.) е наследствено антитрадиционен в своя литературен код". Според Уолтър Рийд всеки етап в развитието на романа е една антитеза спрямо установяваща се норма на този литературен вид, която възниква на базата на нарастващото противоречие между традиционните форми на художествено пресъздаване и непрекъснато променящата се обществена действителност. Тук авторът на статията доказва диалектически подход към литературните факти, но същевременно и едностранчивост при прилагането на този подход, тъй като антитетичен характер би трябвало да има неизбежно и развитието на другите литературни видове и жанрове. Впрочем У. Рийд сам споменава за сходни черти в развитието на поезията и драмата, но твърди, че при романа елементите на противопоставяне на съществуващите форми са особено ярко изразени. „Новият роман" във френската литература според него не носи нищо съществено ново в характерното противопоставяне на романа срещу опитите за създаване на норма на този литературен вид, засвидетелствувано в процеса на историческото му развитие.

По-нататък в своята статия Уолгър Рийд се спира на една друга съществена особеност на романа, която според него го отличава от всички останали литературни видове. Романът, пише той, създава илюзията за дихотомия чрез съществуващите в него различни нива на фиктивното, които са толкова ясно разграничени, че „разликата между тях (тук авторът цитира Ричард Предмор) се възприема като разлика между литературата и живота". От по-нататъшното изложение става ясно, че авторът на статията определя като дихотомия на романа двукомпетентната художествена фикция, която според него е типична за този литературен вид. Като първа компонента той приема това, което би могло да бъде определено като художествена измислица или фабула на творбата, а като втора — художествено пресъздадените в повествованието реалии — реална историческа обстановка, мирогледни позиции, описание на мястото на действие, културна панорама на епохата и пр. Романът, пише Уолтър Рийд, е литературен вид, в който представителите на човека за икономическия, политическия и културния живот, за науката и историята, за мита и религията заемат несравнимо с другите литературни жанрове и видове съществено място в художествената структура на творбата. Те образуват второ, много важно ниво в художествената фикция, което не се поддава на систематизиране и канонизиране от страна на поетиката. Литературната парадигма в романа, изтъква авторът на статията, не е само модификация на литературната парадигма изобщо, тя съществува наред с парадигми от други области на културата.

Литературното развитие на редица европейски страни през последните двеста години, изтъква по-нататък в статията си Уолтър Рийд, показва колко често са били проваляни опитите за създаване на поетика на романа. В нередки случаи шурмът срещу каноните на поетиката за отделните жанрове на литературата и за другите форми на изкуството е бил провеждан чрез опозиционни или дори революционни произведения на романното изкуство. Тук авторът на статията привежда като пример немския романтизъм, за който литературният вид на романа от нов тип, т. е. романтическият роман, е бил превърнат в образец на истинско изкуство. Гьоте пък в своя „Вилхелм Майстер" прави опит да приближи романа до драматическия жанр и поставя началото на една тенденция, която достигна своята кулминация по време на романтизма в Германия — сливане на различни жанрове на литературата в романа, пише по-нататък У. Рийд. Впрочем тази тенденция се проявява и в по-ново време в опитите за свързване на романа с мита, с философията, дори с изобразителното изкуство. В тази тенденция авторът на статията съзира също така стремеж към откъсване на романа от систематизиращата и нормативна функция на поетиката. Дори в засилването на антиреалистичните елементи на повествованието, забележимо в областта на романа в края на миналия и особено през настоящия век в редица западноевропейски литератури, У. Рийд търси израз на т. нар. перманентна опозиция на романа, в случая особен вид противопоставяне на рационалистичния дух на индивидуалното общество.

След като се спира на особеностите на литературния вид на романа в началната част на своята статия и след доста обширен преглед на опитите за създаване на поетика на романа, Уолтър Рийд излага в обобщен вид своите възражения срещу една нормативна систематика на този литературен вид. На първо място той споменава съдържащото се в романа „нелитературно ядро" — това, което на друго място в статията си той бе определил като „второ функционално ниво в повествованието" и което според неговите думи изразява тясната връзка на романа с различни сфери на човешкия духовен живот. Второто възражение на У. Рийд срещу поетиката на романа е свързано с т. нар. „енциклопедичен характер" на този литературен вид, това ще рече, че в романа се съдържат редица важни елементи на различни литературни жанрове и видове, а понякога неразделна част от структурата на романа са образци на други жанрове — например лирика (в някои романи на романтизма). На трето място авторът на статията изтъква обстоятелството, че значителен брой романи възникват като опозиция срещу съществуващи традиционни литературни форми и така сами те са израз на стремеж към преодоляване на предписваните от поетиката норми, насочени са срещу поетиката изобщо.

Обобщавайки, в края на своята статия У. Рийд изтъква, че старото противоречие, което според него съществува между нормите в художественото литературно творчество и

романа, не би трябвало да означава пълно игнориране на поетиката от страна на литераторите, които изследват проблемите на този литературен вид. Но усилията не би трябвало да бъдат насочени към създаване на поетика на романа, пише в края на своята статия У. Рийд, а към паралелно разглеждане на проблемите на романа и тези на поетиката на отделните литературни жанрове. От особено значение, както твърди авторът на статията, е обаче теорията на романа, област от литературната наука, от която се очаква твърде много за изясняването на един проблем, който е извън обсега на поетиката—този за съотношението между нелитературна информационна компонента на текста на романа и художествена структура на творбата. Тук У. Рийд се спира накратко и на някои аспекти на поетиката на романа, която предлагат представители на структурализма като Цветан Тодоров и Роланд Барт. Според автора на статията нито Тодоров, нито Барт досега са могли да дадат съществен принос за осветляването на споменатия проблем, който У. Рийд счита за основен в областта на теорията на романа. Тодоров и Барт, пише авторът на статията, се плъзгат по една плоскост, която ги отдалечава от същността на проблема. Те се стремят да разберат структурата на литературната творба, използувайки аналогията с лингвистичната структура. Но вместо да бъде даден отговор на уместно поставения от Якобсон въпрос, „Какво превръща едно словесно изявление в творба на изкуството?“, Тодоров, пише авторът на статията,си задава въпроса, „Доколко едно произведение на изкуството е словесно изявление?“ Терминологията в модерната поетика на Тодоров, твърди У. Рийд, е странна смесица от категории, заимствувани от лингвистиката, логиката и от апарата на традиционните теоретици като Аристотел и Хенри Джеймс. Поетиката, която предлага структурализма, не е нищо друго освен подновяване на традиционната поетика с оглед на „новия роман“ във Франция.

Тази бегла критика на поетиката на структуралистите, която се прави в самия край на статията, е може би една композиционна грешка от страна на автора. Но тя е може би и най-уместният завършек, защото връща полемиката срещу поетиката на романа, започната в уводната част на статията на У. Рийд, към изходната точка — що е в същност „поетика“? Поетика ли е „поетиката“ на романа, предлагана от структуралистите? Това са въпроси, които не намират окончателен отговор в статията. Не напълно приемлива е и основната теза, според която романът не се нуждае от поетика. С поставените проблеми и с умелата разработка на някои полемични тези статията на У. Рийд може да бъде оценена като интересен принос в областта на жанровите изследвания.

*Б. М.*

## ЦВЕТАНА РОМАНСКА. ВЪПРОСИ НА БЪЛГАРСКОТО НАРОДНО ТВОРЧЕСТВО

С., изд. Наука и изкуство, 1976

Името на проф. Романска е добре познато в научния свят. Несъмнен е нейният принос в българската и славянската фолклористика. Ранната смърт прекъсна порива на научните ѝ търсения и стремежи. Новоизлезлият сборник с избрани студии и статии „Въпроси на българското народно творчество“ (София, 1976) има за задача, макар и отчасти, да запълни отворилата се празнина от неосъщественото докрай дело на видната наша изследователка, като събере и представи в едно издание ценните за науката публикации на проф. Романска.

Цветана Романска е измежду малцината български учени, които направиха от фолклорните си интереси основен смисъл и център на творческите си усилия. С народното творчество са свързани и най-големите научни постижения на Цв. Романска. Това определя и тематичното единство на излезлите след нейната смърт „Въпроси на българското народно творчество“. Съставителите акад. П. Динеков и Ст. Стойкова са били значително затруднени в подбора на научните трудове на проф. Романска. За нея не бе присъщо издаването на сборници от свои статии. Излезлите от печат книги „Българска народна песен“ (1965) и „Славянските народи“ (1969) имат характер на цялостни и вътрешноединни изследвания. Изключителната последователност и връзката на творческите усилия на проф. Романска с най-актуалните проблеми на фолклористиката обаче са послужили за верен ориентир на съставителите при подбора на многобройните прояви на нейната научна мисъл.

В сборника са включени само фолклорни изследвания, и то предимно от последното десетилетие от живота на проф. Романска. Някои от тях са отпечатани след смъртта ѝ, а „Към въпроса за съвременното състояние на народната приказка и за ролята на разказвача в българския фолклор“, „Фолклористиката и нашата съвременност“ се публикуват за първи път по ръкописи на авторката, запазени в архива ѝ. Известна част от статиите са включени в задгранични научни списания и сборници и с поместването им във „Въпроси на българското народно творчество“ значително се улеснява достъпът им до българския читател, спомага се за популяризирането на важни за науката идеи и постижения на нашата фолклористика. Това решение на съставителите да представят делото ѝ чрез последните завоевания на творческата ѝ мисъл актуализира съдържанието на сборника, отговаря на съществена черта от изследователската природа на Романска — да бъде там, където е най-необходима, винаги да е в крак с изискванията на своето време. Бележките в края на изданието, в което се посочват завършените от нейните сътрудници теми, между които особено важен е капиталният труд „Български юнашки епос“ (1971), излязъл от печат след нейната смърт, очертават осезателното присъствие на Романска сред научните колективи, в които е работила, дори сега, когато не е между тях.

Целенасочеността — другата важна черта в научната дейност на проф. Романска, се усеща в основните „тематични кръгове“, около които се съсредоточава подборът на статиите в сборника: епосът — юнашки и хайдушки песни, историческите предания, българските пословици и поговорки, творческата личност във фолклора, съвременни проблеми на фолклора и фолклористиката, малко изследвани области като детски фолклор, фолклорът, свързан с раждането. И всичко това на широка сравнителна основа; с подчертан усет и интерес към специфичните национални особености на българското народно творчество. Дори само заглавията на поместените изследвания насочват към тяхната богата съдържателност и широкия „терен“, по който се движи научната мисъл: „Българските народни песни — някои техни особености и сходствата им с народните песни на останалите славянски народи“, „Към въпроса за проучването на произхода, разпространението, мотивите и развитието на епоса за Крали Марко у южните славяни“, „Сходства и взаимоотношения между българския юнашки епос и украинските епически думи“, „Българските народни пословици със социална тематика в сравнение с пословиците на останалите славянски народи“ и т. н.

Събрани наедно, излезлите в последното десетилетие на нейния живот изследвания особено добре показват научния ѝ подход, дори метода на работа над конкретния материал. Последователка на марксистко-ленинската насока във фолклористиката, Романска

във всичките си изследвания търси връзката между историческата действителност и народното творчество, вътрешната обвързаност на фолклорния факт с обществено-историческите условия. Някъде дори не успява да се предпази от увлечения в това отношение — например при схващането си, че българските юнашки песни се създават по „горещите следи на събитията“, както партизанският фолклор. Връзката на народното творчество с живота на обществото отвеждат изследователката към подчертан интерес към идейно-тематичната същност на произведенията. В основата на нейните проучвания заляга тематиката на песните или пословиците, на преданията или приказките. Сюжетът и мотивът — това са двете звена, в които Романска вижда да се срещат взаимодействия и да се пречупват влияния. За разлика обаче от някои отминали тенденции във фолклористиката нашата изследователка разглежда сюжета и мотива в тяхната зависимост от живота на обществото, от развойните тенденции на самия фолклор. Така се стига до друга черта от изследователския профил на Цв. Романска — вниманието ѝ към развитието на мотивите, към цялостната промяна в живота на фолклорните творби, към съвременното им битуване. В сборника е включена статията ѝ „Към въпроса за съвременното състояние на народната приказка и за ролята на разказвача в българския фолклор“, „Към въпроса за развитието на песните за Момчил юнак в българския фолклор“, за развитието на песните за Крали Марко у южните славяни. Подчертано приносен характер имат изводи от рода на този, че сред южните славяни се забелязва развитие на мотивите в юнашкия епос от историко-героични към битови и баладични.

Къде са създадени групите песни, какво е географското им разпространение, непрекъснат призив за картографиране на съвременното състояние на фолклора — възможно е тази насока в своята дейност Романска да е получила от баща си, видния етнограф проф. Ст. Романски, но тя я доразвива и обогатява с вечно присъствуващия въпрос в нейните проучвания за социалната среда, в която възникват произведенията на фолклора, за носителите и разпространителите му.

Приносът на проф. Романска към изучаването на партизанския бит и фолклор, на който посвещава немалко изследователска страст, е представен в сборника със статията ѝ „Българските народни партизански песни“, където се поставят въпросите за съвременния фолклор и спецификата на партизанската песен.

Не е отмината от съставителите и друга съществена насока в научната дейност на българската фолклористика — интересът ѝ към отделната творческа личност във фолклора, насока, типична за първите години от създаването на нашата нова съвременна наука, нелишена от увлечения. Една от най-интересните ѝ студии по този въпрос — „Дядо Мано — автор и изпълнител на народни песни от с. Маслово, Софийско“, е включена в новоизлязлото издание на избрани статии на проф. Романска.

Във всички тези различни по своята тематика, но единни по вътрешния си патос проучвания освен посочените по-горе въпроси присъствува още един — художествената специфика на българската народна песен, приказка или пословица. И макар интересът към идейно-тематичното богатство на нашия фолклор да преобладава и често дори да се остава с впечатлението за известна констативност и описателност на изрежданите факти, във всички статии на видната наша изследователка присъствува стремежът да се улови художествената характерност на народното поетично мислене, да се почувствува тя чрез точното отбелязване на стихотворния размер и някои особености на формата.

Не е възможно, пък и не е необходимо да се възстановяват най-съществените черти от научната същност на проф. Романска само въз основа на отпечатаното във „Въпроси на българското народно творчество“. Важното е, че в този сборник се долавя най-съществено от една научна дейност, която буди респект със своята всеобхватност и научна компетентност, висока ерудираност и научна честност (библиографската осведоменост и научният апарат, с който са снабдени статиите на Романска, може да служи за образец на всеки научен работник), с проявения усет към конкретния факт и към спецификата на явлението, с теоретичността си, освободена от голото теоретизиране, с новостта на проблемите без самоцелно новаторство, с ясния си и точен български език. Предговорът към изданието, написан от акад. П. Динеков, спомага не само да се очертае цялостният творчески облик на учения, но да се усети и живото присъствие на човека — двете страни в единната същност на проф. Цветана Романска.

*Йорданка Холевич*

## „ЗАКОННО И НЕЗАКОННО РОДЕНИ УМОВЕ“ ОТ ЗДРАВКО ПЕТРОВ
С., ДВИ, 1976. 212 с.

*„Когато видиш нещо хубаво, възхищавай се, помисли си и за мене, та дано по някакъв телепатичен начин усетя и аз нещо. Стискам ти ръката.“*

*П. К. Яворов*

Тези 3 реда, изпратени на 7 юни 1911 г. до Иван Попов, са нахвърляни от ръката на Яворов на една бележка — бланка „Народен театър“. Приятелят на поета запазва това кратко послание и то достига до наше време: „Когато видиш нещо хубаво, възхищавай се. .“

В случая повикът не е приет от актьора или художника, а от критика, заел се да сътвори портрети от слово. Есето за П. К. Яворов съм чел и другаде, тук обаче то звучи графично, експресивно и трайно, вградено между 13-те портрета на предци в поетическата и литературната мисъл. Това не е инцидентно хрумване. След „Срещи с малки и големи", „Личности и съдби", „Профили на съвременници" сборникът е търсено продължение — галерията да бъде попълнена от нови критически и поетически характери. И авторът следва думите на Яворов от написаното не до него послание — той умее да се възхищава от покритото с лека патина поетическо или критическо слово..

От другите 13 профила на писатели, включени в предишната му книга с подобен характер, 12 бяха на поети. У единствения белетрист Ангел Каралийчев също бе потърсено поетическото начало. Това вече поляризира интересите на критическите пристрастия в поредицата от книги, събрали между кориците си личности и съдби. Събрани на едно място, те биха представлявали галерия от „портрети на словото".

Здравко Петров притежава таланта за навлизане чрез духовни ретроспекции в различни времена. Може да следи нареждането на пасианси от времето на Ричардсон, а в друг случай да търси в кладенеца на Илиянци обвинителното око на Гео Милев. Неговите портрети са на художника, не на модела, както казва самият той в предишното си есе за Стефан Цвайг. Отношението му към всеки творец се превръща в негово лично преживяване, в биография на критическото усещане. Това е реакция с отношение. Така например, когато се е докосвал до „прокълнатите поети", в него няма помен от „болното горене", той търси пречистващата болка и дори трагичното се героизира. „Негов" е и П. К. Яворов, тоя несравним събрат по борба на Гоце Делчев, минал през чувството на „Калиопа" и стигнал до драматичния си край в самотната си стая на ул. „Витоша".

Здравко Петров търси лирико-драматичното начало в характера на своите портрети. В това ще се убедим, ако разлистим и първата част на новата му книга „Законно и незаконно родени умове". В есето за Чаадаев той търси и до голяма степен намира драмата на един живот. Освен това той използува „многоъгловото осветление", нещо като създаване на образ от различни късове огледала, на драматичен портрет от различни мнения, като в края на краищата се получава едно цяло, без помен дори от логическата пукнатина или неясната. Чаадаев, тоя автор на „Философски писма", съумял да хвърли царизма в объркване и неспокойствие, обявен официално за „душевно болен, за объркан човек" без здрав разум, почти декабрист, без да се счита такъв — това е един от най-сполучливите профили между „незаконно родените умове". Успехът идва от естествената склонност на Здравко Петров да изследва конфликтните характери там, където графиката на личността дава възможност да се борави с наситено бяло и подчертано черно.

Не е ли същото и с търсенето „Прототипът на „Дама Пика", с Пушкин, разстреляния гений на Русия, или литературния Робеспиер Добролюбов? В есето за Пушкин текстът му е посветен от проникновенията на онези, които са писали за поета — Белински, Хершензон, Цветаева, Ахматова, Ефрос... Не това обаче го кара да влиза в необятните светове на тоя велик син на Русия. Той започва портрета си с некролога на княз Одоевски, проследява тоя „вечно печален дуел" в царството на Карамазовците, за да издигне повика: „Назад към Пушкин." Въпреки това портретът на Пушкин като че ли е най-еккизен, като че ли на автора е трябвала още някоя багра, която в момента не е могъл да открие. Може би не е бил достатъчен оня момент на драмата, в който Здравко Петров да намери своето отношение към трагиката, или просто е пожелал профилът да остане без щриха, който би повторил други автори. Той обича самотните разходки из литературата, между гласовете на миналото, но преди всичко в името на своя собствен глас.

Влезем ли бавно в текста, ние не можем да не се убедим колко многопластов е той и все пак навсякъде е потърсена личната, макар и фрагментарна, но само негова сетивност. Затова и там, където той не успее да я открие, изведнъж се явява опасността текстът да се изплъзне изпод ръката му. В такива моменти спасението е в находки като споменатия призив: „Назад към Пушкин" или, да кажем, „Назад към Ботев"!

Влизането в драматичния материал, разкриването му, оглеждането със собствената сетивност на противоречията в характерите — това в същност е поетиката, която движи Здравко Петров към все нови и нови платна, колкото реалистично-обективни, толкова и творчески субективни. В „Прототипът на „Дама Пика" Здравко Петров например търси гностиката, магиката на драмата, страстите, които са изтласкали героя от книжнината, за да остане в реалния живот. Естетико-критичното му повествование ту се отделя от анализа, ту отново се връща към него. Нервът, отношението, личат още от заглавието. Така е с „Болестта на Чаадаев, или безумния ротмистър „Литературният Робеспиер", „Недоученият студент" (В. Г. Белински), „Потомъкът на шотландския бард"... Другаде тоя нерв е в самото име: „П. К. Яворов", което говори достатъчно, „Ламартин в стария Пловдив", „Овидий в Томи". При всички случаи името на портрета не е казионно, то отговаря на смисъла на предлагания материал. „Недоученият критик" е прозвище, което Белински получава от носителите на клишираната мисъл, на критиците, моделирани от схоластика. Белински е изключен от университета поради „неспособност" така, както импресионистите

не бяха допуснати в официалния салон, обвинявани в лудост и бездарие. При есето за Белински Здравко Петров не сочи случая с импресионистите. Той само напомня, че в стара Германия Маркс и Фридрих Енгелс не получиха катедра от същите сили на академизма. Авторът ни въвежда в света на Белински, за когото е писано неведнъж, но ни въвежда като в един нов свят — той търси сферите на вдъхновение от своя позиция. Чужд на „теоретизациите" за великия теоретик, той се интересува от н е р в а на документалния факт, от онова напрежение на словото, което преминава от доказателство в доказателство:

„Белински бе, който отиде в затвора на посещение и стисна десницата на Лермонтов, виждайки в него втората поетична надежда на Русия. Той бе, който в една ранна утрин почука на вратата на Достоевски и братски прегърна бледоликия автор на „Бедни хора". Белински насърчи Гончаров, издигна Колцов, помъчи се да отдръпне от пропастта Гогол, даде тласък на младия Некрасов, оцени световното значение на Пушкин и зад поемката „Парашка" на Тургенев видя контурите на бъдещия руски колос."

Не бих се спрял на този цитат, ако само в осем реда и половина не бе кондензирана такава огромна информация, поднесена наглед спокойно, но криеща потенциалната енергия за статия от няколко страници. Такива късове от наситена критическа проза той вмъква и в други места на есеистичните портрети, за да не ни лиши от фактологията, която все пак ни държи близо до земния, реалния свят.

При Белински, н е д о у ч е н и я к р и т и к, той отделя „влизането" в есеистичния материал с един предвиден „отдих", т. е. с глава II. Но „отдихът" е само привиден — следват още две части. Във II част ние сме вече в епохата на Белински, в тази тъмна николаевска нощ, в която честното слово е свещ в литературния мрак на Русия. Това е времето на прословутото „Трето отделение", на полицеймайстерите — защитници на душевното черносотничество. В третата част на тази есеистична миниатюра Здравко Петров отново нахвърля конкретни страни от живота на Белински — този път — раждане, родители, израстване, начални литературни прояви. И два-три реда, предназначени повече за непредвиден шок:

„Белински умира от туберкулоза на 28 май 1848 г. Когато умирал, агентът на III отделение го чакал в съседната стая, за да го арестува."

Тук вече ние не можем да не бъдем между неколцината приятели, които изпращат великия критик във Волковското гробище, тихо, в мъгливата влажна утрин, завинаги. . .

Съпричастието, към което ни водят портретите на Здравко Петров, е може би онова, на което критикът най-много разчита. Може би точно затова той не се задоволява само със словесни анализи, а търси и конкретни, понякога „микроскопични" случки и епизоди, приобщени към обикновения аналитичен материал. Така той поддържа интереса към повествователната част на есето, а, от друга страна, създава си възможности за споменатите аналитични разрези, изводи, търсене на смисъл и заключения. От един такъв епизод (разговора на Добролюбов с младо момиче по повод повестта „Първа любов" на Тургенев) той използува възможността да насочи съжденията си към класовата психология. Внезапно проличават критическата находчивост, точността на удара, намерената мисъл, онова смислово значение, което самият автор желае да ни внуши.

Като цяло Здравко Петров използува и литературния паралел. Самото съпоставяне на циклите от есета има за цел да създаде условия за отлики и сравнения. Във всяко есе живеят все литературни законодатели с противоречията и единството на своето време. Минало е времето, когато Георги Живков казва на Захари Стоянов: „Каква книга си написал ти за Христо Ботйова? Нима не знаем какъв вагабонтин беше той в действителност?" Съпоставяйки лудите глави на литературната история, авторът подчертава още повече думите на Георги Живков, бъдещия министър, в техния странен и нелеп анахронизъм.

Тръгнал по пътеката на страданието на всеки един от портретуваните — от Пушкин до Овидий в Томи, Здравко Петров не изменя на максимата „Когато видиш нещо хубаво, възхищавай се. . ." Адресирани до другиго, думите на П. К. Яворов звучат с пълна сила и за Здравко Петров — като неписано мото върху сборника от портрети, поредицата, която несъмнено ще продължи с нови профили от поети и литературни законодатели.

*Георги Тахов*

## ТОДОР ПЕЕВ, СЪЧИНЕНИЯ.

Под редакцията на Дочо Леков и Иван Сестримски. С., БАН, 1976

Историята невинаги е справедлива към тези, които я създават. В оценката си на едни от тях тя е прекалено щедра, а като че за сметка на това обрича други на незаслужена забрава. Един от неоправдано отминаваните досега политически и литературни дейци на нашето Възраждане е Тодор Пеев, издаването на чиито съчинения, предприето от Дочо Леков и Иван Сестримски, е повод за настоящите бележки.

Като се има пред вид, че Д. Леков отпечата преди известно време и кратка студия за Т. Пеев, не може да не бъдат приветствувани усилията на изследователя за отдаване заслуженото на един деец, чието име досега бе известно главно във връзка с известното Ботево писмо до него („Аз ще направя ръцете си на чукове, кожата си на тъпан и главата си на

бомба, пък ще да изляза на борба със стихиите. . .“) и с работата му като деловодител на Българското книжовно дружество в Браила след Друмев. Оказва се, че и повече от половин век след Боян Пенев има какво да се открива в нашата възрожденска литература и в чисто фактологически аспект, че тази литература наред със закономерно назрялата необходимост от теоретично изследване се нуждае и от скрупольозно-изследователската научна работа на литературния историк.

Мемоарите, публицистиката, драмите и писмата на Пеев разкриват пред нас недвусмислено една интересна личност и един очевидно призван писател. Учил в родния си град Етрополе, във Френския колеж в Цариград, в софийското училище на Сава Филаретов, учителствувал в Самоков, Силистра, Кюстендил, Етрополе, Браила, основавал заедно с Левски революционни комитети, редактирал вестник „Възраждане“, организирал работата на Българското книжовно дружество. . . — трудно е да се изброи всичко онова, което е вършил, — на него му е оставало малко време за литературна работа. За него, както и за някои други възрожденски дейци важи сполучливото определение, че самият му живот е най-интересното произведение, което е създал. Човек с голяма култура, владеещ отлично няколко езика, той е бил от онзи тип революционери, за които се пишат най-увлекателните романи. Ползуващ се с благоразположението на турските големци в София, Русе, Силистра, Тетевен, Етрополе, Орхание, минаващ за техен доверен човек, той върши изкусно скритата си дейност на председател на Етрополския революционен комитет, на представител в Българския революционен централен комитет, на почти всички комитети от София до Етрополе, на верен помощник и укривател на Левски. . . С особено голям замах се отличава дейността му в емиграция, особено по време на Априлското въстание. Наред с работата си в Книжовното дружество и в българското училище в Браила той участвува най-активно във всички начинания на революционната организация. Заедно с Христо Ботев, Любен Каравелов, Кириак Цанков, Олимпи Панов той е включен в Букурещкия Привременен централен български революционен комитет, чиято задача е съживяването на дейността на частните комитети в България, започване на акция за събиране на помощи, подготвяне на главното събрание на организацията. Той пише възвание към българския народ, сближава се с Ботев и с воденото от него революционно крило, стреми се да бъде полезен с всички сили и на борбата, и на гениалния поет и революционер. Макар и неполучил по-късно признание за заслугите си, Тодор Пеев се включва най-активно както в Освободителната война, така и в административното устройване на новата българска държава — дейност, донесла му много обиди и огорчения, довели го наред с личните му нещастия до самоубийството през 1904 г.

За много страни на интересната дейност на заслужилия деец съдим от мемоарите му. Скромен и самокритичен, той търси обективната преценка на нещата, а там, където се е поддал на писателското си влечение, е създал забележителни по своята пластичност и психологическа проникновеност страници — посещението при русенския паша и при софийския административен управител, гостуването в Тетевен, където се срещат групата на Димитър Общи и търсещият ги Махмудаа, „шпионската“ мисия във Влашко, гостуването в дома му едновременно на орханийския каймакамин, етрополския мюдюрин и наибин и Левски и мн. др. Специално искам да отбележа тук умението на писателя да очертава с няколко щриха интересни характери, верния усет за характерния детайл и драматичния диалог. За несъмнения му белетристичен дар говорят най-категорично страниците, посветени на обществената атмосфера и нравите в родния му град Етрополе. С белетристично-фейлетонна техника, близка по релефност и хумористично-сатирична находчивост на най-добрите Ботеви и Каравелови традиции, той изгражда пестеливо, но художествено-убедително интересния образ на баба Гена. С пълно основание Д. Леков отнася в коментара си тази етрополска „знаменитост“ към поредицата на дядо Либен, хаджи Генчо, Селямсъза, Митрофан, Варлаам Копринарката, хаджи Ахил. . . Не по-малко колоритна от тях по същността си и белетристично много удачно обрисувана, тя носи най-характерните черти на един колкото типичен, толкова и индивидуално неповторим нашенски възрожденски персонаж. Всичко това ни дава основания да признаем на автора несъмнен писателски талант, жертвуван (както и при Друмев, неговия най-близък приятел) в името на един действен граждански дълг.

За писателския дар на Т. Пеев свидетелствува и публицистиката му (особено фейлетонът „Браилски искрици“), и особено драматургичното му наследство — „Даскал Генко“ и „Фудулеску“. Работата на Дочо Леков (заедно с Ив. Сестримски) в архивния отдел на Народната библиотека „Кирил и Методий“ го довежда до неопровержимия вече извод, че драмата „Фудулеску“, която се смяташе дълго време с по-голяма или по-малка сигурност за Друмева, е излязла изпод перото на Т. Пеев. Независимо от някои неизбежни за времето недостатъци (по отношение на език, стил, сценичност) тази драма притежава сериозна литературна стойност по отношение както на образите, така и на композицията. Демократичният и патриотичен патос произтича естествено от конфликтите и героите в драмата и „Фудулеску“ с основание може да бъде поставена в „елитната“ група на възрожденската ни драматургия наред с „Иванко“ на В. Друмев и „Криворазбраната цивилизация“ на Добри Войников. В обширния си и задълбочен анализ, който прави на драмата в уводната студия, Д. Леков изследва главните образи, основните конфликти и творческата ѝ

история. Наблюденията му водят до извода, че над тази своя творба Пеев работи много сериозно. Замислил я отначало в три действия с пролог, впоследствие той се спира на композиция от пет действия, като запазва докрая живо критично отношение към собственото си произведение: редактира или изхвърля сцени, диалози, думи. За сверка на собствения си критерий той праща първите четири действия на В. Друмев, в чийто архив те и остават поради избухването на Априлското въстание.

Писмата на Т. Пеев нямат онази литературна стойност, каквато например притежават известните пътни писма на Найден Геров. Ботевите писма-изповеди и писма-програми, лаконичните писма-прозрения на Левски или доближаващите се до психологическата художествена проза писма на Райко Жинзифов до П. И. Бартенев. Това са писма, написани делово и пестеливо, от които ни лъхва позната възрожденска атмосфера на комитетски дела, приготвяне на оръжие, събиране на пари за народните работи, тревоги по отпечатване на вестници, списания или книги, организиране на дружества и събрания, коментарии за полемики в печата, често срещане на имена на видни дейци, като Левски, Ботев, Каравелов, Ф. Тотю, П. Хитов и мн. др. Стойността на тия писма е тъкмо в наситеността на атмосферата, която отразяват, защото това говори, че техният автор е бил не страничен наблюдател, а най-деен участник в народната борба и че личността на бореца Тодор Пеев е неразкъсваема — типично по възрожденски — от личността на писателя Тодор Пеев.

*Кирил Топалов*

## „ПРОТИВОРЕЧИВИЯТ СВЯТ НА ЯВОРОВ“
## ОТ СТОЯН ИЛИЕВ
## С., БАН, 1976. 284. с.

Вече години наред трагическата фигура на Яворов продължава да вълнува поколенията, а поезията му е обект на постоянна изследователска дейност. Изключителният живот на поета, неговият сложен идейно-естетически развой, художественото многообразие на неговото творческо дело все още крият своите загадки, предизвикват непресекваем интерес. И в това няма нищо чудно. Този факт само потвърждава величината на голямото поетическо дело на Яворов, широките възможности за проучване и тълкуване, които то дава.

Нашето литературоведение има своите завоевания в изследването на Яворовото наследство. Достатъчно е да споменем трудовете на Михаил Арнаудов, на Георги Цанев, на Пантелей Зарев, Ганка Найденова и др., в които правилно са видени и осветлени редица страни от изключителното дарование на поета. И все пак всяко ново изследване за П. К. Яворов допълва представата за него, доизяснява отделни моменти на идейно-художественото му развитие, на неговото самобитно оригинално присъствие в света на българската литература. В това ни убеждава и книгата на Стоян Илиев „Противоречивият свят на Яворов“.

Като е имал пред вид натрупаната литература върху големия национален поет, авторът се е стремял да намери свой ракурс на изследване, да се домогне до ново интерпретиране на фактическия материал, да разкрие сложните и фини изяви на този изключителен майстор на стиха. Още заглавието на изследването подчертава амбицията на Стоян Илиев да даде свой принос в яворововедението, да потърси синтезираната представа за развитието на автора на „Стихотворения“, „Подир сенките на облаците“, „Безсъници“, като обобщи редица наблюдения, интересни схващания за Яворов. В книгата изпъква отличното познаване на фактическия материал, неговото ползотворно използуване.

Стоян Илиев внимателно отсеня ценното, трайното, което са постигнали редица изследователи при тълкуването на Яворовия мир и неговото слово, но той не се стреми да даде оценка на отделните трудове. Него го вълнува изясняването на „противоречивия свят“ на поета. Затова внимателно и последователно критикът още от първата глава на своята книга „Двете лица на Яворов“ навлиза в сложната материя, умело „дешифрира“ запазения материал, за да изясни това, което го вълнува. Той правилно изтъква условията, при които се формира и израства бъдещият голям български поет, но не търси жизнено-творческото хроникиране на събитията, а се насочва към поставената цел — не да постигне монографическа пълнота и изчерпателност при обрисовката на портрета на Яворов, а да изясни причините за неговата загадъчност и противоречивост. Затова в центъра на изложението на труда е вторият период от творчеството на поета, времето на „Безсъници“ и „Прозрения“.

Но авторът не разкъсва облика на поета, не прави механично разделение на неговото поетическо дело, а се стреми да улови сложната линия на развитие, като запази цялостните представи за пътя и делото на Яворов. Затова книгата се налага със своята обобщеност, с майсторското извайване на творческия лик, неподправен и жив, въздействуващ и силен. Стоян Илиев много умело прави своя акцент върху втората част от Яворовото творчество, като избягва едностранчивостта, изкуственото разделение. За това спомага богатото обилие на използувания материал, внимателното изследване на фактите и събитията в живота още на ранния Яворов. Изследователят правилно разкрива формирането на неговия мироглед, творческото му израстване, сложните търсения, които го съпътствуват. Като използува психо-биографичния метод, той убедително подсказва характерното в образа на поета, изяснява неговите вътрешни противоречия,сложния му идейно-духовен мир.

За Стоян Илиев обаче е било много важно да изясни присъствието на Яворовата творческа фигура в контекста на времето и национално-художественото развитие, затова той често търси паралели между развитието на поета и събитията на обществения развой, които го съпътствуват. Очертава обществената атмосфера на българския живот, изяснява идейно-културните хоризонти на епохата. Във втората глава „Криза и прелом" авторът изследва развитието на Яворов след 1903 г., времето на неговата дълбока криза, сложното душевно потресение след Илинденското въстание, което се оказва фатално за бъдещите му художествени търсения и вълнения. „Преломът" на поета е разкрит с изключителна дълбочина, с отлично познаване на материала.

Тук изследването на Стоян Илиев изпъква и с теоретическата си обоснованост, с точната си оценка. В „Символизъм и декадентство. Източници и влияние" са проследени както Яворовият път към символизма, така също и европейското литературно развитие и неговото влияние върху нашата литература и нашия поет. Изтъкнати са характерните черти на френския и руския символизъм, пресъздадена е обстановката, в която той оказва влияние и у нас. Много вярно авторът е разкрил и обществената атмосфера, социалните условия, спомогнали за ориентирането на Яворов към модернизма и декадентството.

Стоян Илиев се е спрял и на един много важен принципен въпрос — за влиянията между отделните литератури, като правилно определя, че „Влиянието на чуждата литература може да ускори или да забави развитието на националното художествено движение, но то в никакъв случай не може да бъде първопричина за възникване на цяло художествено направление." В тая връзка не можем да не приемем и твърдението на критика, който много точно показва свързването на Яворов с модернизма. Той пише: „Следователно Яворов става символист и декадент въз основа на цялостното си отношение към света, което е характерно за модерните поети. Той е символист не защото е живял в Нанси, а защото е бил предразположен да възприеме една нова естетика. Влиянието на школата предполага личност, готова да го възприеме. Тази личност се развива самостоятелно въпреки това влияние. Яворов не е бил „покръстен" нито от „Цветя на злото", нито от „Тъй рече Заратустра"."

В това отношение книгата на Стоян Илиев „Противоречивият свят на Яворов" има безспорно приносен характер, тя изяснява принципно важни въпроси за нашето национално развитие, за модерните направления в него, уточнява и мястото на Яворов в световния литературен процес. Литературният критик е премахнал твърденията за „подражание", за модни увлечения у Яворов и доказва неговото самобитно присъствие в литературното развитие, сложните черти на неговия идейно-творчески свят. Но за да бъде убедителен, той навлиза в художествения мир на поета, изследва стих подир стих, за да покаже по-прецизно и точно своите наблюдения.

В трета и четвърта глава — „Нощните видения и „ужасният призрак" и „Доброто и злото, ангелът и демонът, „жълтата злоба" Стоян Илиев анализира редица произведения на Яворов, разкрива сложните проблеми, отразени в тях, техния дълбок нравствено-философски смисъл. Авторът се спира подробно на „Безсъници", проследява безидейния път на развитие, свързва много от образите и проблемите в поезията на Яворов със зигзагите по неговия път. Направен е и идейно-художествен паралел с развитието на модерната поезия у нас, както и с някои от проблемите в символистичната поезия на западната и руската символистична школа.

С особено изпъкваща пълнота Стоян Илиев е разкрил богатото психологическо съдържание на Яворовата поезия. На него му се е удало не само да надникне в сложния свят на твореца, но и да покаже неговото вътрешно многообразие, да разтълкува „гимнастиката на душата" умело, с аналитична прецизност и дълбочина. Той проследява „скокът от „Заточеници" и „Хайдушки песни" към „Песен на песента ми", като очертава трагичната борба в душата на поета, неговите мъчителни изживявания и кризисни състояния, мрачните му видения и загубената вяра. Потърсени са правилно и социалните корени в лутанията на Яворов, идейният крах и загубени мечти, очертани са жестокостта и безсърдечието на обществото, в което живее и твори той.

Правилно Стоян Илиев е направил опит за съпоставка между „естеството" на Вазов и символистичната поезия на Яворов, но не навсякъде това е постигнато с нужната органичност, пета глава на книгата се нуждае от известно уплътняване. Тук освен съпоставката на отделни стихове на двамата именити творци на нашата национална литература е нужно да се пояснят и редица от схващанията на Вазов за националното развитие. Само тогава неговата линия на творческа изява би била очертана по-ясно и категорично, за да може да се направи и по-прецизно разликата между двата творчески пътя и тяхното идейно-естетическо съдържание.

Също, когато изяснява особеностите на Яворовата драматургия и мемоаристика, авторът ни поднася своя материал доста сбито, опира се повече на жизнените факти, отколкото на художествените явления и търсения, поради което не е постигнато нужното изясняване на проблемите, тяхната сложност. В книгата изпъкват редица повторения, които биха могли да се отстранят.

Като цяло обаче „Противоречивият свят на Яворов" е завоевание на нашата литературна наука, труд, който има безспорни качества с постигнатите резултати. Стоян Илиев

изяснява „двете лица на поета“ чрез силата на своята литературно-критическа инвентивност, домогва се до свое интересно виждане и тълкуване. Той не е безпристрастен изследовател, а вдъхновен учен, който с истинска обич и преклонение разкрива вълнуващия Яворов стих и неговата идейно-психологическа дълбочина и въздействие.

*Стефан Коларов*

# SOMMAIRE

*A la veille du 60-e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre*
Lioubène Guéorguiev — Théoriciens littéraires soviétiques à la Revue „La pensée littéraire" 3

* * *

Constantin Elenkov — La fin d'une grande oeuvre scientifique 19

*Dans les pages de la Revue „Voprossy litératury"*
Dmitri F. Markov — Un système historiquement ouvert à la peinture juste de la vie 27

*Profils*

Christo Yordanov — Militant infatigable de la cause du Parti (V. M. Ozérov à 60 ans) 51

* * *

Rosalia Likova — Directions fondamentales de la poésie bulgare des années 20 59
Siméon Hadjikossev — Encore de l'esthétique du symbolisme bulgare 81
Lioubomir Stamatov — Les années estudiantines du Dr. K. Kristev 105
Nina Pantélééva — L'amour en tant que problème éthique dans la poésie de Pentcho Slaveïkov 126

*Questions de la traduction poétique*

Alexandre Chourbanov — Shakespeare aujourd'hui 144
Tatiana Guéorguiéva — La valeur du verbe poétique 155

*Communications scientifiques*

Malina Blaskova — Anton Strachimirov, rédacteur 160

*A travers la presse étrangère*

Lu dans les revues littéraires de la RDA, d'Italie, des Etats-Unis 173

*Revue*

Yordanka Kholévitch — „Questions de l'oeuvre folklorique bulgare" par Tzvétana Romanska 183
Guéorgui Takhov — „Essais" par Zdravko Petrov 184
Kiril Topalov — „Oeuvres" de Todor Péev 186
Stéphane Kolarov — „Le monde contradictoire de Yavorov" par Stoïan Iliev 188