ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

8

МИСЪЛ • 1977

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

8

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1977

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Международната среща на писателите 3

Профили

Александър Спиридонов — Георги Джагаров 10

* * *

Светлозар Игов — Културно-историческото значение на „Българският Великден. . .“ 22

Методологически проблеми на литературната история

Кръстьо Куюмджиев — Историята като жива памет 31
Красимир Станчев — За някои основни принципи на средновековната естетика 45

* * *

Чавдар Добрев — Ранният Атанас Далчев: преодоляване на символистичната поетика 55
Димитър Кирков — Съвременни насоки на жанровото изучаване 72
Ангел Анчев — Българското толстоведение — постижения и задачи 87

Научни съобщения, документи

Славчо Иванов — Страници от дневника на Страшимир Кринчев 109

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Унгария и ГФР 123

Преглед

Георги Гетов — „Теория, критика, литературна история“ от Георги Марков 128
Страхил Попов — „История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа“ от И. Г. Неупокоева 131

Хроника

* * * — Юбилейна научна сесия 136

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Международный форум писателей 3

Профили

Александр Спиридонов — Георгий Джагаров 10

* * *

Светлозар Игов — Культурно-историческое значение „Болгарского Великдена. . .“ 22

Методологические проблемы литературной истории

Крыстьо Куюмджиев — История как живая память 31
Красимир Станчев — О некоторых основных принципах средневековой эстетики 45

* * *

Чавдар Добрев — Ранний Атанас Далчев: преодоление символистической поэтики 55
Димитр Кирков — Современные направления жанровых исследований 72
Ангел Анчев — Болгарское толстоведение — достижения и задачи 87

Научные сообщения, документы

Славчо Иванов — Страницы из дневника Страшимира Кринчева 109

Из зарубежной печати

Литературные журналы Венгрии и ФРГ 123

Обзор

Георгий Гетов — „Теория, критика, литературна история“ Георгия Маркова 128
Страхил Попов — „История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа“ И. Г. Неупокоевой 131

Хроника

* * * — Юбилейная научна сессия 136

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

МЕЖДУНАРОДНАТА СРЕЩА НА ПИСАТЕЛИТЕ

СОФИЯ, 1977 — с тези координати ще бъде записано в историята едно знателно събитие в борбата за мир, за щастливо бъдеще на планетата. Столицата на една малка страна, познала ужасите на робството и войната, извоювала с кръв правото си на свободно развитие по пътя на социализма, стана символична столица на писателите от цял свят — част от духовния авангард на човечеството.

„Мирът — надежда на планетата“ — под този девиз се събраха писатели от различни националности, творци с различни мирогледни, естетически и политически убеждения. Обединяваше ги нещо по-голямо — искрената загриженост за бъдещето на света и човека, за мира като единствена възможна алтернатива на всеобщото унищожение, както бе изтъкнато и в приветствията на др. Л. Брежнев и др. Т. Живков. Тази среща отново припомни, че изконна същност в призванието на всеки творец е хуманизмът, неговата активна съпричастност с вълненията и тревогите на неговото време. Защото винаги в цялата хилядолетна човешка история истинският творец е носел гордото бреме на отговорността за съдбата на човечеството — не само пред настоящето, но най-вече пред бъдещето. Цялата история на нашата планета ни е завещала един красноречив символ — фигурата на твореца като духовен водач на своя народ и човечеството, като безстрашен рицар в защита на човешките въжделения. Едва ли можем да си припомним значителен писател, който да не е воювал със своите творби за мир и хуманизъм, за свободно всестранно развитие на човека, който да не се е борил против всичко, което спъва това развитие.

Но ако цялата човешка история категорично доказва колко отговорна е ролята на писателя, то нашето време направи тази отговорност още по-осезаема, още по-неотменнна. В една епоха, когато неведнъж е пророкувана „смъртта на изкуството“ и неговото „освобождаване“ от връзките с живота, когато опитите на отделни направления да се дехуманизира литературата стават все по-настойчиви, макар и все така неуспешни, истинският творец все по-силно усеща своята отговорност. Защото с развитието на средствата за масово унищожение прастарата дилема „мир или война“ се превърна в избор на живот или смърт за цялото човечество.

Може ли писателят да остане безучастен в нашето време, което не оставя място за илюзии, което безапелационно издига като единствена алтернатива пред всеобщото унищожение и гибелта на човечеството мира?

Писателите, събрани на международната среща в София, бяха категорични в своя отговор: върховно задължение за твореца е да се бори за мир, за предотвратяване на войната. Защото това му диктува неговият хуманизъм, неговата същност на човек и писател.

На срещата в София се събраха творци от различни континенти, от различни националности, живеещи в страни с различен обществен строй, представители на различни естетически възгледи, на различни национални литератури. . . Но всички разлики отстъпиха пред онова, което сближава и съюзява хората в бор-

бата им за бъдещето на света. Така срещата на писателите се превърна в един висок форум, от който прозвуча гласът на човешката съвест. Защото големият творец винаги е съвестта на своето време.

Така международната среща на писателите се превърна в значително събитие в живота на нашия континент, в реално продължение на линията към мир и сътрудничество между народите, начертана в Хелзинки. И нейната значимост е още по-голяма, защото този път в защита на мира, в защита на бъдещето на човечеството прозвуча гласът на майсторите на културата:

КОНСТАНТИН СИМОНОВ — СССР

„Като син на своята страна и като комунист, член на партията, която вече 60 години управлява и носи отговорност за политиката на страната, аз се гордея, че първият декрет на току-що родилата се съветска власт бе Декретът за мир.

И за мен е много важно, че този ленински декрет за нас и днес не е минало, а настояще.

Ние бяхме и си оставаме с твърдото убеждение, че най-главната отговорност, която лежи на плещите на политика, е отговорността му за запазването на мира.

А най-първото от всички права на човека е правото му на мир.

Предприеманите понастоящем ту тук, ту там в различни краища на света опити да се припише на моята страна и на нейния народ някаква мнима войнственост са неискрени опити, преследващи чисто пропагандни цели.

И тези, които предприемат тези опити, сами прекрасно знаят, че лъжат.

Ние в своята страна никога не сме поддържали и следвали култа към силата, а ако става дума за писателите — никога не сме възпявали този култ към силата.

Съвсем друго нещо е, че ние, в дадения случай аз, имаме пред вид вече не писателите, а целия народ, не позволяваме да се влиза в нашата къща без разрешението ни. Но нали това е нормалният инстинкт на всеки уважаващ себе си човек и от само себе си разбиращо се право на всеки уважаващ се народ.

И зад това стои не войнственост, а чисто и просто чувство за собствено достойнство.“

НИКОЛАС ГИЛЕН — КУБА

„Споменът и примерът на двете страшни войни, които костваха живота на милиони човешки същества, трябва да послужат за защитен вал срещу всяко войнолюбие, да угасят всяко огнище на война и в крайна сметка да отхвърлят всяко насилие, насочено към още по-голямо ограничаване на и без това ограничената свобода. Разбира се, зная добре, че тази задача не е от най-леките. Нереално е да се мисли, че за един само миг, по силата на някакво мълниеносно споразумение, бихме успели да премахнем критичните зони на напрежение от лицето на нашата планета. Но сме сигурни, че по пътя на мира и международното разведряване би могло да се напредне много, ако всички писатели по света зареждат всекидневно колчана си с по-малко отровни стрели и ги използуват само срещу общия враг.“

УИЛЯМ САРОЯН — САЩ

„И ето, тук сме ние и седим, седим и чуваме прекрасните стихове, които сме писали. Докато други хора, които не стоят тук, рецитират друга поезия, други стихове. Кратките стихове понякога говорят повече, отколкото дългите стихове. Кратките стихове понякога са прекалено дълги. С оръжията, които притежаваме в света днес, за 24 часа животът ще бъде унищожен. Може би някой от вас ще

иска да се самоубие, или пък си мисли — защо да живеем, след като е измислена атомната бомба? Ако всички трябва да се самоубием, какво ще стане от живота! Нека действително да се радваме на онова, което животът ни дава, но да не мислим за самоубийство.

Много е важно, че сме били поканени в тази прекрасна страна — България, при този прекрасен български народ и че сме присъствували на тази много интересна среща; че вярваме в нашата професия, че вярваме в бъдещето, че се радваме на онова, което сме направили с чиста съвест."

БОГОМИЛ РАЙНОВ — БЪЛГАРИЯ

„Да укрепим у хората вярата в бъдещето — това, признавам, не е само в наша власт, но нашата в туй отношение съвсем не е малка. Нали наша професия е да създаваме красота. И нали, както е казано, красотата ще спаси света. Разбира се, красотата може да бъде нещо доста условно и нивото на нейното възприемане може да бъде твърде различно. Палачът Хайдрих, както е известно, също е усещал красотата на някакво ниво, щом е обичал да свири Моцарт.

Струва ми се, че красотата днес не може да бъде в резигнацията, нито да звучи като приспивна песен, помагаща ни да проспим катастрофата. Струва ми се, че днес, както винаги досега, тя е преди всичко във властния порив на човека срещу всичко противочовешко, във волята за оцеляване.

Преди години Ерве Базен бе използувал за заглавие на свой роман една евангелска фраза. Същата оная фраза, с която Христос вдигнал парализирания от постелята: „Стани — и върви!"

Мисля, че нашето творчество, обърнато към всички тия хиляди хора, потиснати от травми, давещи се в противоречията си, загубили вяра в човешките си сили, примирени не да крачат, а да пълзят „ден за ден" — нашият писателски дълг към всички тия души в колебание и безпътица, разтварящи книгите ни с плаха надежда да намерят отговор на своя въпрос, нашият дълг е да им внушим с цялата сила на своята обич:

„Стани — и върви!"

ДЖОН ЧИЙВЪР — САЩ

„В моята страна не съществува Съюз на писателите. Трябва да призная, че поради това нашите писатели се чувствуват много самотни. У нас би било невъзможно да се съберат 150 писатели под един покрив, за да обменят своя опит. Нашата духовна култура съвсем не е на равнището на търговията ни и на богатия опит на бизнесмените.

Мисълта за свикване на подобни съвещания по въпросите на развитието на културата и на едно съвещание, на което така критично се обсъждат най-важните въпроси на човечеството, като това на мира, е нещо, което би било немислимо при нашите условия. Затова ние се прекланяме пред инициативата на българските писатели за това голямо дело."

АНДРЕ СТИЛ — ФРАНЦИЯ

„Човекът е нашата първа грижа за нас, писателите, независимо от нашите теории, мироглед или литературна практика. Затова именно, колкото и различни или дори противоположни да са нашите литературни тежнения, не са те, които трябва да установят една граница, една бариера между нас по отношение на задачите, с които се занимаваме тук.

За да стигнем до Хелзинки, трябваше да се направят големи, важни стъпки към разведряването. Затова можем да се поздравим, но те не би трябвало ни най-малко да ни успокояват. А не е необходимо да проникнем много надълбоко в себе си, за да се убедим, че започва да ни обладава известно успокоение.

Не става дума тук да се идеализира този период, но тези измежду нас, които си спомнят подема, който последва след апела от Стокхолм, могат да го сравнят с този бавен ритъм, който ние сметнахме, че трябва да възприемем от известно време в защитата на мира. Дали това означава, че опасността е по-малка?

Веднага става ясно, че въпросът е лошо поставен. Как може да се говори за опасност в количествен смисъл, когато това, което може да унищожи нашата планета, съществува в многократно умножен размер. Става дума за една тотална, абсолютна заплаха.

Може да се осъществи напредък в посока на разведряването, но докато не бъде заключена вратата за тази заплаха, нищо не би трябвало да ни успокоява, особено когато се появяват признаци за ново напрежение.“

ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ — СССР

„. . .Но има неща, които ние не можем да отложим за безсмъртния съд на историята, неща, които изискват разглеждане днес, при което непременно трябва да се даде оценка на същността на явленията. Именно сега, ако искаме да сме убедени, че през своя живот сме направили всичко, което е зависело от нас, защото става дума за борбата за мир. Образното слово на художника, борещ се за запазване на живота на земята, не може да бъде предоставено на бъдещето, то изисква незабавно действие. Такова е положението в наши дни, ако искаме да бъдем верни докрай на призванието и дълга на писателя. Ние пишем за хората, за нашите съвременници: пишем, за да можем с литературни средства да култивираме тези качества и черти на личността, които в най-голяма степен да съответстват на целокупния опит на всички времена — основните човешки идеали. Да, това е било и ще бъде вечното предназначение н а литературата. Аз разбирам, че такъв подход към съвременните задачи на литературата, която е усвоила отразяването на най-сложните движения на душата и интелекта в тяхната противоречивост, в тяхната много дълбока социална обусловеност, на пръв поглед може да ви се стори малко опростен, но въпреки това именно вечните и общочовешките идеали остават централен проблем на литературата и изкуството. Тъй като функциите на литературата могат многократно да се променят, но нейната първооснова „отразяването на човешката същност“ — остава. И ето защо може би днес е по-важно, откогато и да било, преди всичко способността на литературата да направи достояние чувствата на другия човек, да научи всеки от нас да мисли за другия като за самия себе си, да ни накарат да разберем, че той, другият човек, по същия начин обича живота, страхува се от смъртта, страда, вълнува се, отстоява правото си на място под слънцето.“

ЕВГЕНИЙ ЕВТУШЕНКО — СССР

„Съществува принцип, който би могъл да обедини човечеството. Този принцип е самият човек. Няма по-благородно вероизповедание от човека, няма по-силно политическо убежище от човека, няма по-съвършена държава от човека. Всеки човек представлява една свръхдържава. Ние, писателите от целия свят, сме дипломатически представители на тази свръхдържава — човека. Аз не съм съгласен с това, че ние трябва да си говорим един на друг само комплименти за нашите общества — всички общества в една или друга степен са несъвършени, както е несъвършена самата психология на човека. Никой от нас не живее в рая,

а пък и ако той съществува на оня свят, то никой оттам още не се е върнал на земята и не ни е информирал за своите блестящи впечатления. Но дори като си казваме един на друг суровата истина, ние трябва да постъпваме като колеги-лекари, навели се над раненото тяло на човечеството, за да го спасим, трябва да бъдем тактични, за да не помогнем с нито една дума на тези, които нанесоха толкова рани на човечеството и ежедневно продължават да вършат това. Дори истина, казана със злорадство, вече не е истина.

Когато става дума за живо същество — за човечеството, — писателите не трябва да наподобяват манипулатори с чужди страдания, за да предизвикат ръкопляскания, които понякога произлизат от нечии доста мръсни ръце. Всеки от нас има свой определен професионален стил, но в отношенията помежду си ние трябва да се придържаме към един стил — стила на благородството. Ние не трябва да се поддаваме на воя на третокачествените койоти от вестникарските джунгли, които се опитват да насъскват един срещу друг писателите в света, като йелоустонски гризли срещу сибирски мечки. Дори през вестникарските джунгли ние, писателите от целия свят, трябва да откликнем на спасителния вик на малкия Маугли: „Ние имаме една кръв — ти и аз!“

ЛЮБОМИР ЛЕВЧЕВ — БЪЛГАРИЯ

„Епохата, която наричаме наша, възстанови една антична традиция — олимпийските срещи. Някога хората са захвърляли мечовете и щитовете, за да се срещнат на мирното поприще, за да покажат духовното и физическото съвършенство на човека, за да възстановят доверието към човека — доверието в непреходните морални и естетически стойности на битието. Странно и може би симптоматично е, че модерните олимпиади възстановиха само спортната, само физкултурната страна на олимпийската идея, като пренебрегнаха почти напълно нейната духовна страна, нейната същност като среща на хармонията в човешката личност, като опит да се възстанови хармонията между хората. Може би затова модерните олимпиади не предотвратиха нито една война, а последната световна война ги прекъсна. Хармонията на човешкия дух е невъзможна без мир — и навярно нейното име е Мир.

Като писател аз мисля, че духът на Хелзинки е тъкмо такъв опит да се възстанови живият контакт между народите, общението и хармонията между хората, хармонията във всяка човешка личност. Защото без увереност в утрешния ден, без увереност в мирните дни и мирния труд човекът губи своята историческа перспектива.“

РИТА БУМИ ПАПА — ГЪРЦИЯ

„Както правилно посочи на пресконференцията видният колега и председател на Съюза на българските писатели акад. Пантелей Зарев по повод подготовката на настоящата среща на писателите: „Мирът е първоначалната задача на епохата, задача на настоящето и бъдещето на хората. От запазването на мира са заинтересовани всички хора на нашата планета, всички народи.“ Особено чувствителна към тези проблеми е съвестта на писателя, защото мир значи запазване на човешкия живот, щастието на децата, запазването на хилядолетната световна култура. Съвременният свят не е единен. Той е разделен не само географски на страни и континенти, но и политически, социално и идеологически. Обаче през мира светът е и трябва да бъде единен и неделим. Иска ми се да прибавя, че докато политиката разделя хората, дори по национален произход, мирът ги обединява, където и да се намират, на който и бог да вярват.“

ПИЕТРО БУТИТА — ИТАЛИЯ

„. . .Да се върнем на ролята на писателя. Различна ли е тя от ролята на другите човешки същества? Има ли нещо, което отличава писателя от другите? Някакво по-голямо развитие от това, което съществува между различните класи в капиталистическия свят? Може би светът трябва да се раздели между писателите и другите. Бих казал не. Иначе биха съществували мир, щастие, свобода и т. н. за писателите, различни от тези за всички човешки същества. И се питам, ако е така, дали ние, писателите, ще спечелим от една свобода, запазена само за нас. Питам се дали може да бъде така и дали така е било някога. И зная, че писателите винаги заплащат скъпо за своите истински или въображаеми привилегии. Да не би испанските фашисти да убиха Гарсия Лорка с по-различни оръжия и средства от тези, които употребиха срещу селяните на Галиция и работниците на Мадрид? Преди да хвърлят евреите в газовите камери, нацистите питаха ли кой измежду тях е писател и кой не. Генерал Пиночет отнесе ли се почтително към артистите и писателите, докато Пабло Неруда умираше, обзет от ужас, че избиват неговия народ? Да, скъпи приятели и майстори на словото, съществува писателският занаят, съществува, поне до днес, и ролята на твореца. Но и едното, и другото са част от човешкия живот. Всички имаме обща съдба и за тази обща съдба трябва да се безпокоим и като писатели, но преди всичко като хора.

Може би въведението ми бе твърде дълго, но ще завърша по-кратко. Събрани сме тук две години след тържественото подписване на споразуменията в Хелзинки и в навечерието на конференцията в Белград, която ще обсъжда приложението и валидността на тези споразумения. Е добре, като европейци, като граждани на света ние приветствувахме с радост споразуменията в Хелзинки и с голяма надежда си пожелахме те да отворят нова страница в отношенията между народите. Дали днес сме доволни от начина, по който те се прилагат? В по-голямата част не. Преди всичко защото те не премахнаха порока на известен брой хора да водят идеологическа война, да спекулират с пропагандата и антисоциалистическите провокации. Разбира се, съществуват много неразрешими проблеми и от едната, и от другата страна на границата между капиталистическите и социалистическите страни. Що се отнася до нас, капиталистическият свят все още не е престанал да ни смята за странни хора, които упражняват странни занаяти, но които служат, като пишат книги или рисуват картини, дори без да желаят това, за създаването на една по-рафинирана част на принадената стойност. Властта ни понася дотолкова, доколкото ние сме работници в голямата фабрика за убеждаване. Наистина ние не живеем щастливо в „най-щастливия“ свят.“

РОБЕР АНДРЕ — ФРАНЦИЯ

„Томас Ман определяше културата „като регулираща интеграция на тъмната страна на човека, която преди е била обречена на боговете“. В този смисъл бихме могли да кажем, че войната представлява изкушение да се поддадем на най-лошото у нас; това е едно връщане назад, което никога няма да бъде достатъчно разобличено не само по отношение на материалните щети, но и по отношение на моралното опустошение, което предизвиква у хората.

Войната представлява също така едно нарушаване на търпеливото културно усилие от страна на писателите в хода на историята. Така писателят се явява чрез своята проницателност като носител на неспокойната съвест на хората по време на война. Той е човекът, който разбира нещата и на когото преди всичко се опитват да попречат да каже истината. Силната ненавист на фашизма към културата е напълно обяснима. По свой начин писателите чрез средства, които

на пръв поглед изглеждат недостатъчно силни, могат да дадат своя принос за създаването в бъдеще на едно по-разумно човечество. Нали като защищаваме мира, се създават предпоставки за увеличаването на моралните ценности на бъдещото човечество.

Виктор Юго писа на Фердинанд дьо Льосепс преди заминаването му за Панама, като му препоръчваше: „Създайте за нас нещо велико, което да не бъде война.“ Това означаваше: необходимо е да се покаже, че войната не притежава никакви добродетели. Ето към какво трябва ние всички да се стремим чрез нашето творчество и това именно определя същината на нашата среща.“

* * *

Би могло да се цитират още много и много изказвания на участници в срещата, приветствия на писатели, които по една или друга причина са били възпрепятствувани да участвуват лично. Би трябвало да се цитират всички изказвания, за да се види как различията могат да бъдат преодолени в името на бъдещето на човечеството, в името на най-светлата му мечта — мир.

Трудно е веднага да се оцени значението на тази инициатива. Нейната истинска оценка ще даде историята и с времето значението ѝ ще нараства. А хуманният порив на участниците в срещата бе изразен категорично в заключителното слово на акад. Пантелей Зарев:

„За времето, което бяхме заедно в тази зала, ние остаряхме с три дни, загубихме доброволно малко от собствения си живот и, надявам се, спечелихме много живот. Ние не можем да решим всичко, но ние се намесихме, ние се намесихме в най-горещите проблеми на нашето време. Хилядите наши предшественици — от най-дълбока древност до наши дни — са ни извоювали това свещено и отговорно право да говорим от името на цялото човечество и да творим за цялото човечество. И въпреки всички емоционални и смислови различия в нашите изказвания никой от нас не поздрави войната, защото ако бе сторил това, той нямаше да бъде наистина писател.“

„Тази зала ще запомни гласа на писателя като глас на прогреса и разума. Но нашите усилия ще постигнат своя истински смисъл, ако ние се постараем да превърнем целия свят в една зала, затворена само от своите естествени стени — Изток и Запад, Север и Юг. Защото само така човечеството може да бъде спасено.“

Литературна мисъл

ГЕОРГИ ДЖАГАРОВ

Александър Спиридонов

Георги Джагаров е от поетите с твърде характерен профил в нашата днешна поезия. Години наред той присъствува в нашия литературен ден, неговите стихотворения и драми, неговите статии и интервюта стават бързо обект на внимание. Неспокоен творчески дух, който се намира винаги в конфликт с баналността и шаблона, той обича пътуването в неизвестното, смело експериментира, но умее да остане вътре в традицията на нашата гражданска поезия. Публикуваното досега от него е един от най-сериозните аргументи срещу певците на социалния херметизъм, дребнотемието и камерността. На ценителите, които обичат тоя, нека го нарека условно, книжно-маниерен, малокръвен тип поезия, Георги Джагаров на времето отговори с крилатата си фраза „дъб в саксия не расте“. На тях той посвети и цяло стихотворение. Изкушавам се да цитирам част от него, тъй като то съдържа и литературното кредо на поета:

Ах, вие, мили, вие, драги,
ценители с най-тънък вкус,
и аз гърба си ви подлагам,
за да ме знайте наизуст.
Нали през огън и през жупел
вървях с едничкия кураж,
че аз поет съм се излюпил
след битката да бъда ваш?
Ще бъда ваш! От книга в книга.
От ада в ад. От рай в рай.
Но... нещо все не ми достига
да се осъществя докрай.

Сходни мисли откриваме и в „Признание“:

По масите звънтяха чаши,
от дъното ревеше джаз,
и със селяшка доверчивост
на всичко се отдавах аз.
Но и пиян, но и отчаян,
пак никога не изтървах
ни вашите фалшиви думи,
ни вашия неискрен смях.
Творци на вицове и сплетни,
шумяхте вие до зори,
присмивахте се над Вапцаров
и с Ботев спорехте дори.

От такива стихотворения, от неговите статии, някои от които съперничат по популярност дори на неговите поетически шедьоври (например статията, с която Джагаров поздравява априлското поколение млади поети), пред нас израства внушителната фигура на литературен воин, който воюва както със схематизма, декларативността, сухата помпозност и плоска календарност, така и с дребнотемието, претенциозната и нахална маниерност, с ония „ценители", които той напада злъчно в цитираните по-горе творби.

Закален в битката срещу фашизма, влязъл в литературата с компаса на партийността и на народността, запленен от своите учители Ботев и Вапцаров, от Христо Радевски и Маяковски, близък другар по борба за нови пътища на нашата поезия на Пеньо Пенев, Георги Джагаров някога воюваше на два фронта. Бих казал дори, че една от многото причини за неговата актуалност днес, в кипежа след Юлския пленум, който правилно се сравнява с Априлския по съдбоносната роля за литературата и изкуството, е неговото участие в някогашните литературни борби, извели нашата литература на широк и ясен друм. Той е така директен и пределно ясен, когато атакува „ценителите с най-тънък вкус", че едва ли се нуждае от коментиране. Той казва всичко прямо и силно в текста и не ни кара да търсим втория план, подтекста, за да открием неговите симпатии и антипатии. С каквато злъч напада героя на култовското време, който кове на тъмно присъди срещу довчерашните си другари, със същата атакува ония сили, за които стана дума по-горе.

Георги Джагаров е от ясните поети. Това е яснотата на една поезия филтрирана, дълго носена в сърцето и изпята на един дъх, когато дойде свещеният час; поезия, мъчително узрявала и в същото време раждана, когато главата на поета „пращи в тези мигове жестоко късни". Ярко разцъфналият му талант, осъществил се пълнокръвно и цялостно досега, е доказателство за силата на партийността, която дава крила на твореца и го насочва към най-верния път на развитие.

Георги Джагаров обича темата за таланта. В теоретичен и литературно-критичен, в поетичен и публицистичен план той развива неведнъж своята мисъл за таланта и идейността, за таланта и позицията, за таланта и борбите на партията, против абсолютизацията на таланта, който сляпо търси своите пътища, но и против вулгарните схващания, че прогресивната идейност може да направи от само себе си някого писател. С литературното графоманство Г. Джагаров се сблъсква често, както и с таланта, който страни от бурите на времето и потъва мъчително, в кошмарни лутания в мъртвите зони на социалния херметизъм. Силата му се състои в това, че той умее да акцентува върху оня проблем, с който се сблъсква литературното развитие в даден момент. По това той прилича много на Георги Караславов, който неведнъж е изоставял тишината на кабинета, в която са се раждали томовете на „Обикновени хора", за да се втурне с нагорещено публицистично перо в литературните борби, все в защита на генералната ботевско-вазовска, вапцаровска линия на нашата литература.

Удивително е как тоя изцяло потопен в делника поет остава актуален десетилетия след излизането на дадена творба. Как тоя, който най-много, до смърт, бих казал, ненавижда консервативното, умее да воюва така новаторски в защита на традицията. Неговите сетива са пресни и свежи, мисълта му умее да напипва нюансите, които правят дадена по-обща мисъл актуална. Той отреагирва на своя ден, атакувайки бюрократа, „следователя", демагога, но умее да гледа и в утрешния. Пътят на истинския талант е там, към участие в живота, а този, който се занимава с „вечни" проблеми, бидейки чужденец на своя делник, няма никога да ги постигне и ще умре в литературата първи. Ето един цитат от „Проблемите на живота — проблеми на литературата", който, надявам се, не само на мен звучи днес свръхактуално:

„Абсолютизацията на таланта без идейност, както и на идейността без талант, се отразява пагубно на литературното развитие. Ние подкрепяме всички таланти, национална литература не се създава само от гении, но рязко се разграничаваме от ония, които с бездарието си умъртвяват нашата идейност, със занаятчийска упоритост хабят скъпоценна хартия. Те търсят не себе си в изкуството, а изкуството за себе си. . . обезличават ярки съвременни конфликти с посредствената си трактовка, изтъркват ги и ги шаблонизират, карат ги да звучат познато, преди да са получили задълбочено художествено осъществяване“ (с. 17—18).

Взискателен до болезненост творец, Г. Джагаров публикува след дълга и щателна допълнителна работа веднъж изпетите песни, той много добре знае, че изречената дума е хвърлен камък и затова у него наблюдаваме една рядка отговорност към словото. Неговото творчество има за главен импулс живота, борбите на партията за комунизъм. Когато разлистваме например неговото томче от избрани стихотворения „Понякога“, ние чувствуваме как след всяка година Г. Джагаров прибавя нещо ново към себе си, как превъзмогва с голяма упоритост своите недостатъци. Обстоятелствеността и описателността, разлятостта на някои ранни стихотворения постепенно започва да намалява, стилът му се сгъстява, зазвучава афористично. Отделни стихове — крилати фрази стават популярни веднага след отпечатването на дадена творба. На него му лежат ярките метафори, той умее да говори силно и мъжествено за неща, вълнуващи хиляди хора. Но, изглежда, сам съзнава, че има моменти, когато поетичният му глас звучи дрезгаво. Колкото вървим към края на „Понякога“, забелязваме с каква самодисциплина, с какъв самоконтрол Г. Джагаров борави с големите думи, как той търси нежната простота на обикновените слова, изповедната интонация, за да поставя в своя джагаровски стил наболели хуманистични проблеми.

Априлската му лирика, проблематиката, на която заляга в „Прокурорът“, е отражение на силни обществени сблъсъци. Затова е напълно обясним и автентичен силният патос, с който се атакува злото. Същото важи и за „Моите песни“, където се заклеймяват с вапцаровска сила враговете на народа, рицарите на монархо-фашистката диктатура. Наблюдателното око на съвременниците е открило още след излизането на неговата първа стихосбирка чистотата на лирическите линии у тоя поет на едрите, мащабни изяви. Достатъчно е тук само да се позовем на най-популярното четиристишно стихотворение „Другарят ми завинаги мълчи“, дало лайтмотива за човешката гордост; или ония стихове, в които поетът-затворник оплаква своя другар — „най-силният от нас“:

Усмихна се,
а знаеше, че скоро
с ръждясал ключ ще прогърми нощта;
усмихна се,
а знаеше, че в коридора
след малко ще нахълта
в син мундир смъртта;
. . . . . .
Вратата скръцна, блесна щик —
душата ми прониза. . .
Отвели го извън града.
Къде ли вятър е развял
простреляната риза?
Къде ли топлите му кърви
е измил дъжда? (разр. м.)

Подчертаните метафори не са единствени в „Моите песни“. Склонността към метафорично мислене е нещо характерно за стила на Джагаров — в това число и за неговата публицистика. Но метафората при него не е абстрактна и умозрителна, а е пълна с психологически реализъм. Ясна и разбираема, тя съдържа в себе си най-важното качество на поета — директността, търсенето на най-правия и най-къс път до сърцето на читателя. Сравни:

Аз душата си в слаби ръце не съм никога носил.
Не са били за мене годините прашни тъмници,
нито дните ми — хладен таван от въпроси,
нито мислите — бедни простреляни птици.

(„Отговор“)

Стихотворението „Отговор“ независимо от своята обстоятелственост и разточителност заслужава по-голямо внимание — то ни дава ключ към душевността на антифашиста, сблъскал се с ненормалните явления на култа към личността, подложил на остра критика студения бюрократ, демагога, кариериста.

Пред нас е душевно твърд и закален боец — той не може да бъде лесно сломен. Той познава трагичните изживявания, дошли от разочарованието в някои хора, поставили себе си над народа — тях той ще бичува цял живот, — но не познава нравствено-идейния и хуманистичен хаос. Той знае тайния диалог с мисълта за смъртта, орисан е бил да я срещне още на младини „в син мундир“, автор е на една чудна елегия за смъртта („Елегия“), но тия негови чувства не можем по никакъв начин да причислим към упадъчните; у него не ще открием болно любопитство към гроба, към старостта, към нищото. Той познава острото пробождане в сърцето, когато се разочароваш от другаря, но не познава хулните думи към идеалите на своята младост. Той не би могъл да проживее нито минута без хора, без вярата в тях, без доверието в светлите начала на живота. . . Даже когато пише стихотворения от рода на „Семейно щастие“, съзираме да се таи дълбоко в тях драмата на човека, орисан цял живот да изживява сблъскването на идеала с действителността, с грубата проза на съществуването. . . Но заедно с това поривът на комуниста го тласка всеки миг към намеса в действителността, към конфликти с ретроградните сили, към ядовити и саркастични реплики срещу многоликия и без образ сякаш враг, заместил яснотата на барикадата. . .

Георги Джагаров умее да води обикновения читател към духовни висини, към благородни пориви, към чисти трепети на душата. У него живее моралистът, нравственият проповедник — но на него са му чужди дидактиката, „възрожденското“ просветителство, сухата аскетичност. . . Нещо повече, свръхпринципиалността и нечовешката твърдост за него са неща съмнителни. Той знае, че зад тях се крие или най-обикновено лицемерие и демагогия, или хуманистична студенина, или пък болестно състояние на душата. Тия явления и техните носители за Г. Джагаров са едни от най-големите врагове на революцията, на нейната висша хуманистична същност. Но неговото сърце на поет е толкова голямо, доверието му в човека има такива мащабни координати, че той руши у хора с неправилно възпитание именно тия качества, за да ги върне в строя на живота като борци. Нека само споменем Следователя. Болката, желанието този честен човек да бъде върнат в строя са не по-слаби от ядовитите нападки към него. За автора той е често пъти повече един другар в беда, въпреки че е и един вреден човек, който носи беди на народа. Затова няма да сгрешим, ако определим основния патос на критичните стихотворения и драми на Джагаров като конструктивен. Иначе за него би изчезнал висшият смисъл, нямаше литературата да оправдае необходимостта на своето съществование.

Има нещо безкрайно чисто и по народному добро във вярата на тоя поет в хубавите начала на битието, в тържеството на личността над заробващите я

яреми на съществуването, в победата на народа над реакционните сили, над експлоататорските класи.

Ние често разсъждаваме над единството на интимно и обществено начало в гражданската поезия. Г. Джагаров ни дава представа, критерий за това единство. Стихотворения като „България“, „Родина“, „Предупреждение“, „Реплика през масата“, „Признание“, „Търновград“, „Нещо повече“, „Тя е жива“, „Тревога“ и т. н. са доказателство, че можеш да бъдеш патетичен, настъпателен и директен, без да бъдеш декларативен; че не е „нехудожествено“ ясно и силно да изповядаш своята любов към България, към партията, към революцията, към човека. При него искреността и непринудената контактност с читателя идват някак си от само себе си, те лежат в органиката на таланта му. Като писател той е от ботевска типология — затова и изповедите му пред родината са така вълнуващи и разтърсващи, така подходящи за рецитация пред разнородна аудитория.

Известна е неговата обич към Ботев. Говоря не само за превъзходната му статия-изповед, поместена като предговор към стихотворенията на нашия национален гений, но и за редица ботевски мотиви, които откриваме при по-внимателно вглеждане. За Джагаров традицията не е мумифицирана, не е свещена реликва, покрита с музеен прах, а нещо живо и динамично, реално присъствие в днешния литературен ден на България. Темата „Ботев и Джагаров“ е твърде обширна и аз не мога да я засегна тук. Ще отбележа само, че ключ към нейното изследване ни дава самият Джагаров с мисълта си „да се размножиш в потомството“. Христо Ботев наистина се е размножил в потомството, него го носи в душата си всеки българин и ако искаме да изясним тайнствените пътища за проникването на ботевското в поезията и публицистиката на Джагаров, ще трябва да призовем на помощ народопсихологията, ония тласъци на кръвта на българщината, които пулсират във вените на всеки от нас и които раждат гордите строфи на Джагаров за България — „земя като една човешка длан“.

Неговата виталност — говоря за онова прекалено дълго и малко монотонно стихотворение „Събудих се трийсетгодишен“ — е в остър конфликт с мисълта за смъртта („Тя е жива“). Устроен обаче така, че да не познае страха и тревогата пред утрешния ден, той не само ги познава, но дълго живее в тяхна власт. Той мъчително и упорито пътува към жадувания бряг на душевното равновесие, на избавлението, на нравствения порядък. Още в първите му антикултовски стихотворения най-характерно е настъплението, сарказмът, гневът, апостолската проповед „да не падаме на колени“ пред „подлеците на важни и неважни служби“. Често го занимава мисълта за невидимия враг, който не е сега ясен като през Съпротивата, не се откроява като удобна мишена от другата страна на барикадата. Тогава той пише онова дръзко стихотворение „Предупреждение“ — обет пред олтара на революцията за дългогодишна бдителност.

Има нещо обаче, което стряска поета: от нравствено недоразвития отскачат стрелите на поезията. Еснафският начин на живот, равността и баналността на ежедневието конфликтуват остро с комунистическата нравственост на Георги Джагаров — това е една трайна линия в неговата поезия, която го сродява с търсенията и на най-младите днешни поети, които се изявяват в борба с консумативността, добила тревожни размери в наше време. Мисля, че днес най-актуални от драматургичните герои на Джагаров са Боян („Прокурорът“) и Балчев („Тази малка земя“) — това са циниците, деидеологизираните типове, хората с алчна уста и с осакатена нравственост. Изследователите на Джагаров досега разглеждат с право лириката му в тясна връзка с Априлския пленум, но невинаги съзират бунта на поета срещу вездесъщата днес еснафщина. Мащабните щрихи, духовитите и сполучливи детайли наистина са спомогнали някога да застане пред съвременниците в пълен ръст „черният човек“. Но Джагаров, поет с остро чувство за историчност, в ония дни щрихира образи и конфликти, които няма

така бързо да слязат от сцената на живота. Анализира дехуманизационни, деидеологични и дегероични тенденции, които ще намерят почва и по-късно, когато еснафите ще издигнат своя стар лозунг за щастието, модернизиран само с помощта на външни атрибути. Точно затова читателите възприеха така спонтанно сгъстената тревога на „Ще се върна отново“. Точно за това, когато „Тази малка земя“ беше поставена на сцената, се видя на какви безкрайни и гъвкави превъплъщения е способен Боян от „Прокурорът“, колко пластика и ум притежава тоя герой, как той умее да се нагажда към обстоятелствата, за да ги използува за своето „устройване“, как той умее да се прикрива зад най-прогресивните тези, за да урежда своите лични сметки. Неговият духовен баща беше „черният човек“, оня студен бюрократ, който гледа подозрително трудещия се. Но еснафът си изработва нов арсенал от „изразни средства“, за да се проявява при новите условия. Мисля, че това е имал пред вид акад. Пантелей Зарев, когато пише в известната си рецензия за „Тази малка земя“:

„Философията на Драгиев убеждава в компромис, тя предполага при всякакви обстоятелства пригаждането, отстъпването пред мнението на по-силните и безразличието към последиците. Нещо повече, Драгиев се характеризира с безотговорно отношение и към човешката природа. Тя може да бъде накърнена морално, да бъде заличена даже, тласната към лична гибел в името на изгодата и егоизма. . .“ (в. Литературен фронт, 11 юли 1974 г.)

Романтичен дух, Г. Джагаров не може да се примири с коловозите на делника. Нещо все го мъчи, все го стягат някакви окови, по неговите собствени думи. Избрал на младини за цял живот пътя на комунизма като свой собствен път, поетът не само че не може да приеме „обикновения“ начин на живот на дребните духом хорица, но той изтръпва пред мисълта, колко безкрайни и безкрайно много компромиси правят някои негови „другари“, как тия компромиси ги поглъщат ден след ден, година след година, докато ги превърнат в деградирали личности; как всичко започва на шега и завършва с ерозия на една душевност, с деформация на една личност, с упадък на таланта и на човешкото. . .

Днес, когато пред нашата литература се поставя като задача номер едно да воюва за всестранно развитата хармонична личност на бъдещето, намираща се в исторически, бих казал, конфликт с консумативните представи за щастието и за изявата на личността, няма нищо по-актуално от една поезия като Джагаровата, възпяваща човека, човешкото достойнство, другарството, комунистическата принципиалност, любовта към народа и остро заклеймяваща всички ония сили и явления, които нашето общество влачи като тежко морално наследство от предсоциалистическата си ера.

* * *

Никак не е случайно, че в тревожните априлски нощи Г. Джагаров пише цикъл стихове за своя син. В по-общ план това е разговор с потомците, които трябва да поемат щафетата на борбата от антифашисткото поколение. Синът, тая пъпка, която ще разцъфне в един щастлив свят, по-смел, по-свободолюбив, по-мъдър и по-знаещ от бащата — е и една нравствена опора за поета. Прочетени днес, тия стихове ни изумяват със своята актуалност. Ето например каква апокалиптична картина на злото, което няма да изчезне в рамките на един живот, рисува пред идващите нови поколения поетът, учейки ги да вървят напред, да градят, вместо да рушат:

Защото ще виждаш наверно
реки без вода и гори без листа,
небе равнодушно и черно;

слепец ще те води по правия друм,
а може би тъй ще се случи,
че някой глупак ще те учи на ум,
клеветник на чест ще те учи.

(„На тебе, сине“)

На очертаното по-горе явление Джагаров противопоставя конструктивната, творческа, строителна позиция. Разбирана и конкретно-актуално, и нравствено-характерологично, и хуманистично. Да мислиш постоянно за такива мрачни демагози означава да размахваш юмруци в нищото, в празното пространство. Не да слезеш на нивото на врага, водейки борба с него, а да си запазиш нравственото превъзходство и да не забравяш, че пред тебе историята е поставила велики задачи — ето поуката към неродения син. В стихотворението „На приятеля ми“ Джагаров е още по-директен:

Днеска времето е такова,
днеска битката е сурова,
една свърши, започва нова,
а животът е твърде кратък.
Стискай зъби, върви нататък,
ори ниви и лей стомана,
с честни песни огласяй балкана
и простирай крила орлови
над голяма и малка рана.

И тук присъствува основната идея на Джагаров за възвишения смисъл на живота. Той умее да дава отговор на сложни философски питания — без обаче да ги елементаризира и примитивизира. Стихът му се извисява от едно схващане за социалистическия хуманизъм, твърде близко на младия читател от 70-те години. Става дума пак за гордостта и достойнството на комуниста, който може да падне по очи, да бъде временно сразен в битката за нов свят, но никога няма да бъде победен, да падне на колене (или „на колéни“, както обича да се изразява поетът). Тук се крие разковничето за обяснение на високото самочувствие и революционна настъпателност, с които Г. Джагаров атакува злите сили в живота. Естествено е за един поет с такива изострени хуманистически сетива да бъде жестоко пробождан в сърцето от най-кошмарното видение:

Да не сънувам зли сърца
и викове, и сгънати колени,
присвити устни, свъсени лица
и погледи студени.

* * *

Не можем да тълкуваме правилно и вярно Джагаров, ако не се опрем на „Моите песни“. Там са корените на цялото му творчество, там са праизворите, непресъхващите кладенци на неговата поезия. Там са и характерологичните му опори. Като личност той се е формирал в Съпротивата. Верен на себе си, той изповядва директно това неведнъж:

Революцийо! В моите жили
ти вля чисти и радостни сили,
слух ми даде
и поглед,

и воля.
Майко моя,
едно ти се моля:
както някога ти ми показа
кого трябва да любя и мразя,
тъй и днеска, сред тия дни къси,
научи ме да виждам врага си,
научи ме спокойно и верно
да разбулвам лицето му черно.

(*„Тревога“, разр. м.*)

Това обръщение Г. Джагаров отправя в стихотворението за „черния човек“ на култовския произвол. Когато конфликтува с отрицателните сили на своето съвремие, разгромени от Априлския пленум и от Априлската линия на партията, Г. Джагаров моли революцията да го научи спокойно (!) и мъдро да демаскира врага, да го заклеймява, да го бичува, да го унищожава. Защото той е станал като многоглава хидра, има сто лица, научил се е и на демагогия, и на клетви пред партията и народа. Той е от „люта змия по-опасен“, крие се зад дланта на най-верния приятел. Врагът — това е и еснафът, онова изсивяване, което упорито, като дъждовна капка дълбае десетилетия на едно място, докато отвори път за ерозиране душевността на строителя на новото общество.

В стихотворението „Ако искаме да победим“ Г. Джагаров отново подхваща любимата си мисъл. Между „научи ме спокойно и верно /да разбулвам лицето му черно“, и „трябва дори умно да умираме/, ако искаме да победим“ има вътрешна, проблемна връзка.

Сякаш в онния априлски дни Г. Джагаров се бори с конкретното зло, вперил поглед в утрешния ден. Той вече знае, че злото и там ще се проявява, че то ще си намери нова форма, ще се премени в нови одежди, че борбата с него ще бъде дълга и трудна. Именно затова така дълго разсъждава над тоя проблем, изникнал пред борците за нов свят. Ако се взрем по-дълбоко в априлската лирика на поета, ще открием и драмата на участника в Съпротивата, който е стрелял срещу врага от другата страна на барикадата. Сега нея, барикадата, я няма. А врагът на комунистическите идеали, на социалистическия хуманизъм, на комунистическото схващане за щастието и за смисъла на живота. . . пак съществува. На пръв поглед той е анонимен. Но не и за такъв нравствено прозорлив поет.

Като творец той се развива бляскаво и стремително в онния къси дни, в търсене на най-вярната партийна посока на поезията, на най-прекия и на най-сложния едновременно път за победа над врага. Той му се заканва люто („Предупреждение“), той щрихира с графична лекота новия му образ, той изнася на показ неговата нравствена програма, ако мога така да се изразя. Но в същото време Г. Джагаров е наясно, че с един замах, с една закана, с един жест на погнуса и отвращение врагът няма да бъде нито сразен, нито унищожен, нито обезкуражен. Той предлага и живее друг начин на живот. А борбата е за социалистически начин на живот. Още нещо трайно в поезията на Джагаров. Затова споменах по-горе „Предупреждение“. Това стихотворение е един обет пред олтара на революцията — обет за дългогодишна, тежка, яростна борба с враговете на комунизма. Поетът се врича като във фолклора. Той се заклева да бди на стража докрая. . .

В онния години той пише едно нашумяло стихотворение „Семейно щастие“. Нотки от него се срещат и на други места в поезията му. Ексцесивните форми на отклонение от нормите на комунистическия морал и нравственост, на социалистическия хуманизъм ще изчезнат. В същност партията тогава пред очите му и пред очите на народа по ленински принципиално и безкомпромисно разгромява

ония, които „коват на тъмно присъди“, както се изразява Джагаров. Но еснафщината, студеният бюрократизъм няма да изчезнат така бързо. Именно това е опасният враг: консуматорът, еснафът, митологическият поклонник на фетишите на научно-техническата революция.

Разсъждавайки така, ще видим вътрешната връзка между тия творби, писани в края на 50-те и началото на 60-те години, и едно стихотворение, появило се в 70-те години — годините на Декемврийския пленум, на XI конгрес на БКП, на Юлския пленум — „Ще се върна отново“. Стихотворение-изповед, искрено, задушевно и много болезнено. Апел към задрямалите съвести, към изсивелите от еснафски наноси сетива на някогашните другари на поета. И тук, в това остро критично стихотворение Съпротивата присъствува като нравствена мярка, като опорна точка, върху която е стъпил изстрадалият в борбата със злото поет и бие тревога за чистотата на идеалите. Това е монолог на един загинал в борбата ремсист, явил се насън на поета:

Вие някога бяхте добри.
Кръв за кръв
и живот за живот сме делили.
Мои мили приятели, мили!
Аз не вярвам, че всичко у вас е заспало,
че прахосвате своите сили
от зори до зори,
за да почвате пак отначало
с една шепа брашно и с едно одеало.

Загиналият ремсист люлееше в ония дни „. . . тази нощна камбана/от тъга и надежда“. И пак, както някога, драматургията бе повикана, за да се изкажат от сцената новите тревоги, новите истини, новите болки. Яви се „Тази малка земя“, както някога се яви „Прокурорът“. . .

* * *

Приятел, другар, приятелство, другарство — това са свещени понятия за тоя поет. Още в „Моите песни“ той много пъти говори за своя другар по борба. Как само звучи у Джагаров:

Другарят ми завинаги мълчи. . .

или:

— Другарю! Хей, другарю, съмна! . . .
Но този път другарят се не чува! . . .

или:

Прощавайте, другари! Все по-бавно
сърцето в слепите очи тупти.

Тоя призивен вик от Съпротивата присъствува в цялата му поезия и драматургия. Точно затова неговата позиция в борбата срещу злото, срещу „малката правда“ на нашето социалистическо съвремие, както се изразяваме днес, не е позицията на неразбрания самотник, на болезнения индивидуалист, нито пък най-малкото на безволевата жертва на обстоятелствата. Въпреки че героят на Джагаров може и да бъде на крачка от смъртта. Но на смъртта в името на живота, на принципа. Не като отрицание, а като подкрепа на принципа. Той не разговаря никога само със себе си — изповядва се. На партията, на родината, на чита-

теля — задушевно и интимно, по вапцаровски. Или пък отново говори със своя приятел:

Да, каквото и ще да се случи,
ти едно запомни от мене —
ние трябва да се научим
да не падаме на колени.

(„На приятеля ми“)

Именно затова Джагаров атакува така остро предателството — най-голямото човешко падение според тоя голям хуманист:

Слушай ти.
Съвестта си в ръце стига мачка!
Тя е мръсен парцал.
И не жал —
не очаквай от мен
дори храчка!

(„Предателят“ — „Моите песни“, разр. м.)

Георги Джагаров — певецът на другарството и човешката солидарност, който възслави оня, който „пада по очи“, вместо „да падне на колени“ и в навъсените предаприлски дни и нощи страдаше от видението на пречупените и смачкани хорица, има право да бъде жесток с отрепката-предател. Едва ли има по-грозно нещо за един певец на човешкото достойнство. Тук думите предател, предал звучат страшно и автентично — те предизвикват не само отвращение, но и много болка въобще за човека. Точно затова в предаприлската и априлската си лирика Г. Джагаров отрече една отминала епоха преди всичко от позицията на социалистическия хуманизъм. Той протяга в ония дни здрава десница на новите кълнове, на новите хора, които също ще трябва да водят борба с предателите: в бита, в службата, в ежедневието; с нагаждачи и приспособленци.

Ние малко се замисляме над това, как в един мирен живот, който клокочи обаче от конфликти, нравственото предателство, социалният херметизъм на личността, еснафската фетишизация на вещите и идолопоклонничеството пред стандарта са все измяна на основните цели на нашето общество. Точно затова, мисля, Джагаровото „другарю“ днес ни звучи тъй топло и проникновено; точно затова антифашистът от „Ще се върна отново“ разлюля една тревожна камбана пред променилите се в ежедневието на живота; точно затова проповедта на човешката солидарност против отчуждението има такъв принципен характер в борбата за нов човек. На тоя, който е готов на малки и големи компромиси в името на еснафското съществуване, Джагаров и днес говори с едно свое старо стихотворение:

Изглежда, че съм тъй устроен
да не намеря нийде мира,
да ходя вечно неспокоен
със сноп от нерви вместо лира.

В душата ми отекват груби
и тежки думи, но единствени.
Аз мога всичко да изгубя,
за да открия две-три истини.

Това е много джагаровско стихотворение. Героят-комунист в творчеството му е наистина такъв — той е винаги на границата, дързък и възгруб, прям и открит, непохватен и искрен. Той може „всичко да изгуби, за да открие две-три истини". Вътрешната сила, с която е написано стихотворението, говори за една идваща от дън душа омраза срещу преклонените главички, срещу хората на компромиса, на съображението, на сметката. Пред нас е драмата на творческата, на дирещата високия смисъл на нещата личност. Малко е за такава личност да открие нещо и да застине върху него — да не мечтае вече, да не търси вече, да не рискува вече, да се бои от всяка промяна. Той мрази тази сива вероятност на еснафското съществуване — то е равно, спокойно, сигурно, без въпросителни и тревоги пред утрешния ден, без трусове. Но и без високи полети. Скаран навеки, по рождение, със сивотата и посредствеността на съществуването, Г. Джагаров не само се бунтува срещу оковите на делника, но и заявява в празните зеници на еснафите („дето с ужас / понякога ме срещат денем"), че своята участ няма да замени срещу никоя друга. Най-малко срещу еснафската. Най-малко ще я замени той с „истините" на конформиста. Най-малко ще я замени с „придобивките" на консуматора. Най-малко ще я замени с „откровенията" на Боян и Балчев („Прокурорът" и „Тази малка земя").

Ако се опитаме да щрихираме образа на комуниста, ще трябва непременно да го потърсим във всяко стихотворение на поета — изваян пластично или пък обрисуван в полемика с деградацията на властимащия, в ядни и злъчни редове срещу еснафското съществуване. Навсякъде този наш ярък и крупен съвременен автор е пропил творчеството си с комунистическа идейност и нравствена тревога. Стъпил върху твърдата характерологична база на Съпротивата, възпял достойнството, твърдостта, човешкото богатство, другарството и братската солидарност на антифашиста, неговата вапцаровска вяра в бъдещето, неговата неутешима скръб по „най-силния от нас", Г. Джагаров по-нататък ще изгражда около тия нравствени стълбове образа на комуниста.

Мнозина са отбелязвали хуманизма на неговата поезия, нейната антидогматичност, нейната публицистична нападателност против ерозията на еснафските идеали, която може да се загнезди навсякъде — и в душевността на довчерашния другар, за ужас на поета. Мнозина са писали за нейната идейност, характеризирали са образа на комуниста, който още носи белезите от оковите и още помни трясъка на ключалката — на разсъмване, когато извеждат другаря от килията, за да го обесят. Мнозина са виждали тук корените на високото самочувствие на автора, който казва без фалшива скромност, че този свят е негов. Оттам идва и моралното му право да се намесва във всичко, да бъде отговорен за всичко, да се бори срещу всичко и всеки, който не оправдава неговите представи за новия човек и за новия социален порядък.

Но аз тук искам да отбележа изключителното човешко богатство на комуниста в творчеството на Джагаров. Той е човек с главна буква, защото е комунист, и е комунист, защото е човек с главна буква. Това е една зависимост в неговата поезия, която му позволява да обрисува историческото новаторство на комуниста, да разкрие корените на неговия героизъм и оптимизъм, на неговата кипяща енергия в борбата срещу човешките деформации. Тук аз не говоря само за това, че Г. Джагаров отрази борбата срещу ненормалната атмосфера на култа, срещу обезценяването на човешкия живот в студените бюрократични представи на култовския супермен — това е един принос в нашата най-нова литература, който винаги ще се има пред вид от критици и изследователи. Но аз говоря и за прокараната навсякъде основна идея на автора, че само богатият нравствено човек, осъщественият напълно човек може да се нарече комунист. Сакатите нравствено хора, бедните на човешки преживявания, ония, които се изявяват деформирано, ненормално — те не могат да се нарекат нови хора. Независимо от своята пре-

даност на идеала, независимо от своята готовност за саможертва, независимо от своята бясна, неистова омраза срещу врага — подобно на Следователя. Страданието на поета за тях е най-силно — но и опасенията му за чистотата на комунистическата нравственост, идващи от тях, са най-силни. Следователят е нещастен, смачкан, деформиран човек; той е предан борец; той е готов хиляди пъти да умре за идеята, но това не радва Прокурора. Напротив, неговата фанатична омраза го плаши. Душа, познаваща само студената ненавист и личната преданост, неизпитала любовта, е страшна за историческия успех на комунистическата мисия.

Затова казах по-горе, че в схващането на Джагаров комунист може да се нарече само човекът с главна буква. Той изживява като всеки човек, но и по-силно от него бащинските и синовните чувства; той познава съкровения смисъл на думите другар и приятел, любов и любима, обич и омраза, защото неговият морал ги оцветява особено и неповторимо. . .

Много съм се чудил на трагизма на „Есен“. Една раздяла, краят на една любов при Джагаров звучат като края на света, края на живота, края на съществуването. Той е обречен на любов, но е обречен и на смърт след края на любовта. Еснафската душа не може да разбере такива стихове: средновековната картина на гибелта на чувствата, инквизицията на раздялата, която идва, за да постави точка на всичко:

Духа вятър
и храсти в краката ми влачи.
Хоризонтът е снел капишона си
като палач.
Някой плаче.
Защо плаче?
Няма смисъл да плачем.
Аз се сливам с вечерния здрач.

Аз горя.
Аз изчезвам сред дим,
както чезне
еретикът, осъден на смърт,
както лодката чезне
в разлюлените бездни,
както в тъмното чезне брегът.

Неочаквани са обаче противоречията на този поет — и това е още едно доказателство за неговата сложност и вътрешен трагизъм. Стихове като току-що цитираните не са му попречили да публикува фриволно-бохемските „Разменени писма“ (1. До него. 2. До нея), но може би и това е бунт срещу сивата вероятност на еснафското съществуване, така силно изплашило автора на „Семейно щастие“... Бунт, близък на съвременния българин, както му са близки и строфите на антифашиста от „Моите песни“. . .

Георги Джагаров обича в своите статии и интервюта, в своите речи и доклади да се обръща към младостта на България. Това е потребност на творец с млад, неизсивял от годините дух, цял живот прославял човека, комуниста, бореца за нов свят. Точно затова всичко, излязло изпод перото му, има такъв съвременен смисъл. Благодарение на неговото творчество и на творчеството на неговите връстници и на идващите след тях поети, прозаици, критици и драматурзи от априлското поколение нашата литература завоюва такива високи върхове, които непременно трябва да се имат пред вид, за да бъдат критериите точни и традициите на социалистическия реализъм трайни и новаторски защищавани и доразвивани.

КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОТО ЗНАЧЕНИЕ НА „БЪЛГАРСКИЯТ ВЕЛИКДЕН. . .“

Светлозар Игов

Всички, които поне отмалко се вълнуваха от българската литература и история, следяха с интерес работите на Тончо Жечев, посветени на църковната борба и на българските възрожденски дейци. А когато излезе книгата му „Българският Великден или страстите български“ (изд. „Народна младеж“, 1975), можахме да добием представа за обхватния замисъл на автора, за великолепието на творческите резултати, постигнати с тази книга, която тепърва начева своя живот в духовното битие на нацията.

Струва ми се, че книгата вече получи своята оценка. Първата ѝ голяма оценка бе интересът на читателите. Защото малко са онези книги, които предизвикват „онова познато късо читателско съединение, което протича, току-речи светкавично“, както съвсем справедливо отбеляза в отзива си за книгата Николай Хайтов. Но, разбира се, спонтанният читателски интерес не е нито най-важният, нито най-меродавният, нито окончателният оценител на литературните явления, защото известно е колко пъти и не съвсем добри литературни образци могат да предизвикат масови психози.

Но в случая с „Българският Великден. . .“ и критиката бе единодушна във високата си оценка на книгата дори когато беше склонна да отправя към автора ѝ едни или други забележки. Малко са книгите, на които критиката ни е реагирала така спонтанно, така бързо и така положително, при всички уговорки относно възможността за полемични възражения по едни или други моменти от концепцията на автора или по историческата достоверност на материала.

Самият факт, че за книгата се отзоваха автори от различни поколения и от различни научни специалности, свидетелствува за нейния широк културен и научен обхват. За „Българският Великден. . .“ писаха и престарелият акад. Михаил Арнаудов, и младият критик Симеон Янев — свидетелство, че проблемите на българската обществена и културна традиция вълнуват всички поколения български изследователи. За нея писаха литературни критици и историци, представители на научната историческа мисъл, философи, общественици, писатели — което от своя страна свидетелствува за широкия кръг от проблеми, които поставя в книгата си Тончо Жечев. При това вълненията около тази книга още не са стихнали — тя вече излезе във второ издание (изд. „Български писател“, 1976), отзиви за нея продължиха да излизат далеч по-дълго време, отколкото обичайно се реагира за една новоизлязла книга, дори като имаме пред вид и доста забавените реакции на днешната ни критическа мисъл. Книгата на Тончо Жечев продължава да е предмет на разговори и оживени полемики — както на публични обсъждания, така и в по-тесни колегиални разговори — свидетелство както за актуалността, така и за сложността на проблемите, повдигнати от Тончо Жечев. И още —

за това, че тези проблеми надхвърлят мимолетността на актуалната злободневност, засягат по-дълбоки пластове на нашето национално битие.

И все пак — има като че някаква недостатъчност в досегашните оценки и интерпретации на „Българският Великден. . .“ Самият факт, че за тази книга се появиха професионално специализирани отзиви както от страна на литератори, така и от страна на научни работници-историци, свидетелствува, че книгата разглежда твърде широк и немного обичаен за нашето време на тясна специализация кръг от хуманитарни проблеми. И все пак за нейното правилно и уравновесено тълкуване и оценка е необходимо презицирането на аспекта, в който се разглежда книгата. Несъмнено е, че преценена от чисто художествено-словесна гледна точка, книгата заслужава висока оценка. Независимо от това, как ще определим професионалния център на интересите на Тончо Жечев — критик или историк на литературата, есеист или философ на историята и културата — неговото изразно средство е словото. А разглеждани като критическа или историческа проза, неговите текстове — не само „Българският Великден. . .“, а и предишните му критически книги — ни очароват със своето изразно майсторство, словесен блясък и индивидуален стил. В текстовете на Тончо Жечев словото има свое емоционално-образно напрежение, чувствува се страстта на мисълта му, индивидуалният му темперамент. Тончо Жечев умее дори в критическите и исторически портрети да създаде образи, които биха правили чест и на най-добрата българска художествена проза. Епизодите от обществената или литературната история са пресъздадени от Тончо Жечев с пластическо майсторство, на което би завидял всеки романист. Мисловните си обобщения Тончо Жечев облича в жива, афористично-сентенциозна форма, достойна за всеки добър есеист и моралист. С други думи, пред нас е един критик, историк и философ, който по силата на израза си е блестящ писател. Бих казал, че в това отношение критикът Тончо Жечев следва традициите на критици като Ботев, Пенчо Славейков и Гео Милев, колкото и собственият му индивидуален стил да се различава от този на предходниците му.

Но изразното майсторство още не предопределя собствено научното или литературното значение на едно съчинение. За точната му оценка е необходимо да се прецизира аспектът, в който се разглежда неговият материал. Следователно необходимо е да уточним какво в същност е „Българският Великден. . .“ — книга по литературна история или научно историческо съчинение върху определен етап от българската обществена история.

Прецизирането на жанра на една творба и на аспекта, в който тя разглежда своя материал, е необходимо условие за правилната ѝ оценка. Защото, разглеждани от различна гледна точка, едни и същи творби могат да получават различна оценка. И тук бих искал да дам един пример из нашата литературна история. Известно е например, че такива крупни обществени и литературни фигури от нашата история, при това представители на различни идейни и културни концепции, са имали еднакво нихилистично отношение към ценностите на старобългарската литература. И патриархът на българския социализъм Димитър Благоев, и парнасистът Пенчо Славейков, и модернистът Гео Милев еднакво са подценявали художествената стойност на старата българска литература, и то не само защото по тяхно време старобългарските паметници са били и недостатъчно известни, и недостатъчно изучени. В този смисъл от тясно литературно-историческа гледна точка тяхното отношение към старата българска литература е неправилно, не може да служи като методологическа основа на нейното проучване. Но тази оценка у тримата автори не е изказана в тесен литературно-исторически методологически контекст. У Димитър Благоев тя е част от една социално-историческа мирогледна концепция, която поради своя материализъм, демократизъм, антиклерикализъм и революционност е трябвало да има отрицателно отношение

към феодалната икономическа и идеалистико-религиозна идеологическа база на средновековните литературни явления. У Пенчо Славейков пък отрицателното отношение към старата българска литература е било част от една литературна идеология, за която фолклорният поетически модел — като опозиция на старобългарската книжовност — е бил по-актуален. Подобна, макар и с други нюанси, е и позицията на Гео Милев — неговото подценяване на старобългарската литература идва от факта, че актуалните за него литературни ценности са били типологически различни от ценностите на старата литература. Неговата „Кратка история на българската поезия“ в същност не е типично литературно-историческо съчинение, колкото да има и историческо значение, тя е по същество една критическа статия, творба на темпераментен литературен идеолог, а не на трезв и спокоен литературен историк, с което съвсем не искам да кажа, че литературните историци трябва да са лишени от темперамент и че само скучното какание на факти е литературна история. В този смисъл съжденията и на тримата изтъкнати български дейци за старата българска литература не са релевантни от литературно-историческа гледна точка, макар че идеологическият и естетически аспект, в който са изказани тези съждения, може да бъде полезен и за зрялата научна литературна история — като идеологическо определение на базата на средновековната ни литература и като уточняване на естетическите конвенции на средновековната епоха.

От този бегъл пример се вижда колко необходимо е научното специфициране на аспекта, в който са изказани едни или други съждения. В този смисъл и за оценката на „Българският Великден. . .“ е необходимо прецизиране на жанра и аспекта на интерпретация на материала. Най-неангажиращо от научна гледна точка би било да определим „Българският Великден. . .“ като исторически роман или като есе, помамени от художественото майсторство на автора. Но дори и тази жанрова спецификация, колкото и по същество да е неправилна, не ни освобождава от необходимостта да проверим доколко Тончо Жечев интерпретира историческия материал в съответствие с историческата правда. Но каква историческа правда — историческата правда на един епизод от обществените борби, историческата правда за човешкото съдържание и обществените изяви на определени дейци от Българското възраждане или някаква друга историческа правда е в центъра на вниманието на Тончо Жечев?

Не е случайно това, че известни възражения срещу книгата на Тончо Жечев се появиха от страна на професионалните научни работници-историци. Не искам тук да правя преглед на досегашните отзиви върху „Българският Великден. . .“, ще се опитам по-скоро да разделя — както изказаните досега, така и възможните въобще полемични оценки — на няколко различни по начин на интерпретация групи.

Съвсем естествено е, че навлизането на един литератор, пък бил той и литературен историк, в териториалните води на научната историческа мисъл или по-точно в материал от историята на българските обществени движения може да предизвика професионалната ревност на българските историци. А като се има пред вид, че Тончо Жечев разкрива историческата материя с изразно майсторство, психологическо проникновение и пластико-образна сила, които са доста редки, за да не кажа липсващи в нашата историческа наука, съвсем естествени са възможните обвинения срещу неговата работа. Но психологическите професионално-ревностни мотиви на подобна критика са достатъчно основание, да бъде дисквалифицирана тя като обективна научна критика, колкото и да крие зад маската на научната добросъвестност.

Няма нужда да оборваме тук и една постпозитивистична историческа критика, чийто научен идеал е безкрилото изреждане на фактите, което, макар и спекулиращо с някои общи и правилни методологически концепции, е научно

неплодотворно, въпреки че евентуалното уличаване на Тончо Жечев във фактологически грешки или непълнота на фактическия материал е необходимо като една полезна и необходима научна критика. И все пак това би била една частнонаучна критика.

Далеч повече внимание заслужават евентуални възражения по отношение на общата постановка на разглеждания в книгата на Тончо Жечев исторически материал. Известно е, че голяма част от книгата разглежда просветителски и църковни дейци, книгата е посветена на Цариградския, църковно-просветителски кръг на нашето Възраждане. Не значи ли това пренебрегване на революционния, Букурещкия кръг, не е ли това опит за — по-явна или по-дискретна — ревизия на революционната правда на нашите националноосвободителни борби — това, разбира се, е далеч по-сериозна и заслужаваща внимание гледна точка. Разбира се, и при подобна постановка има различни нюанси. Е ли марксическа постановката, според която единствено заслужаващи внимание в историята етапи, явления и дейци са революционните, значи ли това, че от марксическата история трябва да отпаднат всички нереволюционни движения, явления, дейци, значи ли това, че в нашата история трябва да присъствуват само Ботев и Левски, а че не трябва да изучаваме Гаврил Кръстевич и Драган Цанков само защото не са революционери. Едва ли има смисъл да се оборва подобна гледна точка, нейната наивна „революционност“ е очевидна. За марксическата история няма периоди, дейци и явления, които трябва да бъдат свенливо забулвани от някакви „табута“. Революционната правда не е в прикриването на едни или други явления, а в разглеждането на всички исторически явления в тяхната пълнота и широта, от гледна точка на марксическата историческа оценка на явленията. Едва ли има смисъл да се доказва абсурдността на история, която представя само единия поток в общественото развитие — в такъв случай дори неговата прогресивност би била фиктивна, защото ще липсва онова, на което той се противопоставя. Съвсем естествено е също така, че след дългото господство на подобни гледни точки в историята едно разширяване на гледната точка и към „нереволюционните“ периоди може да изглежда еретично. Подобна психологическа илюзия, изглежда, е била основание за известна подозрителност към книгата на Тончо Жечев. Но тъй като — поне засега — в нашата книжнина липсва интерпретация на Букурещкия кръг на Българското възраждане, осъществена с пълнота, проникновение и страстност като „Българският Великден. . .“, ще трябва да дочакаме Тончо Жечев да ни поднесе своята книга за Букурещкия кръг, за да можем — след съответното сравнение — да спорим по тези въпроси.

А според мен и това е излишно. Защото „Българският Великден. . .“ въпреки богатите данни, които дава върху българската обществена история от периода на Възраждането, има един по-друг смисъл, разглежда тези борби в по-друг аспект, отколкото чисто историографският, с което съвсем не искам да кажа, че това трябва да амнистира очевидните исторически грешки, ако те присъствуват. Но за да бъдат оценявани и подобни фактически или концептуални грешки, е необходимо да разберем основния смисъл на книгата, аспекта и начина, по който тя разглежда онова, което на нас ни се струва, че са голи исторически факти. Аз лично не мисля, че „Българският Великден. . .“ има основното си значение като история на Цариградския кръг на Българското възраждане, нито само като художествено пресъздаване на тази история. Дори върху историческия материал на Българското възраждане тази книга разглежда проблеми повече социално-психологически, национално-характерологически, проблеми из историята и психологията на националната интелигенция и най-вече проблеми културно-исторически, отколкото чисто исторически. Което не означава, че подобен аспект изключва историзъм в интерпретацията и оценката на явленията. Но историзмът

има различна специфика на проявление в зависимост от предмета и аспекта на разглеждане на явленията.

Пиша това, като вземам повод от публикуваните в бр. 26 от 26 юни 1975 г. на в. „Литературен фронт“ отзиви на Николай Хайтов и проф. Николай Генчев за книгата на Тончо Жечев. Това са може би най-зрелите и най-проникновени от изказаните за „Българският Великден. . .“ мнения. И тъй като те представят две различни преобладаващи в нашата общественост гледни точки на оценка и тълкуване на книгата на Тончо Жечев, се решавам за тази закъсняла, но все още актуална полемика. Защото тя се отнася не само до оценката на една книга, а и до някои проблеми, твърде актуални за методологията и на българската културна, и на българската обществена история. Споделям напълно високата оценка, която и двамата автори дават на книгата на Тончо Жечев, както и тълкуванията на отделни аспекти и моменти в тази книга. Напълно вярвам на високоуважавания от мен наш историк проф. Николай Генчев във всички забележки, които отправя към Тончо Жечев по отношение на историческия материал и неговата интерпретация и смятам, че тези бележки би трябвало да се вземат пред вид от автора при бъдещите издания на книгата, каквито тя безспорно ще има още.

Но мисля, че и двамата рецензенти са се разминали с нещо, което според мен е основният смисъл на тази книга. Защото далеч не смятам, че тя е само историческо съчинение за църковната борба при целия историографски смисъл, който притежава — аспекта, в който Николай Генчев тълкува книгата. Нито пък смятам, че тя е просто „художествено възсъздаване на нашата история“, както смята Николай Хайтов, който иначе добре е схванал художествения характер на книгата и дори прави интересно наблюдение върху „романовидния ѝ строеж“.

Разбира се, всички наблюдения, които правят и двамата рецензенти, са верни — особено доловеният и от двамата факт, че Тончо Жечев за пръв път така смело е пристъпил към „спорни“ личности от нашата история, като е обяснил сложния механизъм на житейското им и историческо поведение, без при това да ревизира обективно-историческата оценка на мястото им в нашата история. Защото да обясниш не значи да оправдаеш и понякога дори „мили“ с нещо на сърцето ни личности могат да получават отрицателна оценка от жестокия и суров ход на историческото развитие. Защото естетическата, психологическата оценка не са първостепенен критерий в историята, те могат да се разминават, така както — ако си послужа с един банален пример — понякога се разминават методът и мирогледът на един писател според традиционните правила на естетиката.

Зная добре, че тази книга е определен принос към нашата историография на Възраждането, че засега е може би най-ценната в концептуално (а може би и във фактическо) отношение работа върху църковната борба, че и сега, и в бъдеще може да служи като подтик на исторически изследвания. Но аз не мисля, че основният смисъл на „Българският Великден. . .“ е историографският. Не съм склонен да я оценявам само доколкото „като няма риба, и ракът е риба“. Впрочем Николай Генчев, който оценява книгата в този аспект, съвсем вярно е забелязал една нейна особеност, оставайки верен на своята професионална гледна точка — той казва, че събитията, които описва, Тончо Жечев „ги е промислил твърде зряло, макар и не всякога *съвсем хладно*“. Това е професионалната гледна точка на историка. И той е прав във всичките си наблюдения. Тази книга наистина е и „размисъл за българската историческа съдба, за духа и смисъла на нашето Възраждане, за онова паметно време, когато след пет века българите отново излизат на сцената на европейската политика, отново заявяват правата си за самостоятелно съществуване“, както правилно отбелязва Николай Генчев. Но тя е това не *преди всичко*, а редом с оня свой основен смисъл, за който ще стане дума след малко.

В същото време книгата не е *преди всичко* и „художествено възсъздаване на нашата история“, както отбелязва Николай Хайтов. Изтъкнатият наш писател от своята съвсем уместна писателска гледна точка правилно е разкрил и „художественото“ в книгата, отбелязва почти романовия ѝ характер и портретното майсторство (наистина — каква бисерна огърлица от портрети на исторически личности ни е дал Тончо Жечев, какво психологическо майсторство, какво пластико-образно моделиране и пр.). Николай Хайтов правилно набляга на това, как нашите писатели трябва да пристъпват към историческия материал, какво важно национално-възпитателно и познавателно значение има добрата историческа литература. Известният наш писател уместно припомня и една носталгична мисъл на Тончо Жечев за това, „че се е прекъснала у нас традицията историците да са писатели, а писателите — историци-идеолози“. (Както Паисий Хилендарски и Раковски.) И още по-правилно отбелязва, че „днес вече историята се е развила като една сериозна наука, не е възможно всеки писател да е историк и всеки историк — писател, но взаимодействието между историци и писатели е не само желателно, то е неизбежно, ако искаме да реализираме повече обществено полезни факти от изучаването на историята“. Бих искал да се спра малко повече и дори да доразвия по своему тази изключително ценна мисъл на Николай Хайтов.

Наистина в миналото ред наши писатели са били и историци. Паисий пише История, макар че тя има много по-голямо значение като литература, отколкото като историческо съчинение. Същото може да се каже и за Раковски — другия голям представител на нашата романтична историография. Разбира се, и двамата видни възрожденци имат своето място в българската историография, но според мен много по-съществено е мястото им в българската литература. Защото разликата между историята и литературата е такава, че в историята едно съчинение може да загуби своята познавателна и концептуална стойност или чувствително да я намали, докато в литературата то остава с непреходна, дори бих казал — с увеличаваща се стойност. Днес, разбира се, романтичната историография е надживяна, макар че наистина едно полезно взаимодействие между литературата и историята е необходимо. Историята е и трябва да си остане трезв и обективен събирач на факти и мъдър тълкувател на обществено-историческия процес, но за да не се изражда в безкрила фактография, за да не бъде концептуално ялова, на нея понякога са ѝ необходими и изразното майсторство на литературата, и по-смела обобщителна и концептуална сила.

С това съвсем не препоръчвам на историята да възражда романтичното мечтателство, нито антиемпиричната парадоксална концептуалност. Допускам например, че ред мисли в книгата на Тончо Жечев са „неправилни“ от строго историческа гледна точка — при това става дума не само за факти, но и за обобщения, на някои от които справедливо обръща внимание Николай Генчев. Но от една друга гледна точка, от културно-историческа и литературна гледна точка тези мисли могат да се окажат плодни като предложение за размисъл. С което не искам да твърдя, че литературните истини, за да бъдат литературни, трябва да противоречат на историческата правда. Но тези „факти“ и „обобщения“ влизат в книгата на Тончо Жечев в един културно-исторически и литературен, а не историографски контекст. Нека дам един пример. От историческа гледна точка например „присъствието“ на Константин Леонтиев не е много уместно — не с факта за връзката му с българските движения в тази епоха, а като олицетворение на определени социални сили. Той наистина представя една феодално-аристократична опозиция на бързо развиващите се български буржоазни процеси, но известно е, че такава социална сила е липсвала в Българското възраждане. Той е значим исторически факт само за руската история и идеология, не за българската, но в книгата присъствува, за да покаже какво би било, *ако* такава сила

съществуваше. Ала историята не борави с условно наклонение. Но в книгата на Тончо Жечев примерът е необходим — и то не само за да отсени по-добре типологията на българското политическо и идеологическо движение на епохата. А защото е разкрит неговият консервативен механизъм, който няма почти никакво значение в *обществената история* на България, но има значение за *литературата*, където може да загатне определени творческо-психологически механизми на естетическата реакция.

Но нека се върнем към възможното и необходимо сътрудничество между историята и литературата. Не само литературата може да бъде необходима на историята — като популяризатор на нейните истини, като подтик, като изразна школа. И историята е съвсем необходима на литературата. Нейните могъщи сокове, богатството на нейния автентичен материал, погледът, който култивира към света, могат да спестят на литературата ред залитания към анемична литературщина, към безцветни стилизации, към ялов естетизъм. . .

Нека още веднъж подчертая основната си мисъл — главният смисъл на „Българският Великден. . .“ на Тончо Жечев не е нито като *история*, нито като *художествено възсъздаване на историята* въпреки несъмненото ѝ значение в тези области и въпреки несъмнено полезните гледни точки за разглеждане на книгата именно в тези аспекти.

Неизвестно защо от вниманието и на Хайтов, и на Николай Генчев, а и на всички останали рецензенти е убягнал един твърде съществен факт. В тази галерия от портрети, в тази панорама от събития има в книгата на Тончо Жечев един герой, който на пръв поглед е вън от „чистата“ история — макар и за известно време да е неин герой. Става дума за Петко Рачев Славейков, не обществения и исторически деец, а поета, и даже по-точно — става дума за неговата поема „Изворът на Белоногата“. Няма, струва ми се, да сгреша, ако кажа, че именно тази поема е главният герой на книгата, целият исторически поток сякаш е текъл, за да се влее в нея. И наистина, защо в тази книга са посветени толкова редове на тази поема, защо тези редове имат някакъв централен смисъл, който идва като да обобщи всичко. Неизвестно защо никой от рецензентите не е забелязал това, П. Р. Славейков само бегло се споменава в поредицата от исторически герои. Досаден апендикс в книгата ли е историята на тази поема, която с такава носталгична страст разгръща Тончо Жечев? Някакво композиционно несъвършенство ли? Или пък е станала грешка и Тончо Жечев е вмъкнал в „Българският Великден. . .“ глава от някаква друга книга?

„Българският Великден. . .“ съдържа много исторически материал, но *не е история*, тя е живо и увлекателно написана книга, но не е *художествено възсъздаване на нашата история*. Тончо Жечев не е историк, нито е исторически романист, той е *критик, култур-историк и литературен историк* и неговата книга въпреки допълнителните си значения има смисъл преди всичко като критика, културна и литературна история. Защото *историята* в тази книга не е главен герой, тя е *предистория* на една поетическа творба, на един художествен рефлекс и целият огромен и живо поднесен исторически материал е само прелюдия към тази творба. С това съвсем не искам да твърдя, че Тончо Жечев създава някаква естетска философия на историята, според която животът има смисъл само като повод за литература, а историята не е нищо друго освен благодатен материал за поетически визии и че всичко на този свят има значение само доколкото накрая ще влезе в една книга. Пазил ме бог от такава грешна помисъл! И то не защото съзнавам, че е грешна. А защото липсва в книгата на Тончо Жечев, защото той много добре съзнава примàта на могъщото материално течение на историята и вторичния характер на онова безплътно сияние, което я следва и осмисля — поезията. Но това не е нито само книга за историята, нито само книга за поезията. Това е книга за това, как от историята се ражда поезията,

за това, как своеобразните исторически движения, клокоченето на страсти, размахът на политическите битки накрая утихва и кристализира в една творба, която на пръв поглед няма нищо общо с целия онзи исторически, жизнен, човешки, социален, нравствен, идеен, психологически, политически и пр. материал, който я е родил и предхождал. Защото това крехко словесно създание, тази светла и тъмна едновременно песен, тази възродена и по новому осмислена легенда, този „единствен мит, тъй дълбоко вкоренен в българското национално съзнание“, тази тихо отронена сълза на стария поет, на дядо Славейков, е в същност далечният и опосредствуван естетически отглас на всичко онова, което е клокочело, разливало се, могъщо се е надигало и горчиво се е утаявало; художественото ехо на цялата онази пълноводна историческа река, която възсъздава пред нас Тончо Жечев в книгата си.

Наистина Тончо Жечев е посветил твърде много страници на църковната борба, за да се изкушим да помислим, че главният предмет на книгата е историческото интерпретиране на този етап от националното ни развитие. Но вгледайте се по-внимателно в аспекта, в който разглежда Тончо Жечев тази борба. Ето, да речем, дошла е историческата победа. Но Тончо Жечев го интересува „вкусът на победата“, човешката цена, с която тя е постигната. А съгласете се, че понятието „вкусът на победата“ съвсем не е историческа категория. Историята борави с историческите движения, без да се интересува от това, с каква психологическа цена хората заплащат историческите движения. Всички герои от книгата на Тончо Жечев са наистина крупни исторически фигури, но Тончо Жечев ги следи не само на сцената на историята, той надниква и зад нейните кулиси, търси жизнените и психологически последици, ревниво проследява съдбите на своите герои дори тогава, когато от гледна точка на историята те са вече мъртви. Дори бих казал, че точно тогава като че Тончо Жечев проявява най-голям интерес към тях — как иначе да си обясним това, че Тодор Икономов е най-детайлно изследван именно в периода, когато вече е вън от голямата игра на историята. Но очевидно онова, което от гледна точка на историята е вече неважно, или в най-добрия случай — второстепенно, от една друга гледна точка може да се окаже първостепенно и твърде важно. И Тодор Икономов присъствува в тази книга не толкова защото е интересна историческа фигура, а защото е и писател-мемоарист и моралист. И неговите мемоари са важни не толкова като автентичен исторически документ за църковните борби, а като творческо-психологическа моралистична реакция. Защото документалната, биографичната, мемоарната литература са първите стъпки към „чисто“ художествената литература, те са един от пътищата за създаване на художествена литература. (На този механизъм на „охудожествяване „литературата на факта“ и на извънсловесен исторически и жизнен материал е посветила своята извънредно интересна книга „За художествената проза“ съветската изследователка Лидия Гинзбург.)

Бързият път от победата до разочарованието — това е може би едно национално-характерологично откритие на Тончо Жечев — но не и като принос към народознанието има главния си смисъл тази книга. Защото не просто до една колективна психологическа реакция свършват размислите на Тончо Жечев, макар тя да е лоното на нещо друго — на индивидуалната реакция, на горчивината, която набъбва в душата на бившия разпален общественик и бъдещ поет П. Р. Славейков. Онова, което става в душата на Тодор Икономов и на Петко Р. Славейков след тяхното участие в „голямата история“, в историческия епизод на църковната борба, вече не е предмет нито на историята, нито на националната характерология. А Тончо Жечев твърде много се занимава с него. И то не защото жизненият епилог на Тодор Икономов вече става предмет и на психиатрията. А защото в лоното на онова, което вече не интересува толкова нито историята,

нито дори националната характерология, се създават две книги, които представят етапи в естетическото съзнание на нацията.

Книгата на Тончо Жечев показва как в лоното на българската история узрява и българското поетично слово, как думите на поезията се раждат след мъчителни социални и политически конвулсии, как дори най-далечните и ефирни словесни комплекси са в края на краищата социално-исторически детерминирани и пречупени през една индивидуална чувствителност, своеобразно оформена от историята.

Тя показва как едно поражение за човека в историята може да се превърне в победа за литературата. И в същност не са ли най-големите победи в нашата история победите на поетите — защото има в словото нещо неуязвимо, нещо, което никакви исторически ветрове не могат да пометат, така както помитат социални идеи и политически страсти, обществени движения и човешки съдби. И не бяха ли някои от върховните исторически жестове на нацията — подвигът на Ботев например — повече естетически, отколкото исторически жестове; не се ли осъществи Ботевият революционен подвиг по оня сценарий, който създаде неговата поезия.

Но моят размисъл отново се приближава до онази точка, в която опасно може да бъде сближен с една чисто естетическа философия на историята, която при цялата си есеистична прелест има малкия недостатък, че е твърде неисторична. Сам съзнавам, че критическият поглед, който предложих към книгата на Тончо Жечев, е малко едностранчив. Но мисля, че дори когато тя бъде оценявана като историческо съчинение, не трябва да се забравя, че това историческо съчинение завършва с историята и философията на една поетична творба, в която по един странен и неуловим начин са въплътени „страстите български“ и копнежите български, онези национални копнежи и национални митове, без обяснението на които едва ли би била пълноценна уважаващата се дори като най-строга наука история. И моят патос бе не в това да отрека качествата на Тончо Жечевата книга като история и философия на историята, като народознание, като принос в националната и социалната психология, а да подчертая важния литературно-естетически и културно-исторически аспект на тази книга. Защото критиката и литературата не могат без един сложен комплекс от обществени и хуманитарни дисциплини, които я обслужват и които придават голямата им обществена функция.

Така че нека ми бъдат простени „естетските“ крайности в този размисъл. Все пак мисля, че те биха допринесли за поставянето на книгата на Тончо Жечев в един по-широк хуманитарен контекст, отколкото в разглежданията ѝ досега. Това може би звучи парадоксално — нима свеждането на една обществена, идеологическа, историческа концепция до „тясна“ литературна проблематика може да означава нейното разширяване. Да! Защото в света на литературата, историята, политиката, идеологията човек придобива един по-извисен и сякаш по-пълноценен и траен живот, отколкото в лоното на емпиричната действителност. Дори само опитът на българската литература доказва това. В една малка поема, чиято художествена прелест трае над вековете, „страстите български“ изведнъж се оказват укротени и примирени, приготвени за един нов живот — по-красив и по-траен, един поетически идеален живот, в който и историята трябва да се вглежда, за да открие смисъла си. Нима древните не казваха, че още не знаят какво са сторили, ако певецът не им го изпее. Макар че отново ще изпадна в „опасен“ естетизъм, искам да отговоря на онзи въпрос, който е задавала прабабата на Тончо Жечев в своя урок по история, който авторът припомня в началото на книгата си: „Къде отиде и отива всичко това?“ Къде наистина отиде всичко това, целият оня исторически калейдоскоп, който разгърна пред нас в книгата си Тончо Жечев. Мисля, че няма да сгреша, ако кажа — в прелестната малка поема на дядо Петко Славейков заживя то своя истински живот, трайния, красивия, вечния. Това, струва ми се, е главната мисъл, която ни внушава книгата на Тончо Жечев.

ИСТОРИЯТА КАТО ЖИВА ПАМЕТ

Кръстьо Куюмджиев

История на българската литература в 10—12 тома — това е амбициозен, но според мен малко нереалистичен проект, несъобразен с нашите мащаби, ако щете — с размерите на нашата страна. Тая гигантомания може да се забележи и в други области на нашия обществен живот — ние строим гигантски заводи, гигантски здания, гигантски комплекси, гигантски ресторанти. Това вероятно произтича от един национален психически комплекс, от страха, че сме малки. Тоя страх ни тласка към голямото — не в духовните му, а в пространствените му мерки. А нашият комплекс ние можем да излекуваме само като осъзнаем собствената си стойност и размери, като постигнем голямото и мащабното в духовния му смисъл, когато завладеем големи духовни пространства, а те не се поддават на количествено измерване.

Най-напред ние трябва да си дадем сметка с какви сили разполагаме. Да предположим, че привлечем всички научни работници от университетите (а те не са много), всички критици от Съюза на писателите, годни да се включат в подобна работа; да предположим, че всички те заедно с нас с ентусиазъм се захванат за работа (нещо малко вероятно); все пак остава една част от работата, която трябва да увенчае многогодишния труд на колектива — това е самото написване на историята. А това няма да бъде просто механично използуване на целия натрупан опит от тоя многогодишен труд, събиране на материалите и резултатите, а един нов синтез, едно ново осмисляне на всички проучвания. И ако не искаме да повтаряме всички грешки на предишната история, целия печален опит от изминалите години, то ясно е, че не бива да възлагаме написването на историята на един огромен колектив. Иначе пак би се получило нещо безформено, неединно по замисъл, по идея, по подредба на стойностите, по обща мисъл — какво в същност търсим и какво искаме от историята на литературата. Значи историята трябва да се пише от хора, които имат общи или сходни гледища върху историята въобще и върху историята на културата и литературата конкретно. А допускането, че един сравнително малък колектив може да напише 10—12-томна история за няколко години, ми изглежда от областта на фантастиката. Работата ще се проточи, пак ще стигне до запълване на дупки, до търсене на случайни автори за отделните глави и т. н., все неща, които са ни добре познати. Силите няма да ни достигнат, ние ще оставим нашето дело да се довършва от следващото поколение, което вероятно ще има други възгледи за литературната история и ще бъде принудено наново да преустройва цялата работа.

След това. История на руската, английската, испанската или някоя друга голяма европейска литература в 10—12 тома — това ми изглежда резонно, съответствуващо на обема на тия литератури. И най-беглото запознаване на-

пример с английската или испанската литература ни изправя пред нещо поразяващо по своите размери, богатство и многообразие. Многовековното им развитие е натрупало такива планини от книжнина и духовни ценности, че сигурно те не могат да се обхванат и в по-многотомни изследвания.

Наистина нашата стара литература е една от най-богатите литератури на Средновековието. Наистина нашето 100—150-годишно културно развитие от Възраждането насам е учудващо по своята интензивност и сгъстеност на сроковете. Но все пак обемът на нашата литературна книжнина не е чак такъв, че да запълни 10—12 тома историко-литературни изследвания. Ние или ще трябва да запълваме тоя обем с многословие, с фактология и библиография, с второстепенни, незначителни литературни явления (както, уви, се е случило и в предишната история, и в очерците по съвременна литература), или ще трябва да разширим задачата си и да разпростремем изследванията си въобще върху културния живот, литературната журналистика, книжнината, интелигенцията, обществените и литературните нрави и т. н. В първия случай ще напишем една лоша литературна история, която няма да се чете освен по необходимост и задължение. Във втория случай ще си поставяме цели, които, от една страна, не са по силите ни, а, от друга — нарушават представата ни какво в същност е история на литературата, какво точно ще правим, какъв е обемът на нашата задача и кой е предметът на нашето изследване. Не искам да бъда разбран неправилно. Както една творба не може да се разглежда вън от контекста на дадено творчество, както едно творчество не може да се разглежда вън от контекста на дадена литература и време, така и една национална литература не може да се сведе до нейните вътрешни структури и закономерности, до нейните иманентни закони, които ни я представят като една автономна саморазвиваща се система. Автономността на литературата като система е относителна, а нейната зависимост от времето е абсолютна. И съм убеден, че всичко това — история на интелигенцията, литературни нрави, журналистика, книжнина и книгоиздаване и т. н. — трябва да присъствува в една литературна история, но не като описание и изложение. Точно как — не знам и съм готов да се поуча от всеки, който би могъл да каже как стои тоя въпрос. Но в същото време съм убеден, че не можем безкрайно да разширяваме терена на нашето изследване, без да рискуваме да разтворим литературната история в историята на културата.

И за да завърша с това второ мое възражение по обема на историята, ще кажа, че съдържателността и вътрешният, духовен обем на една литературна история не са в пряка зависимост от нейния количествен обем. „История на италианската литература“ на Франческо де Санктис е само в два тома. А това е едно блестящо съчинение, което изчерпва всичко съществено в италианската литература. Могат да се дадат още много примери.

И още нещо. Една история на литературата трябва да бъде четивна. Ние не бива да правим едно съчинение, предназначено само за специалистите, само за справки и сверки. Защото ако е въпрос за специалистите, те ще я четат, за да я критикуват, а не да се поучат от нея. Разбира се, аз не отричам значението на една многотомна фактологична, документална история на литературата, на един литературен летопис. Това ще бъде много полезно и нужно за литературните историци съчинение. Но това още няма да бъде литературна история, а помагало за специалистите. А огромното мнозинство от нашите читатели ще бъдат не специалистите, а хора, които ще търсят в историята поука и вдъхновение от нашето минало. Не искам да кажа, че ние трябва да превърнем нашата литературна история в популярно четиво, в учебно помагало. Но ние трябва да държим сметка, какво огромно идеологическо, естетическо и културно влияние и въздействие може да има нашата история във всички сфери на обществото. А един 12-томен скучен литературно-исторически епос по-скоро ще събира праха по

библиотеките, отколкото ще въздействува на нашата литературна и научна мисъл Подобна индийска поема по-скоро ще плаши и ще отблъсква с чудовищните си размери, отколкото ще привлича и ще покорява нашата мисъл и въображение.

* * *

Сега ние се мъчим да изградим в съзнанието си идеала на бъдещата литературна история. Убеден съм, че колкото литературоведи има, толкова представи има за подобна история. Но в процеса на нашите разговори ние ще можем не да уеднаквим нашите гледища, а донякъде да ги изясним и в бъдещата си работа всеки от нас не да се съобразява с различните гледища, но да ги има пред вид. Впрочем това, което досега говорех за литературната история, се отнася повече до формата, до организацията на работа, а истинският проблем е проблемът въобще за отношението ни към историята, проблем от културно-историческо, нравствено-психологическо и философско естество. След статията си „Животът на литературните форми“ (Литературна мисъл, 1976, кн. 7) и тук ще се опитам да изкажа няколко общи съображения по тоя въпрос.

Руският религиозен мислител Николай Фьодоров казва: „. . .Историята е винаги възкресение, а не съд, тъй като предмет на историята са не живите, а умрелите, и за да можем да съдим, трябва преди това да възкресим — макар и не в прекия смисъл, — да ги възкресим тях, умрелите, т. е. тия, които са изтърпели най-тежкото наказание, смъртното наказание.“

Ние, комунистите, имаме критическо отношение към историята, ние сме съдници на историята и затова не можем да се съгласим с Фьодоров, че историята е само възкресение. Когато мислим за историята, ние не можем да не призовем на съд злото, порочното, греха и да му поискаме сметка. Но понякога забравяме, че преди да съдим, трябва да възкресим, и често се превръщаме в ангели-убийци, ангели-екзекутори и като Гавраил, Михаил и Рафаил държим в ръка само мечове от огнени веявици и с тях налагаме справедливата воля на висшата сила. Нас повече ни вълнуват не хората на историята, тия, които са се борили, надявали и умирали, а закономерностите на историята, безличното, статистическото в историята.

Това е история-мумификация, тя не съживява, а умъртвява, тя увековечава смъртта. В миналото тя търси средно аритметичното, повтарящото се, статистическото, т. е. не огъня, а пепелта. Тя призовава мъртвите като сянката на Ахил от Аид, само за да свидетелствуват в полза на това средно статистическо. Значи това не е наше действо, наш любовен труд, който ние полагаме със синовна преданост към мъртвите предци, за да ги възкресим, макар и само словесно, макар и само във въображението си, за да побъдем с тях, заедно с тях, нашите законни бащи, а хладно, донякъде празно, в известен смисъл недостойно за нас любопитство към миналото. По-нататък ще се опитам да изясня какво точно искам да кажа.

Ние ще правим история на литературата и естествено това не може да бъде повествование за живота на писателите. Предмет и обект на нашия труд ще бъде тяхното дело. Всяко научно изследване ограничава в определени рамки своя предмет, за да получи някакъв научен резултат. Времето, когато изкуството и науката ще бъдат едно, се губи в едно далечно, недостъпно за нашия поглед бъдеще и проклятието на специализацията лежи върху нас от деня, когато човекът е дръзнал да отдели умствения от физическия труд. Колкото и да се бунтуваме, волю-неволю ние си носим кръста на това проклятие, защото не знаем как да се освободим от него. Но колко пагубно се отразява тая специализация върху литературата, сме имали случай неведнъж да се убедим. Там, където трябва да се стремим към максимален синтетизъм, точно там се забелязват тенденции

към такова разчленяване, че картината на изкуството се губи и на нейно място застават „проблемите и подпроблемите“. Това е особено опасно за историята, защото се забравя, че в известен смисъл тя е помен и плач по умрелите.

За да не бъда разбран буквално, ще дам един елементарен пример. На времето, когато излезе книгата на Михаил Кремен „Романът на Яворов“, се чуваха гласове, дори от видни литератори и писатели, че тая книга (сега не говоря за нейните качества) събуждала нездрав, болезнен интерес към драмата на Яворов, че няма никакъв смисъл да се ровим в личния живот на поета, че в същност авторът на тая книга гъделичка празното любопитство на тълпата с клюки от интимния свят на Яворов. В наши дни един юрист, Николай Гайдаров, е възстановил цялото дело Яворов и доказва несъстоятелността на обвиненията от страна на буржоазния съд. Но книгата му не може да намери издателство пак по същата причина — защо да се раздухва отново клюкарското любопитство на тълпата, и без това тая тема е невралгична, по тия работи е по-добре да се мълчи, отколкото да се говори.

Излиза, че поезията на Яворов е едно, а неговата трагедия нещо съвсем друго. Дайте на тия дълбокомислени глави едно съчинение на някоя учена студентка, например „Времето у Яворов“, една тема, от която тяхната философска кръв се разиграва, и ще видите как дълбокомислените глави ще се заклатят одобрително — ето това е вече литература, подхванати са дълбоки проблеми с перспектива да се решат и подпроблемите. . . Излиза, че упражненията на ученичката водят към нещо съществено, а потресаващата трагедия на тъмнокожия мъченик ни отклонява от важните задачи на културата. Не споря — „Времето у Яворов“ или „Стихът на Яворов“ са важни и интересни теми за литературознанието. Но ако ги разработваш, без да имаш пред вид трагедията на Яворов, ако забравяш за Яворов, за да се съсредоточиш върху поезията му, ти проявяваш непочтителен интерес към миналото. Защото тоя човек, който сам се разпъна на кръста на нашите духовни противоречия, тъй като за неговата душа тия противоречия бяха станали непоносими, който окървави най-новата ни история със собствената си кръв и сам себе си принесе като изкупителна жертва, който със страшната си съдба отпечата завинаги своя силует на страдалец върху нашата национална памет и стои като укор пред нашата съвест, казвам, тоя човек е заслужил по-друг вид внимание от нас. И ако нас ни вълнува всеки факт от неговата биография, това не е празно и недостойно любопитство, вкус към пикантерии. Ето вече шест десетилетия как драмата на Яворов отеква във всяко българско сърце, измъчва нашето въображение и нашата съвест, кара ни да се чувствуваме съпричастни на тая драма. Той сякаш ни събира около своя гроб и макар че на това място мълчим и не смеем да се погледнем един друг в очите, край тоя гроб ние всички се чувствуваме по-единни, по-свързани, по-близки. Музикалният стих на Яворов е нещо важно, но гробът на Яворов ни издига до нравствена висота, където ни се дава шанса да осъзнаем своя синовен дълг към мъртвите бащи. Затова тоя гроб вълнува повече хора, отколкото например цезурата в Яворовия стих.

И аз ще кажа на тия чистофайници, които искат да предпазят невръстния и недорасъл български читател от четиво не за възрастта му, че българският читател би могъл да си намери по-пикантни развлечения, а в драмата на Яворов той вижда драмата на нашето духовно развитие. Яворов е един възел, в който се вплитат всички противоречия на новата ни история — политически, идеологически, социални, нравствени и т. н. Те не са само негови, лични, те са на цялото общество, но единствен той ги издигна на нивото на висок трагизъм и накрая заплати за това с живота си, с което доказа, че тоя трагизъм не е литература, не е поезия, а дълбока същност на неговия дух. Когато разплитаме възлите на Яворовата драма, ние в същност разплитаме противоречията на нашето културно

развитие. Само върху основата на неговите отношения с Лора например бихме могли да напишем много трактати, в това число и социологичен, които ще говорят по-красноречиво за най-новата ни история от много томове научна литература.

Разбира се, не това е нашата цел, когато пишем история на литературата. Но искам да кажа, че когато пишем история на литературата, ние не трябва да забравяме нито за миг, че има неща, по-важни от литературата. Ако сведем всичко само до литературата, до нейните вътрешни закономерности, ние ще имаме кръгозора на кокошката, на която са хвърлили зърна. Докато не ги изкълве, тя няма да спре и да вдигне глава. Ние ще правим история на литературата, но нашата крайна цел не може да бъде познанието за литературата. Ако историята е разказ за мъртвите, тя в същност търси познанието за живите, за човека. Самият предмет на нашите занимания ни задължава да си поставим тая висока цел. Макар и не като художници, макар и с други средства и по други пътища ние се стремим именно към това. Ако ние предварително сме се задоволили с помалко, всеки би могъл да ни каже, че просто сме си сбъркали занаята. Само тая голяма цел може да разкрие пред погледа ни широки хоризонти. Тя ще ни внушава възвишени мисли и ще облагородява нашия ум. Тя ще възвишава и нашата душа и ще изтънчва нашия вкус към доброто и красотата. Тя ще ни помогне да заживеем с миналото, да осъзнаем нашата родственост с него и тогава ние няма да бъдем хладнокръвни колекционери на исторически вещи, любители на рядкости, които задоволяват любопитството си, като разравят вехториите на антикварите, а синове и дъщери на великите мъртви, които се стремят да бъдат достойни за тях. Само тая голяма цел може да ни даде сигурни ориентири, за да можем да възвеличим доброто и красотата в историята, а злото да осъдим.

В своята статия „Методологически проблеми на българската литературна история“ (Литературна мисъл, 1976, кн. 5), една статия, написана с вещина и познание, Боян Ничев предлага да напишем история на литературния процес. Ето нещо, от което истински се страхувам. Не защото презирам теорията и не искам да навлизаме в области, където моят ерудиран колега се чувствува така добре. Не сме на студентски кръжок, за да си обясняваме диалектиката на единичното и общото и т. н. Всеки много добре знае, че теоретичните изследвания са не само нужни, но без тях направо не може да се напише история на литературата. Историко-теоретичните изследвания на Бахтин, Лихачов, Аверинцев, Гачев и др. наистина са големи явления в съветската научна литература. Но там, където тия крупни фигури сеят драконови зъби, техните последователи жънат бълхи и превръщат литературознанието в нещо кошмарно. Млади хора у нас, които не са чели големи книги за Достоевски, помислиха, че книгата на Бахтин е истинското тълкование на Достоевски. Те не можеха да забележат, че тук великият писател е пожертвуван заради една теза. Без да омаловажаваме теоретичното дело на Бахтин, трябва да имаме пред вид, че нито личността на Достоевски, нито неговото творчество могат да бъдат обяснени без философията, религията, борбата на идеите, времето и революционните движения в Русия и т. н. А и самата формула на Бахтин е твърде оспорима въпреки първоначалната си зашеметяваща внушителност.

Аз много се зарадвах, че Боян Ничев включва аксеологичния момент като необходим в литературната история. Защото ние изучаваме историята не просто за да станем по-учени и да получим по-голямо количество знания. Ние търсим в нея стойности — естетически, нравствени, човешки. Иначе се получава наука за науката, ние се превръщаме в интелектуални атлети, правим я, за да се насладим на своите научни способности и да упражняваме мозъка си. Е добре, остава да се съгласим по въпроса — кое е онова най-ценно в историята, което

ние искаме духовно да усвоим и познаем. Ако правилно съм разбрал Боян Ничев, ние трябва да разберем как са протичали литературните процеси. . .

Пак се връщам на казаното вече. Такова познание е ценно и необходимо. Но на него ще му липсва благородство, ако си го представим като предел на нашите усилия. Пред погледа ни ще се задвижат колелата и мъртвата машинария на историята, но миналото няма да оживее. Ние се интересуваме от формите, от условията, от закономерностите на историята, но това не може да бъде крайната цел на нашия труд. Това е един от пътищата, едно от средствата по пътя към истинското познание. Без познанието за човека познанието за историята е мъртво. Ние изучаваме закономерностите, за да можем по-добре да разберем при какви условия се е разигравала драмата на човека в историята. Защото човекът не е само продукт на условията, но и творец на тия условия. Иначе историята ще ни се стори като един чудовищен механизъм, който се движи по предварително нагласена програма, и на нас не ни остава нищо друго, освен да изучаваме чарковете на тоя механизъм. Тогава за свободата не остава никакво място, ние снемаме от човека всякаква отговорност, освобождаваме го от дълга му на духовно същество, отнемаме му всяко достойнство, превръщаме го в марионетка на историята, в оръдие на някаква чужда, неизвестна нам воля. Още повече това се отнася до историята на литературата, където творчеството е немислимо без свободата.

Знам, че за някои по-млади колеги това, което говоря, е просто кощунство. Тук аз засягам такива авторитети като Пол Валери и Елиът, руската „формална школа“ и съвременния структурализъм, Вьолфлин, който предлага „история на изкуството без имена“. Всички те в една или друга степен изпразват творческата личност от всякаква личностна, психологическа и екзистенциална съдържателност, за да я превърнат в някакъв „чист“ творчески аноним. В своето есе „Въведение в системата на Леонардо да Винчи“ Пол Валери въвежда принципа на безличността на произведението. Особено характерен за тоя тип подход към художественото творчество е статията му „Положението на Бодлер“. Според Пол Валери проблемът на Бодлер се поставя така: той се появява в литературата, когато романтизмът е в разцвета си. Той трябва да се отдели и отличи между толкова много велики поети — Юго, Ламартин, Мюсе, Вини, Готие. Бодлер постига това, като се противопоставя на романтизма, виждайки тънко неговите слабости и търсейки добродетелите на класицизма, отречен от романтиците. За това му помага Едгар По, един гений на анализа, „демон на проницателността“, който съчетава логиката с въображението, мистицизма с точната пресметливост. Тая духовна среща го преобразява и изменя съдбата му.

Тая схема на „противопоставяне“, на „действие“ и „противодействие“, на смяна на литературните течения чрез обновяване на художествените средства ще се повтаря в много анализи чак до наши дни и чак до българската критика. Пол Валери може да е прав, може и да не е прав. Но поразителното е как съдбата на един гениален поет се свежда до литературата, до литературната форма, до художествения маниер. Всички ония идейни, социални, обществени, политически и др. условия, които са влияли на Бодлер, са отстранени. Но и самият Бодлер, който е не само гениален поет, но и критик, философ, мислител, обществен деец, страстен отрицател на настъпващата буржоазия, мъченик, смазан от условията на Втората империя, дълбок наблюдател на обществото и на духовните противоречия на своето време, една от най-ярките фигури на френската култура от миналия век, сам олицетворение на една дълбока криза в тая култура, самият Бодлер се превръща в амбициозен честолюбец, чиято мисия се свежда до това да обнови литературния процес и изразните средства на френския стих. Човек се пита — за това ли са изпратени поетите на земята — за да намерят своето място в литературния процес? Щом на великия Бодлер е отредена такава

жалка мисия, какво да кажат по-малко надарените! Или пък тия, които не са обновили изразните средства, като нашия Смирненски, да кажем, който въпреки това е един гениален принц на българската поезия!

Ролан Барт казва, че „като изтрива подписа на писателя, смъртта утвърждава истината на произведението“. Вие си спомняте дискусията за „Диви разкази“, на която нашият колега Николай Георгиев заяви, че за да разбереш едно произведение, по-добре е да не познаваш автора.

Всичко това ни напомня за гълъба на Кант, който си мисли колко по-добре би летял, ако въздухът не му пречеше. По същия начин някои си мислят, че авторите със своите индивидуални особености, които не влизат в никаква система, ни пречат да видим по-добре закономерностите, общото, движението на стиловете и формите, борбите между теченията и т. н.

Ако можех да си позволя да бъда съвършено откровен, щях да кажа, че подобна деперсонализация на историята ми изглежда чудовищна. Ницше има едно есе, което се нарича „Ползата и вредата от историята“. Тук той наистина говори повече за вредата, отколкото за ползата от историята. Но за негово оправдание искам да кажа, че той говори не въобще срещу историята, а срещу оная буржоазно-позитивистична история, която ни пресища с информация, но не с познание, която насажда в съзнанието ни фетиши, като например примирение пред „силата на историята“, и е готова да оправдае всяка неморалност; която ни кара да се прекланяме единствено пред успеха и се превръща в една митология на „фактите“. „Но, казва Ницше, който веднъж се е научил да превива гръб и да прекланя глава пред „силата на историята“, той накрая се научава да кима своето „да“ механически, като китайска кукла пред всяка сила. . . както и да движи членовете си в такт със силата, която дърпа конеца.“

Това е история, която не оставя място за човека, за неговите надежди и мечти, за неговата непримиримост със злото, па било то исторически неизбежно, за неговото богоборчество и титанично напрежение да се пребори със змейовете на световното зло, за неговата непобедима страст към истината. Тая история насажда идеята за вечния механичен прогрес и ни изпълва с глупавото самодоволство, че всичко, което е ставало досега, е станало, за да се стигне до днешното ни благополучие. Затова Левски увисна на бесилото, Ботев поведе четата си, Вазов написа „Епопея на забравените“, Гео Милев и Вапцаров загинаха в подземията на полицията, за да можем днес върху техните кости да си устроим щастието и да изследваме структурата на техните произведения и развойните процеси на литературата, защото такъв е законът на историческото развитие. На нас не ни остава да правим нищо друго, освен да берем плодовете на неговото неумолимо действие.

За мен отношението към историята не е само научен, но и нравствен въпрос. Да не повтарям, съвсем не се отнасям високомерно към литературните науки. Казвам литературни науки, защото няма една наука, която да обхваща цялата литература, те са много и бог ме е опазил да ги знам всичките. Но те нямат отношение към морала. Всяко изискване към науката да бъде морална е направо абсурдно. За нея не се отнася съветът на делфийския оракул — „познай себе си!“ С тоя съвет по думите на Хераклит Аполон не крие нищо и не казва нищо, само сочи пътя. Но това не е пътят на науката.

Ако историята на българската литература като част от историята на нашия народ е едно стъпало по пътя към нашето самопознание, то това стъпало ние не можем да преодолеем единствено с помощта на науката. Науката е насочена навън, самопознанието — навътре. Науката е като отец Пимен — „не ведает ни жалости, ни гнева“, тя е обективна. Затова аз казвам, че проблемът за историята на литературата е и проблем на нравствеността. Отстраним ли го, ние ще

напишем една история, в която ще има логика и информация, но в нея няма да има дух.

Според Искра Панова това е ирационализъм. Но когато тя се опита да обясни какво е рационализъм в литературната наука, достигна до Иван Шишманов и Михаил Арнаудов. Явно е, че в нашето съзнание все още рационализмът твърде наивно съвпада с позитивизма. Изглежда, още много ще трябва да се работи, за да се преодолее тоя предразсъдък. Фетишите, митологията, суеверията, предразсъдъците, цялата система на мислене, които буржоазната позитивистична наука създаде в продължение на един-два века, лежат със страшна тежест върху нашия мозък и на нас ще ни трябва кралимарковски замах на силите, за да се отърсим от тях.

И Шишманов, и Боян Пенев, и Арнаудов, и много други наши учени са деца на позитивистичния XIX в., те сляпо повярваха в неговите блъфове. Те имаха религиозно отношение към науката. Тяхната фанатична убеденост им помогна да изградят своето дело, което е голямо и заслужава нашата почит. Но в същото време техните научни предразсъдъци ги спъваха да създадат история, която да бъде жива памет на нацията за своето минало. Те бяха хора на здравия разум, за тях историята — това бяха фактите. И те добросъвестно ги научаваха. Тая тяхна дейност се подхранваше от благочестиви мисли и се поддържаше от строга дисциплина на ума. Но те вярваха само на очите си и нямаха дързостта да надникнат зад очевидното. Те не подозираха колко парадоксална и невероятна може да се окаже истината, какви страшни изненади ни готви историята. На тях им липсваха тия няколко капки безумие, които не дават покой на човешкия разум и го карат да оседлае дръгливия си кон, за да тръгне на бой с великани и чудовища. А една от най-коварните лами, изправени срещу човешкия разум, е очевидността. Те не можеха да устоят на нейните лъстиви нашепвания.

Пред тях ние имаме историческо предимство. Големите наши исторически преживелици ни дават шанса да решим по-мъдро проблема за отношението към историята. Те не можеха да го решат. За тях тоя проблем нямаше нравствен аспект. Не защото не бяха нравствени личности. Тъкмо напротив. Но те не можеха да осъзнаят проблема за историята като нравствен проблем, защото наивно вярваха, че науката може всичко и решава всичко. Те нямаха страшния опит на нашия век, когато науката стана слугиня на най-черни, бесовски сили и не само оправдаваше всяко насилие и жестокост, но и в много отношения се превръща в заплаха за човека. Те не можеха като нас, съвременните хора, да почувствуват под какъв страхотен натиск е поставена хуманната идея.

Днес нашето литературознание се мъчи да се освободи от натрапчивите идеи, които ни създава позитивизмът. Но в същото време на мен ми се струва, че нашето литературознание повече обича литературознанието, отколкото литературата, че то търси повече познание за литературата, отколкото познание за човека. Ще се спра отново на споменатата вече статия на Боян Ничев, защото според мен в нея се открояват както ярките и силни, така и слабите страни на нашата теоретическа мисъл. Тук Б. Ничев се обявява решително срещу т. нар. „закъсняло ускорено“ развитие на нашата литература. Според него литературата на Възраждането произтича органично от фолклора и ролята на всичко онова, привнесено от европейския модел на развитие, съвсем не е така решаваща, както се опитват някои да я представят. Тая теза е съблазнителна, защото на пръв поглед води към органиката и своеобразието на нашето литературно развитие. Но именно когато опрем до своеобразието на културното ни развитие, виждаме, че тя е пресилена, че представлява доброволен данък, платен на „литературната наука“, за да се докаже значението на вътрешносвойствените на литературата закономерности, за да се изгради цялостен модел на един иманентен литературен развой. Вярно е, че през Възраждането се извършва преходът от фолклорно

към литературно-естетическо съзнание. Но да твърдим, че коренът на белетристичния реквизит на Друмев и Блъсков например е в народната балада, то значи да нямаме представа при какви условия се извършва тоя преход. Развитието на икономиката, съобщенията, а оттам — на просветата и книжнината през Възраждането води до съприкосновение с една култура, която е на друг исторически етап в своето развитие. Допирът с тая култура произвежда зашеметяващо впечатление на това фолклорно съзнание, поражда мъчителното чувство за изостаналост и желание за подражание. Щом започваш да подражаваш на европееца в облеклото, не може да не му подражаваш във всичко останало. И естествено е европейската литература да стане за теб еталон, образец. Започва една трансплантация на идеи, форми, жанрове, стилове и т. н. върху това фолклорно, „митологично“ съзнание. Но тъй като, от друга страна, художественото творчество не е процес, осъзнат докрай, то в акта на творчеството това съзнание не може да се освободи от могъщите образи, които живеят в неговата памет. Тогава се получават такива сплави, където съжителствуват най-модерните идеи на века с художествено мислене, което има онтологичната мощ на народното творчество. Тия идеи, форми, жанрове и т. н. са взети случайно, наготово, те не са подготвени и „отгледани“ от традицията, затова те не могат да бъдат осмислени и осъзнати. В тоя смисъл нашето литературно развитие е скокообразно, редуцирано, закъсняло ускорено. И според мен губене на време е да търсим в това развитие познатите ни стилове и течения на европейската литература — просветителство, сантиментализъм, романтизъм и т. н., едно, че няма да намерим в що-годе ясна форма нищо от това, което търсим, и друго — едно литературно течение или стил предполага подготовка и развитие от дълга литературна традиция, предполага осъзнаването на литературата като самостоятелна, относително автономна сфера на духовна дейност. И именно в края на века, с кръга „Мисъл“ и по-късно символистите започва един процес в нашата литература, който в известен смисъл може да се нарече осъзнаване от страна на литературата на своите специфични задачи и проблеми, своята относително самостойна роля в обществото. И едва в началото на века се откроява ясно ролята на литературната традиция, когато изследваме вътрешното съдържание и смисъл на това време, когато често си задаваме въпросите, на какво се дължи това „спиритуализиране“, „идеализиране“ на поезията от началото на века, къде са корените на тоя нравствен и културен патос, откъде извира тоя тих и светъл нравствен героизъм на мнозина културни дейци от тая епоха; защо поезията се обръща изцяло към идеалните проблеми на нашето съществование, към морала и философията, към проблематиката на културата и книжнината; защо поезията и философията, идеите и книгите се превръщат за това поколение във върховен принцип, в единствен център, когато фактически пред нацията стоят огромно количество неразрешени въпроси от съвсем друго естество; на какво се дължи това дематериализиране на нашето изкуство, защо всички трудности на нашия културен живот се прехвърлят изцяло в сферата на духа и само там се търси тяхното разрешение — извън политиката, революцията, социалните борби и т. н. Да го обясняваме с буржоазния произход на нашите символисти значи само да се намираме на приказка. Безкрайно наивни трябва да бъдем, за да кажем, че това се дължи на упадъчното явление на декаданса. Тогава защо Михалаки Георгиев или Алеко Константинов не се повлияха от европейския модернизъм? Ясно е, че навлизаме в областта на идеалистическите обяснения. А разрешението на проблема трябва да търсим в особеностите на нашето историческо развитие, в особеното състояние на нашата култура.

Ако не смятаме 90-те години, едва ли има друг период в нашето културно развитие като началото на века, отличаващ се с такава интензивност, с такова творческо горене и напрежение на всички интелектуални сили на нацията, с

такъв културен патос и размах на културното строителство. Това е един златен век не само за поезията. Пробудена от проповедта на Пенчо Славейков, нашата литература навлиза в един период на самопреценка, самовглъбяване и самоосъзнаване. За пръв път тя има да решава „собствени“, „вътрешни“ задачи, да осмисля собствената си роля и мисия в цялостния живот на нацията. Нейната амбиция и отговорност са нараснали неимоверно, тя вече трябва да бъде средство за културно, духовно и нравствено усъвършенствуване на нацията. Докато преди Освобождението тя има да решава чисто прагматични задачи и няма избор — или ще служи на националната кауза, или нейното съществование става немислимо, — то сега въпросът се поставя по същия начин, само че с допълнението „как“. Както казва Пенчо Славейков, до Освобождението инстинктите са силни; тогава всички знаят „какво да се прави“, никой не си задава въпроса, каква трябва да бъде литературата, на кого трябва да служи изкуството, никой не се сеща да разсъждава върху вътрешните закономерности и процеси на културата. А в края на 90-те години и началото на века нашата литература и изкуство се обособяват като относително затворени сфери с вътрешна функционалност, специфични закономерности, собствена проблематика. Затова са съдействували както историческите социално-икономически процеси в цялостното развитие на нацията, така и количествените културни натрупвания. Нашата млада литература за пръв път усеща своята „самостоятелност“, „независимост“ от обществото, от негово пряко оръдие тя се е превърнала в отделен организъм, ако можем да се изразим на тоя биологичен език: тя е достигнала до етапа, когато разбира, че носи собствената си съдба, че има своя драма, нова, непозната, невиждана дотогава в нашата история, различна от драмата на цялото общество. За пръв път тя вкусва от противоречията, страданията и болестите на културата в тесния смисъл на думата независимо от това, дали е преминала всички необходими етапи за такова узряване, дали е подготвена да схване същността на собствената си драма.

Естествено Възраждането като всяка синтетична епоха има много по-голяма творческа мощ; новият етап, в който навлиза нашата култура, макар че отразява едно по-високо стъпало на историческо развитие, в същото време в известен смисъл е упадък, той носи опасни противоречия, възможност за крайности, непознати дотогава трагедии, каквато е трагедията на Яворов; новият човек не е цялостната, монолитна личност на Ренесанса, той е раздвоен, болезнен, противоречив; духът се откъсва, обособява се в свои сфери, в собствените си противоречия и драми — пример за това е Лилиев, чиято поезия е изцяло затворена в противоречията на духа и нравствеността. Но това е една историческа неизбежност, каквато историческа неизбежност са всички явления, съпътствуващи тоя процес. Пред българската култура в началото на века вече стоят много пътища и голям избор на средства. Защото и сега почти никой не си задава въпроса, дали изкуството трябва да служи на народа или не (не бива да се приемат много сериозно недомислените и детински лозунги и манифести на някои културни дейци — демократическите инстинкти на нашата култура са необикновено силни), но изборът на начина и средствата преминава през мъчителни и драматични перипетии. Това, което на нашия жаргон ние дълги години наричахме „бягство от живота“ от страна на поезията от началото на века, отклонение от задачите и призванието на поезията, беше в същност задълбочаване в специфичната проблематика на нашето културно развитие. Защото ако пред нашето изкуство се появиха задачи, непряко свързани с политическите борби, те в крайна сметка отразяваха драматичното дирене на собствена съдба и път за развитие от страна на младата нация.

Разбира се, малцина от културните дейци тогава си даваха сметка, че вземат участие в един преломен етап на нашето културно развитие; че поставят основите на едно ново развитие, че споровете, новите литературни школи, новите лозунги,

манифести и влияния, модернизъм, символизъм, „млади и стари“, „Бодлер или Тургенев“ и т. н. са само шумовете, съпровождащи раждането на нашата култура в собствения, специален смисъл на думата; че нашата литература вече сама открива, определя, налага собствените си задачи, които не се налагат пряко от политиката и социалните борби, че тя вече е призвана да бъде ни повече, ни по-малко духовен и морален водач на нацията. Твърде естествено е при такова състояние на нещата нашата млада култура да стане обект на всевъзможни влияния, немислими в един по-ранен етап, когато нуждите от изкуство са много по-прости. Символизмът, който така леко завладя съзнанието на всички тогавашни млади поети, беше една неизбежност и в същото време едно необходимо зло. Впрочем защо Пенчо Славейков се сърдеше на символистите? След като, както си мисля, той пръв осъзна необходимостта, по-точно закономерността в движението на нашата литература към нравственото и философско осмисляне на живота и националната ни съдба, след като сам проповядваше, че изкуството трябва да отразява не битпазарската врява на живота, а неговия висш смисъл, неговата същност, сега какво искаше — младите поети да не ахват пред модерната западна литература, да не се удивляват пред изтънчената философичност на модерната западна и руска поезия? За тях това е повече от школовка, школа за поезия и философия, за мислене и вглъбеност, за съсредоточаване върху „вечните“, „нерешими“, „идеални“ проблеми на човешкото битие и съдба, т. е. върху собствените проблеми на духа. Щом изкуството трябва да бъде не просто отразяване на живота, а на неговите дълбоки същности и закономерности, то не е ли необходимо едно оттегляне в областта на духа и идеите, т. е. едно отдалечаване от ежедневната врява, едно оглеждане отстрани, едно вглъбяване в проблемите на изкуството и философията, което, на пръв поглед самоцелно, в края на краищата позволява да се види животът под нов ъгъл, в нова перспектива. Истинският смисъл на това влияние, на това възприемане на нови идеи и форми беше, че нашата литература се приобщава, влиза в измеренията, в системата на една нова култура — общоевропейската. Естествено много често се получаваше маймунско подражание, възприемане на форми, чиято същност и съдържание са ни непонятни, но такава ни е съдбата — съдба на нация, която трябва за десетилетия да преживява това, което другите са преживели за столетия.

В епохата, за която говорим, се получи едно вавилонско смешение на езиците. Всеки — от Антон Страшимиров до Ив. Ст. Андрейчин — предлагаше свое решение на културните проблеми, всеки знаеше тайната рецепта за културния скок, който всички се надяваха да се извърши; всеки знаеше от кого трябва да се учим, кои поети да четем и превеждаме, кои философи да щудираме, коя модерна школа е най-добра, как трябва да се развива нашата поезия, как се пишат стихове, за какво е необходимо изкуството. И въпреки че на умовете влияят мислители и поети на умората и скепсиса, на декаданса, това беше епоха на патоса и градивната енергия, на възторга и вярата в културата, в силата на поезията и изкуството, в тяхната първостепенна роля в живота, т. е. това беше вяра в силата и могъществото на духа и разума, епоха на надеждата. Защото декаданът, модернизмът и символизмът бяха само една форма за нашата литература от началото на века, вътре в която се извършваха процеси, съвсем различни от процесите в западноевропейската култура. По вътрешното си идейно съдържание нашата поезия тогава имаше твърде малко общи неща със символизма като философска схема. Тогава всички вярваха, че е дошъл краят на нашата културна изостаналост, че настава нова ера в нашата култура, че всичко, написано дотогава, е безнадеждно старо и негодно, и всеки бързаше да вземе участие в това „европеизиране“ на нашата литература. Едва ли е имало друго време с такъв висок градус на творческо горене, едва ли друг път нашата поезия се е устремявала с такава неудържимост към непознатите светове на мисълта и чи-

стите идеи, към бездънните абстрактни небеса на духовността, към висините на нравствеността; едва ли друг път ще се родят у нас такива светии на платонизма и нравствеността, каквито са Дебелянов и Лилиев; едва ли друг път са звучали толкова химни на надеждата във всички сърца. Трябваше да се появи през 20-те години поезията на Фурнаджиев и Багряна като драстичен контраст, като артистична и буйна проява на земните, дионисиевски сили на нацията, като обратна, не по-малко плодотворна крайност, за да можем да осъзнаем висините на платонизма, до които се издигна поезията на символистите от началото на века. Трябваше да станат такива страшни събития като войни, въстания, кланета, за да се върне поезията отново към земята, да се види, че в живота има по-силни и властни неща, но вече уморена, уплашена, обезверена във високите полети на духа, смазана от жестокостта на нашата история, с чувство, че не е изпълнила своята мисия:

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безшумно, с надежда окрилени,
и ето ни безродни, и ето ни сразени...

За мен формулата „редуцирано", „закъсняло ускорено" литературно развитие е плодотворна. Тя не само се потвърждава от културните процеси, които се извършват у нас, но и помага да си изясним важни моменти в тия процеси. Какъв феномен е Пенчо Славейков, ако не плод на това ускорено развитие! „Он из Германии туманной привез учености плоды." Но именно тая ученост го прави неспособен да разбере някои явления в нашата литература. Да оставим настрана отношението му към Вазов. Нека си припомним анализа, който прави на „Хаджи Димитър". Той е възмутен от тия животни, които се събират около падналия юнак. На него му се струва, че хищниците се събират така около мърша, а не около жив герой. И каква е тая кръв, която все тече и „няма ниет да спре"! Оставям настрана най-важния въпрос: ясновидството на Ботев не е плод единствено на колективното фолклорно-митологично съзнание, изникнало от най-тъмните глъбини на паметта. То не е обърнато назад, то е профетично, каквото е всяко истинско изкуство. Сякаш се е раздрала завесата на времената и пред погледа на визионера се е разкрила картина от някакво страхотно далечно бъдеще, толкова далечно, че трябва да гадаем нейния смисъл. Когато виждаме как животните се събират около падналия за свобода, трябва да си припомним стиха на Ангелус Силезиус:

Човече! Всичко те обича, около тебе всички се трупат.
Всички към тебе се стичат, бога да стигнат.

Земя и небо, звяр и природа, всичко онова, което живее само в робството на необходимостта, проявява един парадоксален интерес към делото на свободата. Всички тия зверове не са подчинени, дресирани и опитомени, те доброволно се събират около човека, не по принуда, а по убеждение. Всички природни сили любовно са надвесени над него, за ложе му служи цялата земя, а за покривка цялото небе. Защото, както казва Томас Ман, човекът е потенциалният избавител на природата. Вечно незаинтересованата природа се е преклонила пред героя, пред абсолютния стремеж на човека.

Но да оставим всичко това настрана, не това е предметът на нашите разсъждения. Исках да видим срещу какво се бунтува разсъдъкът на Пенчо Славейков. Аз съм убеден, че никой съвременник на Ботев не вижда тук нещо парадоксално. Естественото място на сокола, „юнашката птица", на вълка и орлицата е до юнака. Те са му били верни другари и е съвсем нормално сега да скърбят за него. Това са устойчиви мотиви и комбинации от понятия, които присъствуват

в едно „митологично“ съзнание и които водят началото си от онова предисторично време, когато човекът се е чувствувал едно цяло с природните сили. И твърде близка е връзката на Ботев и неговите съвременници с това митологично мислене, за да освободи съзнанието си от тия категории и образи, които в пределни ситуации, каквато е поетическото творчество, изплуват на повърхността като формообразуващо, организиращо начало. А само две десетилетия след това в еснафско-буржоазна България тия образи не говорят нищо на един от най-образованите българи. Естествено е възпитаникът на немската позитивистична мисъл от втората половина на миналия век да търси в едно художествено произведение логика, характерна за нашето съвременно мислене. Логиката на Ботевото художествено мислене му е чужда. Драмата на падналия юнак, неговите отношения с окръжаващия го свят му са непонятни. За неговия аналитичен мозък няма логика в тая сплав между логично, профетично и философско мислене у Ботев. Ботев мисли с категориите на съдбата. Пенчо Славейков мисли с категориите на разсъдъка. А според законите на биологията Хаджи Димитър трябва да умре, кръвта му ще изтече до последна капка, хищните птици ще изкълват трупа му, между народа ще плъзне слух, че Хаджи Димитър е жив, така ще се създаде една красива легенда. Технологията на тая легенда му е ясна. И той няма нищо против легендите, нищо против фолклорните образи, които използува Ботев, защото за него това са условности. И иска от Ботев да изгради баладата си според логиката на тия условности, приемайки, че всичко това не е истина, не е станало точно така, но в поезията така се прави, „такава е играта“. Върху тоя принцип са изградени баладите на самия Пенчо Славейков. Тайнственото, недостоверното, ireалното, фантастичното — това са условности, етнография, бабини деветини. Но те са ценни, защото в тях са отразени философско-художествените представи на народа. При Ботев е точно обратното. Всичко, което казва за Хаджи Димитър, е реално, това е самият живот. Тук няма нищо колебливо, никаква двусмисленост, никакви здрачни призраци и сенки, никаква игра на вечерните мъгли и ветровете, а само една грандиозна, величествена, потресаваща реалност. Буквална действителност. Както агонията на юнака, предсмъртните му стенания и бълнуване, така и неговото безсмъртие, неговият отдих във вечерната прохлада на Балкана, разговорът му със самодивите и техният балет между звездите, връщането му отново в нашия емпиричен свят, където кръвта му продължава да тече, както вечно денем ще бди над него орлицата, а вечер Балканът ще звучи със симфонията на неговото безсмъртие — всичко това Ботев го показва като действителност. Нашият разсъдък трудно може да понесе истината, която вечно се хлъзга извън неговите граници, затова ние постоянно се стремим да преведем нейните страхотни думи с помощта на неговия беден лексикон. Но не приемем ли, че правилата на естетиката са твърде жалка мярка за такова титанично произведение; не приемем ли, че митът е концентрирана реалност, страшно сгъстен къс на живота, лаконичен израз на истинска действителност — ние няма да разберем какво представлява „Хаджи Димитър“. Неговата композиция ще ни изглежда объркана, нелогична; смисълът му — неясен. И Пенчо Славейков е прав от своето гледище. Само за две десетилетия образите, които създава Ботев, за него вече не са реална действителност, не говорят направо на същността му.

* * *

Всичко, казано дотук, бих могъл да формулирам с две думи: наш върховен дълг е да се борим с всички сили за хуманизиране на литературознанието. „В тоя век на хищно изтребление“ дехуманизацията като стоглава хидра заплашва да погълне всичко, в това число и литературата. Тя е опасна и коварна, защото

винаги успява да подпъхне мними ценности на мястото на истинските. Морално необразовани мозъци лесно се подвеждат и не забелязват фалшификацията. Ние трябва да престанем да трупаме книжнина, безплодна ученост, която се самозадоволява. Теорията е нещо, без което не можем, но тя става страшна, когато я превърнем в самоцел, когато правим от нея идол, на който се кланяме в упоение. Тогава от литературознанието ние прогонваме литературата. Историята на литературата е разказ за скъпите мъртъвци и техните дела. Мото на тоя разказ трябва да бъде: „Аще забуду тебе, Йерусалиме. . .“ А никаква теория не може да ни даде това нравствено съзнание за нашия дълг към мъртвите. То идва от нашата съвест, от нашата нужда от самопознание. А щом историята е повест за мъртвите, тя самата трябва да бъде литература, а не ученост и книжнина. Детински биха били споровете, как трябва да се пише историята — есеистично, академично или не знам как. Всеки от нас пише, както му иде отръки. Но при всички случаи историята на литературата трябва да бъде човекознание.

Знам, че предлагам нещо трудно, проблематично, без никакви гаранции за успех. Срещу нас стоят могъщи противници, които не си поплюват. Но на нас ни се дава шанса — ако не друго, поне скъпо да продадем научните си кожи. Достойното поражение струва повече от всеки посредствен успех.

ЗА НЯКОИ ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ НА СРЕДНОВЕКОВНАТА ЕСТЕТИКА

(Върху материал от житийната литература)

Красимир Станчев

Да се говори за средновековното художествено творчество, като се излиза само от нашите съвременни разбирания за художественост и за творчество, значи да се говори за нещо, което не съществува. Не съвсем ясният и за нас термин „художественост“ произлиза от старобългарското съществително **художьство** (гръцкото *ἡ τέχνη*), което означава занаят, изкуство в смисъл на умение. А що се отнася до термина „творчество“, той, както отбелязват изследователите,[1] започва да се свързва с човешката дейност едва от Ренесанса насам. През Средновековието способността да твори се счита за неотменим атрибут на бога. В пролога на своя Шестоднев Йоан Екзарх пише, че хората „**вещи ты събирающе готовы образы творять**“ за разлика от бога, който наистина твори, защото създава от нищото: „**а творьць великын нн съсѧда трѣбоуѣть, нн вещи**“[2]. Следователно за Средновековието словосъчетанието „художествено творчество“ би се явило недомислие, тъй като едната му съставка се отнася до човешкия майсторлък, а другата — до способността на трансцендентното божество да твори.

Естествено, ако пък излизаме само от средновековните понятия, би трябвало да застанем на позициите на теологията и в най-добрия случай по думите на С. С. Аверинцев да пишем „за какого-то неведомого мыслителя этой эпохи трактат, который он почему-то упустил написать вовремя“[3]. И в единия, и в другия случай едностранчивата постановка на въпроса е логически погрешна, а оттам и получените изводи биха били неверни. Остава един единствен път, все по-често сочен от изследователите — да се води диалог между понятийните системи на нашето време и Средновековието, неизбежната модернизация на проблема при съвременния научен анализ да се неутрализира (поне отчасти), като постоянно се държи сметка за неговите измерения в собствената му епоха.

---

[1] Вж. E. Panofsky. Idea. II Aufl. Berlin, 1960; С. С. Аверинцев. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. — Във: Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, с. 44.

[2] По изд. на R. Aitzetmüller. Das Hexaemeron des Exarchen Johanes. T. I. Graz, 1958, S. 7—9.

[3] С. С. Аверинцев. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. — В: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 397.

* * *

Съвременната теория на литературата свързва понятието „художественост“ (като специфичност, а не в смисъл на качество) с понятието „образност“, с образното мислене. И тук именно могат да се потърсят допирни точки с теоретическите постановки на Средновековието, тъй като категорията „образ“ заема централно място в концепциите на редица средновековни мислители. И пак се налага една уговорка. Естетиката като самостоятелна философска дисциплина се оформя едва в новото време и Средновековието (както и античността) явно е преживявало някак не само без термина, но, както справедливо отбелязва и С. С. Аверинцев,[4] и без самото понятие „естетика“. Това, което ние бихме нарекли естетически възгледи, е имплицирано в общофилософските схващания на Средновековието и най-често е свързано с теорията на познанието (гносеологията). В този факт намира отражение една от основните особености на средновековното мислене — неговата ориентираност повече към принципите на образното, отколкото на логическото познание.[5]

Средновековна България използува теоретическия арсенал на Византия, поради което за изясняване на интересуващите ни въпроси трябва, макар и накратко, да се спрем на византийската теория за образа. На нея и на нейното разпространение в славянския свят са посветени специални изследвания,[6] затова тук ще бъдат изложени само общите положения.

В основата на византийската (и изобщо на средновековната) теория за образа стои концепцията на Псевдо-Дионисий Ареопагит, възникнала по всяка вероятност през втората половина на V в.[7] Търсейки начин за преодоляване на противоречието между необходимостта от познаване на трансцендентното (божественото) и неговата непознаваемост по сетивно-логически път, Псевдо-Дионисий стига да категорията „образ“, която изпълнява посредническа функция и прави възможно „познаването на непознаваемото“. Според него „видимите неща са изявени образи (*ἐμφανεῖς εἰκόνες*) на невидимите“ (Послания, X). „Чрез сетивни образи (*αἰσθηταῖς εἰκόσιν*) — пише Псевдо-Дионисий — ние се възвеждаме (*ἀναγόμεθα*), доколкото е възможно (*ὡς δυνατόν*), към съзерцаване на божествените неща“ („За църковната йерархия“, 1.2).

Приведените цитати разкриват няколко основни момента, свързани с характеристиката на понятието „образ“ у Псевдо-Дионисий. В образа се изявява (*ἐμφαίνω, ἐκφαίνω*) първообразът, трансцендентната първопричина. На това Псевдо-Дионисий обръща специално внимание: *᾽εν εἰκὸνι τό ἀρχέτυπον ἐκφαινόμενον* („За божествените имена“, 4.4) и този въпрос става особено актуален в иконоборческия период, когато иконопочитателите (и особено Йоан Дамаскин)

---

[4] Предварительные заметки. . . , с. 371.

[5] Срв. В. В. Бычков. К вопросу о восточнохристианской гносеологии. — В: Историко-философский сборник. Изд. МГУ, М., 1971.

[6] Вж. В. В. Бычков. Образ как категория византийской эстетики. — Византийский временник. Т. 34. М., 1973; Кр. Станчев. Концепцията на Псевдо-Дионисий Ареопагит за образното познание и нейното разпространение в средновековна България. — В: Старобългарска литература, изследвания и материали, кн. III (под печат) и посочената в тези статии литература.

[7] Тази концепция е развита в т. нар. „Ареопагитики“, включващи пет книги: „За небесната йерархия“, „За църковната йерархия“, „За божествените имена“, „За мистичната теология“ и „Послания“ (10 на брой). Гръцкият им текст с паралелен латински превод е издаден от J. -P. Migne. Patrologiae graecae tomus III. Paris, 1857. Цитатите тук са по това издание, като в скоби е посочено названието на съчинението, а цифрите означават съответно главата и параграфа. За времето и средата, в която са възникнали тези съчинения, приписвани за авторитет на живелия през I век християнски деец Дионисий Ареопагит, както и за възможния им автор вж. Ш. И. Нуцубидзе. Петр Ивер и античное философское наследие. Тбилиси, 1963 (там подробно е разгледана и цялостната философска система, изградена в Ареопагитиите, нейните корени в античността и нейното разпространение и влияние през Средновековието и Ренесанса).

се занимават подробно с него, изграждайки разсъжденията си върху формулировките на Псевдо-Дионисий. Вторият момент е възвеждането (*ἐν εἰκόνι*) чрез образа към известно познание за божественото. Тук се акцентува върху психологията на възприемането — образът, особено в изкуството, оказва значително влияние върху извънсъзнателната (емоционалната) страна на психиката и по този начин изпълнява своята гносеологическа функция. Третата особеност на образа е относителността на неговото въздействие. Той възвежда към първообраза „доколкото е възможно“ (*ὡς δυνατόν*). Тази относителност е двустранна: доколкото е възможно изобщо познание на трансцендентния първообраз и доколкото конкретната личност има необходимата нагласа (способност за „божествено озарение“). С тази страна на образа се свързва и друга важна особеност — неговата многозначност. Художественият образ (и образът въобще) се схваща от средновековното съзнание не само и не толкова като изображение на реално съществуващ обект, но и символично, като носител на скрит, таен смисъл. Следователно по своята същност образът предполага тълкование, интерпретация. Но тълкованията могат да бъдат различни — ако не по обща насоченост, то по степен на проникване в тайния смисъл, във втория план на изображението. А с отдалечаване от епохата, която го е създала, образът може да се възприема и в своята чувствено-изобразителна конкретност, да загуби символичния си смисъл (поне в известна степен). С други думи, неговата многозначност се проявява в различни насоки.

Именно тази многозначност на средновековното изкуство понякога води до научни интерпретации, неадекватни на неговото възприемане в естествената му среда на битуване. Понякога изследователите говорят за елементи на реалистичност и за повишен интерес към действителността там, където средновековното съзнание в същност е виждало религиозни символи. Естествено действителността присъствува в художествените произведения на Средновековието, но в духа на теорията за образа тя се осмисля в религиозен план. На същата трансформация се подлагат и произведения, възникнали извън християнската религия, но включени в нейната образна система — например сборникът от древноеврейски обредни (сватбени) песни, включен в Стария завет под названието „Песен на песните“ и приписван на цар Соломон. Чувствено-еротичното съдържание на този текст е получило религиозно тълкуване и в образа на възлюбения средновековният човек е виждал Исус Христос, в образа на възлюбената — християнската църква и т. н. „Песен на песните“ оказва значително влияние върху стила на писателите от Търновската школа. Патриарх Евтимий например в заключителната похвала на Петка Търновска (в неговото житие за нея) изгражда образа на светицата, като използува цитати от „Песен на песните“ и доближава собствените си слова до нейната поетическа образност. Но дали това трябва да се оценява като нов момент в поетиката и в естетическите възгледи, при който вниманието се съсредоточава върху чисто човешки чувства? Едва ли. Това е нашето съвременно виждане, което не съвпада с възприятията на българина от XIV—XV в. За тези възприятия е показателна мисълта на самия Евтимий в послание му до Киприан: „Тѣм' же и Соломѡнь въ пѣснех сице нѣкако о цр҃кви назнамена. . .“[8]

Детайлизирайки своята концепция за образното познание, Псевдо-Дионисий Ареопагит говори за два вида образи — подобни и неподобни:„Два са начините на свещеното изявяване. Единият, както е естествено, изявява чрез подобни свещеновидни образи (*ὁμοίων ἱεροτύπων εἰκόνων*); другият — чрез неподобни образотворения (*ἀνομοίων μορφοποιῶν*). . .“ („За небесната йерархия“, 2.2—2.3). Без да се задълбочаваме в подробен анализ на тези два вида, трябва

[8] E. Kałużniacky. Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius. Wien, 1901, S. 228.

да отбележим, че подобните образи в естетически план се свързват с традициите на античността (и по-точно на античния „мимесис“), а неподобните, на които в системата на Псевдо-Дионисий се придава по-голямо значение, ѝ се противопоставят, те се изграждат, като се отрича „грубата“ материална действителност. Верен на своя диалектически метод, Псевдо-Дионисий, след като обособява двата вида образи, говори за тяхното съчетаване, за едновременното им функциониране в рамките на цялостния образ. Именно в присъствието на неподобието във всеки конкретен образ трябва да се търси вътрешното теоретическо обосноваване на символичността в средновековното изкуство, многократно изтъквана като негова специфична черта.

И още едно много важно положение в концепцията на Псевдо-Дионисий. Той говори за единство н а и ч р е з многообразието и изтъква, че единосъщното божество има множество изяви, както многото свещи в църквата дават единния образ на светлината „и както многото отпечатъци на един печат принадлежат на първообразния печат“ („За божествените имена“, 2.5). В естетически план това означава, че многото изображения на един и същ обект (например няколкото жития, похвални слова и служби на един и същ светец) в различна степен и по различен начин изграждат неговия единен образ. От друга страна, множеството еднотипни образи от действителността „изявяват“ същността на един архитип, схващан като абсолютен трансцендентен първообраз. В художествената практика на Средновековието това положение е много важно. Върху него почива един от основните принципи на средновековната естетика — принципът на отъждествяването.

Разгледан като единно понятие, образът у Псевдо-Дионисий е преди всичко гносеологическа категория. Но схващането за материалния свят като образ (отражение) на трансцендентния (божествения), търсенето на скрит, символичен смисъл във всеки реален обект говори за едно първично художествено отражение на действителността, митологично по своята същност, макар и формулирано в логически философски концепции.

Трябва да се отбележи и още нещо. В системата на Псевдо-Дионисий на художествените образи се отрежда място сред религиозните тайнства, т. е. те заемат в йерархията на образите по-високо място от природните обекти, схващани като образ. Но средновековното изкуство, макар и със специфичните средства на своята поетика, изобразява реалния, видимия свят, тъй като трансцендентното не подлежи на пряко изобразяване, както многократно изтъква и Псевдо-Дионисий. С други думи, имаме работа с известната още от Платон триада: идея (трансцендентна първопричина) — материално въплъщение на едията (реално съществуващите неща) — художествено изображение. Но докато Платон отрича познавателната и възпитателна функция на „подражателното“ изкуство, Псевдо-Дионисий придава първостепенно гносеологическо значение на художествените образи, чрез които, по неговата терминология, се извършва „неподражаемо подражание“ (*ἀμίμητον μίμημα*) на невидимото и нямащо образ (т. е. трансцендентното). Това положение е във връзка със спецификата на средновековното изкуство, което чрез деформиране на действителността в изображението се стреми да постигне трансцендентната същност на нещата и явленията.

От казаното е ясно, че за Псевдо-Дионисий образът е преди всичко знак, чрез образа се означава — *σημαίνεται* (в среднобългарския превод на Ареопагитиките — знаменаетсе). Обособявайки художествените образи и поставяйки ги по-високо от материалния свят, Псевдо-Дионисий установява между изкуството и действителността отношения като между две знакови системи, чрез които последователно се предава информация за трансцендентното. Запазвайки идеята за двете знакови системи (тъй като тя отразява реалното състояние на нещата в средновековното изкуство), но разместващи съобразно със съвремен-

ните материалистически разбирания местата на действителността и трансцендентното, получаваме действителния път на средновековното образно познание: действителност — мит—художествен образ. И тъй като митът (включително християнският) представлява първична, неосъзнато-художествена обработка на действителността, в същност имаме работа с две художествени системи, чрез които се изобразява (моделира) действителността.

Всичко това ни позволява да формулираме основния естетически принцип на средновековното изкуство — принципа на двойното отражение на действителността. В съответствие с него художественият образ не се изгражда като пряко авторско осмисляне на определени явления от действителността, а като отражение на митологичната представа за тях. Действителността се отразява в изкуството, пречупена през призмата на християнската митология.

Този принцип, макар и не така формулиран, е добре известен на изследователите на средновековното художествено творчество, но последиците от него невинаги се вземат под внимание. В резултат на това често се допуска грешката да се разделят елементите на средновековното литературно произведение на „религиозна обвивка“ и „късчета действителност“, скрити зад нея. А на практика имаме осмисляне на действителността чрез митологическите представи, което води и до съответните деформации на действителността при нейното моделиране в художественото произведение. Нещо повече. Понеже принципът на двойното отражение е валиден за всички сфери на духовния живот през Средновековието, на него се подчинява и литературата, която само условно, когато се отнася до средните векове, бихме могли да наречем научна, документална и пр. По същество тя е художествено-научна, художествено-документална, тъй като навсякъде присъствува религиозно-митологическото осмисляне на фактите и явленията, тяхната първична неосъзнато-художествена обработка. От друга страна, литературата, която, пак условно, бихме могли да наречем художествена, има за средновековния човек същото документално звучене, както и споменатата по-горе.[9] Средновековието не признава откритата художествена измислица. Друг е въпросът, че тя обективно съществува, породена от същия този принцип на двойното отражение.

* * *

Може би най-добра илюстрация на казаното дотук ни предлага средновековната агиография и в частност житийният жанр.

Житията са един етап в развитието на биографичната литература. Техните герои по правило са исторически личности, чиято реална биография ляга в основата на житието. Това напълно важи и за старобългарските жития — от Кирил и Методий до Пимен Зографски техните герои са или български църковнорелигиозни и културни дейци (Кирил и Методий, Климент, Наум, Иван Рилски, Гавриил Лесновски, Прохор Пшински, Йоаким Осоговски, патриарх Йоаким I, Патриарх Евтимий, Пимен Зографски), или българи, загинали като мъченици (Зографските мъченици, Георги и Никола Софийски), или герои от чужд произход, чиито мощи се пазят в България (най-вече Търново) и това поставя вън от всяко съмнение (за средновековния човек) истинността на разказваното за тях

[9] Е. Ауербах, сочейки два изходни модела в развитието на европейските литератури — Омиров и вехтозаветен, изтъква като специфични черти на втория вярата в истинността на разказваното, многозначността, необходимостта от тълкуване. Изобщо наблюденията на този автор, основани върху библейските легенди, разкриват много точно основните черти на средновековното християнско изкуство и в частност съвпадат с основните моменти в изложените погоре разсъждения, основаващи се върху друг материал от същата духовна сфера. Срв. Э. Ауэрбах. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976, първия очерк — „Рубец на ноге Одиссея“.

(Иларион Мъгленски, Михаил Воин, Петка Търновска, Филотея, Йоан Поливотски).

И така образите на героите в старобългарските жития имат своите реални прототипове. Но всички те се свеждат до три основни типа в зависимост от деянията, поради които са провъзгласени за светци. Това са или църковни архиереи и дейци на официалната култура, които поради общия характер на дейността си могат да се обединят в един тип — апостолски, или герои, които се прославят с отшелнически подвизи, с основаване на манастири и пр., т. е. монашески тип, или най-сетне герои, загинали мъченически за вярата (а през XVI в. това значи и за народността) — мъченически тип.[10] Всеки един от тези три основни типа агиографски герои има своите митологически прототипове в Новия завет — апостолите, пустинния живот на Йоан Кръстител, смъртта на първомъченик Стефан. Върху тези митологически прототипове се изгражда предварителната представа, моделът на отделните типове житийни герои.

Посочените три основни типа и техните митологически прототипове също не са първични. При един по-задълбочен семантичен анализ се установява, че те имат един общ първообраз и това е централната фигура на християнската митология — Исус Христос. Митологемата Христос отразява най-съществените черти на християнската религиозно-философска система, която като всяка обективноидеалистическа концепция не може да избегне митологическите представи.[11] Естествено това не е примитивната митология на древните общества, а една конструктивно-логическа система, в която се очовекотворява не природата, а философската идея за абсолютното сливане на земното и трансцендентното, материалното и идеалното. Такъв философско-трансцендентален характер придава на митологията още Платон, а чрез неоплатониците бива усвоен и от християнските мислители.

В теоретически план образът на Исус Христос може да бъде разгледан като изходен модел за образите на християнските герои, които се пораждат от него чрез поредица от трансформации. Първата трансформация е субстанциална. У Христос опозицията „материално — идеално“ (човешко — божествено) е снета в трансцендентен план. Но християнските герои не са богове, а хора, и затова противоречието между тялото и душата се запазва. Възвисяването към трансцендентното у тях се извършва чрез елиминиране на телесното за сметка на духовното. Бидейки хора, те могат да се доближат до човешката същност на Христос, до неговите човешки изяви и по този начин да осъществят „възвисяването“ на душата.

Това и става в християнската литература. В образите на новозаветните, а след това и на житийните герои се повтарят отделни елементи от земното битие на Исус Христос. Апостолите просвещават и кръщават народите, както Исус преди това разкрива пред своите избраници истината и ги посвещава в нея. Мъчениците се подлагат на страдания и смърт, подобни на неговите. Отшелниците се отдалечават в „пустиня“ и подобно на Исус (срв. Мат., 4.1—16) се борят с дяволските изкушения, отдавайки се на пост и молитва. С други думи, втората трансформация на изходния модел се състои в неговото разчленяване. От един-

---

[10] Единственият старобългарски герой, който не принадлежи към тези три типа, е Михаил Воин. Византийската агиография (а оттам и преводната старобългарска) познава и други светци-воини. В старобългарската агиография не са застъпени някои типове, широко разпространени в други литератури — светци-царе (в сръбската, руската и отчасти византийската агиография) светци-юродиви (византийската и руската) и др.

[11] Както не ги избягва и един философ от такъв мащаб, какъвто е Платон (въпреки критичното му отношение към старите, традиционните митове). За особеностите на неговата „трансцендентална митология“ вж. А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, с. 210—217, 557—567 (богата библиография на с. 707—709).

ния митологически образ се пораждат няколко основни типа герои (с техните новозаветни прототипове).

Третата трансформация се състои във възникването на конкретни варианти на трите основни типа, т. е. конкретните агиографски герои. И тъй като те имат своите реални прототипове, стигаме до въпроса за взаимоотношенията между реален и митологически прототип, за съчетаването на реалното и митологичното в съзнанието на средновековния автор. За неговия дедуктивен подход житията дават редица примери, в някои случаи по-красноречиви от каквито и да било теоретически разсъждения. Анонимният автор на житието на Йоаким Осоговски например започва с Исус Христос, който „ѥдинъ имѣѥ бесьмрьтїѥ"; след това говори за апостолите, озарени от светия дух; после за мъчениците — „истинии же рабы Хвы. пѡбнищи страстѥ его" и накрая за отшелниците, към които принадлежи и героят на житието.[12] С други думи, посочен е изходният модел, трите основни типа герои, подобни на една или друга негова страна, за да се стигне до третата степен — конкретния герой. Впрочем тук има още един интересен момент. Свързващо звено между типа и героя в случая се явява краткият разказ за трима негови предшественици — Иван Рилски, Прохор Пшински и Гавриил Лесновски.

Всичко това разкрива следния психологически механизъм в съзнанието на твореца-агиограф: изграждайки образа на реална историческа личност, той първо я поставя в един ред с агиографски образи, с които тя е сходна по своите деяния, причислява я към определен тип християнски герои, който от своя страна наподобява някоя от страните на изходния модел. За да се превърне в агиографски герой, реалната личност и по-точно представата за нея трябва да отговаря на определени изисквания, породени от митологическите представи на християнството. Следователно отново се допираме до формулирания вече принцип на двойното отражение. Но казаното ни позволява да видим как той се реализира практически в творческото съзнание. На преден план изпъква отъждествяването на конкретната личност с агиографски герои от определен тип, причисляването ѝ към този тип, класифицирането на явленията в системата на християнските ценности.

Така стигаме до втория принцип на средновековната естетика — принципа на отъждествяването. Отделните явления от действителността интересуват средновековния творец не с индивидуализиращите ги черти, а с това, което дава възможност да бъдат отъждествени с определен митологически прототип, да бъдат разгледани като конкретни варианти на един инвариантен тип. Индивидуалното се разглежда само като доказателство за принадлежността към общото. Тук е уместно да се припомни Псевдо-Дионисиевото сравнение на образа с печата. Конкретните образи в различна степен изявяват същността на инвариантния първообраз — така, както множеството отпечатъци на един и същ печат, макар и различаващи се поради различието на повърхностите, върху които са положени, принадлежат на първообразния печат.[13]

Принципите на двойното отражение и на отъждествяването функционират и в тези по-редки случаи, когато образът на агиографския герой се изгражда не пряко въз основа на реален прототип, а при значителна предварителна народно-легендарна или литературна (нехристиянска) обработка. Изследователите сочат доста византийски жития, които представляват християнска обработка на стари

---

[12] Цит. по Йорд. Иванов. Български старини из Македония, II изд. С., 1931, с. 405—407.

[13] Явлението отъждествяване в теоретичен план е много точно характеризирано от Ю. М. Лотман (Структура художественного текста. М., 1970, с. 349—353), неточен и поради това основателно критикуван от специалистите е само предложеният от него термин „эстетика тождества", който тук заменяме с „принцип на отъждествяването".

легендарни мотиви.[14] В старобългарската литература има само един такъв герой — Михаил Воин. Разбира се, въпросът в повечето случаи не може и не бива да се решава еднозначно. По всичко изглежда, че много често имаме работа с по-сложно явление. Даден реален прототип получава първична легендарна обработка, която от своя страна става основа на агиографското произведение. С други думи, героят има не пряко легендарен произход, а легендарното е наслоено върху реален прототип. Но това не променя нещата по принцип. Приемайки легендарните сведения за биографично достоверни, агиографът ги подлага на същата обработка, на която подлага и резултатите от личните си наблюдения в други случаи. За него практически няма значение дали разказаното съответствува на реалната биография на героя или не. Важното е да се намерят тези опорни пунктове, които да позволят отъждествяването, причисляването на героя към определен агиографски тип. Ако през призмата на християнските религиозно-митологически представи нещата изглеждат правдиви, значи те са истинни — такава е логиката на средновековното творчество.

Тук възниква въпросът за мястото на творческата измислица в средновековното изкуство, в частност в житийната литература. Вече бе споменато, че тя обективно присъствува, макар че субективно средновековният автор я отрича. Причините за появата ѝ се крият в принципите на двойното отражение и на отъждествяването. Пречупването на информацията за реалния прототип през призмата на религиозно-митологическите представи, отъждествяването му с определен тип герои води до редица трансформации и деформации на действителността. Първо, от реалната биография на героя се подбират само тези моменти, които съответстват на общата представа за дадения тип светец или с малко усилия могат да бъдат приведени към нея. Този подбор обикновено остава скрит от читателя (слушателя) на житието — авторът създава илюзията, че описва всички съществени деяния на героя или най-малко, че и неописаните са от същия порядък. Но някои автори, особено в ранния период на византийската агиография, открито декларират подбора на фактическия материал за целите на своето съчинение (това прави още един от основоположниците на агиографската литература — Евсевий Кесарийски — в биографичното си съчинение за Константин Велики). Но подборът на фактите в съответствие с представите за типа герой е по-скоро момент от характерната за Средновековието идеализация, но още не е творческа измислица. Тя се появява, когато авторът започне да приписва на героя деяния, които той не е извършил, но които би трябвало или би могъл да извърши в съответствие с изискванията на типа. Така възникват не само чудесата на светците и мощите им, които са задължителен елемент за агиографията, но и редица сюжетни детайли, които на пръв поглед изглеждат напълно правдоподобни. Те се създават по подобие на други, реални или легендарни случки от живота на светеца; по аналогия с деянията на други герои от този тип или пък — което е особено интересен момент при разглеждане на поетиката — като сюжетно разгръщане на традиционни тропи (най-често метафори). Например в редица жития библейският израз „хляб ангелски яде човекът“ (Пс. 77.25) се разгръща в сюжетно повествование за това, как светецът с божия (чрез ангелите) помощ нахранва неочаквано посетилите го хора (например в епизода с пратениците на цар Петър в Народното житие на Иван Рилски). Несъобразяването с тази страна на житийната литература и с обективното присъствие на художествената измислица в нея води понякога до надценяване на житията като исто-

[14] Вж. по-подробно С. В. Полякова. Византийские легенды как литературное явление. — Във: Византийские легенды, Л., 1972, с. 248—254 и посочената там литература.

рически извор, до представяне за научна биография на даден средновековен деец на некритичния преразказ на неговото житие, освободен само от очевидно фантастичните елементи, свързани с чудеса.

* * *

Принципите на двойното отражение и на отъждествяването представляват естетическата обосновка на средновековната поетика,[15] определяна най-общо като традиционна. Като основна форма за художествената реализация на тази традиционност се сочат етикетът[16] и (или) канонът[17]. Доколко е целесъобразно използуването и на двата термина, различни явления ли се означават с тях или едно явление, или пък две страни на една и съща особеност на средновековната поетика — това са въпроси, на които в момента трудно може да се даде категоричен отговор, тъй като самото явление (явления) не е проучено достатъчно пълно. Тъй като това е тема за отделно изследване, далеч надхвърлящо рамките на една статия, тук ще се ограничa само с някои общи съображения.

Традиционността на изображението възниква именно в процеса на отъждествяването на героя с типа и митологическия прототип и се свързва колкото с творческото съзнание, толкова (даже в по-голяма степен) и със съзнанието на възприемащия. Принадлежността на героя към определен тип изисква традиционност на обрисовката, за да може читателят (слушателят) чрез познатите нему сюжетни ситуации и езиково-стилистични средства да извърши „разпознаването“ на типа в чертите на конкретния житиен герой. С други думи, чрез каноничността (етикетността) средновековното изкуство изпълнява знаковите си функции, на които така държи Псевдо-Дионисий Ареопагит и след него цялата средновековна естетика. Чрез каноничността (етикетността) се постига възприемането на митологичната семантика на житийния образ или от гледище на средновековния човек „възвеждането към божественото“.

Това положение има пряко отношение към литературоведския анализ на всеки отделен средновековен текст, в частност на всяко житие. Още от миналия век славистиката проявява известна склонност да „прескача“ общите места, библейските цитати, риторичните „излишества“ и да търси извън тях и независимо от тях историческото градиво на художествения образ. А в действителност спецификата на този образ се изгражда в текста именно благодарение на непрекъснатото взаимопроникване на конкретния разказ и библейския цитат, на индивидуалното и общото, на „документалното“ и риторично-обобщаващото. Неслучайно норвежкият изследовател Бьортнес в доклада си пред Седмия международен конгрес на славистите определя като една от двете основни насоки в бъдещите изследвания върху древноруските жития „анализа на отношенията между повествование (narration) и цитат (quotation) в отделните текстове“[18]. Възбуждането на асоциации с предшествуващи (библейски и агиографски) текстове е един от основните механизми, чрез които средновековното литературно произведение изпълнява художествените си функции.

---

[15] Сред все по-често появяващите се напоследък изследвания върху поетиката на средновековната литература се открояват обобщаващите трудове на Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967 (II изд., Л., 1971) и на P. Zumtor. Essai de poétique médiévale. Paris, 1972.

[16] Терминът „етикет“ бе въведен в литературоведската медиевистика от Д. С. Лихачов, който посвети на анализа на това явление отделна глава в своята „Поэтика. . .“.

[17] Опит за определяне на понятието „канон“ и интересни конкретни изследвания съдържа сборникът „Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки“. М., 1973.

[18] J. Börtnes. Structures in Hagiography. — VII Międzynarodowy kongres slawistów. Streszczenia referatów i Komunikatów. Warszawa, 1973, p. 674.

Двойственият характер на средновековното литературно произведение, проявата на набелязаните тук основни особености на всичките му структурни нива изисква особено внимание при анализа. Многозначността на текста понякога може да подведе и най-добрите специалисти. Така например, разглеждайки израза „красны ноги“ в Епифаниевото житие на Стефан Пермски, Д. С. Лихачов го определя като абстрактен символ.[19] Но, както бе посочено от друг изследовател, на нивото на религиозната образност той се оказва съвсем конкретна синекдоха (при това от традиционния фонд на християнската литература).[20] В случая не се касае за грешка, а за непълнота. Въпросният израз е и едното, и другото и ако го възприемем само в художествен план, рискуваме да не видим тази пълнота на значението, в която го е възприемал средновековният читател, а това може да доведе до едностранчивост в обобщаването на наблюдаваните явления.

Последният пример ни връща към изразената в началото мисъл, че при съвременния литературоведски анализ на едно средновековно произведение и на средновековното изкуство като цяло винаги трябва да се използуват като коректив средновековните естетически схващания и произтичащите от тях особености на средновековната поетика. А доминиращи принципи в тези естетически схващания са принципите на двойното отражение и на отъждествяването. В тяхната светлина могат да намерят обяснение особеностите на средновековната идеализация, характерът на героичното в средновековното изкуство, спецификата на изобразителната система. От тях трябва да се тръгне и при изучаването поетиката на старобългарската литература, което е актуална задача на литературната ни медиевистика.

---

[19] Человек в литературе древней Руси, II изд. М., 1970, с. 78.

[20] М. Ф. Мурьянов. Об одном образе у Епифания Премудрого. — Русская литература, 1975, кн. 3, с. 223.

РАННИЯТ АТАНАС ДАЛЧЕВ: ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА СИМВОЛИСТИЧНАТА ПОЕТИКА

Чавдар Добрев

Мнозина смятат, че поезията на Атанас Далчев представлява едва ли не чужда планета в сравнение с основните стремежи на българската лирика. У Далчев всичко се изгражда по-другояче — и съдържанието на мисълта, и ритъмът на фразата, и анализът на вътрешния факт, и интонационната линия. Литературната критика обяснява подобен факт с това, че Далчев започва да пише като ярък противник на символистическата естетика, която през 20-те години, макар и още господствуваща у нас, се подлага вече на ожесточени атаки. Далчев противопоставя на обожественото „аз“ — външния свят, на култа към магическото — обикновената вещ, на грандиозния декор — всекидневния пейзаж, на пътешествията по далечни и екзотични страни — гледката от близка дистанция. Сам поетът неведнъж в своите фрагменти засяга този въпрос в критичен план. Той твърди: „Символистичният поет беше органически неспособен да схване конкретното. Дори и когато то му се тикаше в очите, той не искаше да го види и предпочиташе общото и абстрактното.

И „куку“ чуваше се там гласа на птица

Ем. Попдимитров

Гласът, който е викал „куку“, несъмнено е бил глас на кукувица. Но при все това тя си е останала за символистичния поет неопределена — една „птица“.

В какво обвинява Далчев поетите-символисти? В пристрастие към общата формулировка, в абстрактност, чийто антипод е предметността. Подобни творци избягват конкретното назоваване на нещата, те предпочитат да използуват понятието, за да внушат пряко своята идея. За Далчев обаче думите не са само значение, но и живи тела, които играят самостойна роля. При него става реабилитация на сетивното в поезията, на реалността в словото и неговите връзки, на достоверното присъствие на отношението: вътрешен опит — инструмент за споделяне. Пледира се за нова активизация на формата чрез „коригиране“ на литературния стил със стила на всекидневието. Какво може да даде едно подобно сравнение: нарушение на правилата, превърнали се в шаблон, в изискана и фалшива условност; приближаване на далечното, тайнственото, вълшебното до субекта на преживяването; обогатяване на излинялото, поддържано с козметически средства слово; вдъхва му се жизненост, атмосфера, колорит, превръща се от самоцелно в строго функционално. На последното обстоятелство Далчев набляга особено. Сам той твърди, че не става дума езикът да бъде лишен от възможността си да обобщава, от естетически-философската си значимост, а

за динамизиране на процесите между конкретно и общо, между частно и абстрактно.

Поетът, когото някои смятат за ограничен привърженик на конкретната поезия, споделя не без основание страховете си от моментното сетивно изображение, което не носи по-висока идея и се основава върху внезапните чувствени реакции към живота. Своите мисли за непосредствена предметна поезия той свързва с концепцията на художника, който изгражда не отделна картина и образ, а една действителност, носеща дълбоките реални проблеми на своя творец. Този момент е интересен с оглед цялостната естетика на Атанас Далчев, който по начало се обявява не срещу идеите в литературата, а против абстрактната идея, против разделянето на понятието от неговия материален носител, на лирическите представи от конкретните им значения в реалността.

Сетивността в разбирането на Далчев е необходимост за литературата, която по наследствен белег страда от отвлеченост: причина е материалът, от който се създава. Далчев има пред вид, изглежда, повече езика в интерпретацията на символизма, а не толкова езика на живата човешка практика. Но при всички случаи той обосновава логически намеренията си и своето разбунтуване срещу догмите на една определена естетика.

И въпреки всичко това, струва ми се, че в редица от студиите, посветени на Далчев, твърде неизяснено се трактува въпросът за отношението на поета към символизма и за действителното му преодоляване. Първата методологическа грешка е в това, че символизмът в 20-те години се оценява като хегемон в българската лирика и не се отбелязват другите поетически движения, които да му се противопоставят. Второ, символизмът се разглежда вън от сферата на собствените си противоречия. Трето, до преди петнадесетина години за символизма се пишеше като за изключително консервативна и реакционна литературна доктрина и всяко противодействие срещу нея се отбелязва за прогресивен акт в литературния живот. И четвърто, недостатъчно се набляга на влиянията от символизма, които изпитва сам Далчев, особено в първите си поетически прояви, респ. в стихосбирките „Прозорец“ (1926) и „Пръстен“ (1928).

Но да започнем отначало. Наистина ли символизмът е толкова господствуваща естетическа система в началото и средата на 20-те години?

През този период той си има свои представители и свои епигони, притежава печатни издания и критици, които да го защищават. Отделни негови представители, като Теодор Траянов, Ем. Попдимитров или Николай Лилиев, разширяват неговите перспективи по отношение на народнобаладичния епос и на пределно интимната, почти изчистена от материалност изповед на стигналия до религиозна светост художник. Символистите се печатат главно в „Хиперион“, редактирано от Ив. Радославов, Т. Траянов, Л. Стоянов и др. Те обаче са принудени да съжителствуват с такива мощни движения, каквито са социалната поезия, носеща дълбоко класово-реално отношение към героя на епохата: Хр. Смирненски, Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников и др., експресионизма, футуризма, Гео Милев, Ламар и др., търсещи корена на думата, проблемите от улицата, грубостта от градските площади, динамиката на урбанистичните конфликти.

Нещо повече, българските символисти, за да могат да съществуват, влизат в своеобразна симбиоза и с органа на експресионистите „Везни“ и там печатат свои произведения. Случаен ли е този факт? Едва ли. Той подсказва за една нова реалност, определена от променените условия в България след Първата световна война и Октомврийската революция. Идва отрезвяване. Социално пробуждане и нареждане в различните лагери на класовите противници. Приближаване до народа и идеала за неговата свобода. Пацифизмът израства до опозиция срещу капитализма. Неясните мечти, химерите се разрушават, става пробуждане на фона на пурпурните светлини, дошли от Север, от могъществото на един нов

исторически Прометей. Символизмът като стенание на отчуждената личност в условията на буржоазния гнет и постигане естетическо освобождение сред далечни визии, образи, символни сияния, алегорични картини практически е наранен смъртоносно. Хипертрофията на „Аз-а“ сега се излекува, спасението е в бунта на масата.

Символистичните песни на Яворов, както и легендите на Петко Тодоров, принадлежат вече към историята на литературата и са част от наследството на кръга „Мисъл“, Димчо Дебелянов с военната си лирика подсказва нови пътища и за себе си, и за цялата ни литература. Така да се каже, меденият месец на символизма като естетическо продължение на атакуващия индивидуализъм си е отишъл, кулминацията е преминала и усилията на останалите живи символисти по същество представляват реставрация на минала слава, стимулиране на отмиращо явление, разкрасяване на стари художествени норми, естетизиране на консервативен порядък. Всичко това показва, че в началото на 20-те години най-изтъкнатите сили на новата ни поезия са настроени „антисимволистически“, те се бунтуват срещу свалени богове, с ожесточение налагат новите естетически вкусове, предпочитания, идеи. В подобен разрез Атанас Далчев е един от факторите в общата борба срещу символистичните останки. Но важно е да се открие самобитната му роля в процеса, който се развива.

На второ място става въпрос за вътрешните противоречия в лагера на символистите. Преди всичко трябва да изтъкна, че българският символизъм и в най-крайните си форми запазва определена доза виталност, спомен за земята, за реалност на житейската битка, за красотата на сетивното възприятие. В него освен това има и някакъв дуализъм, проявен в драматичните противоречия и сблъсъци, някакво самобичуване, някакво непрекъснато отлитане на вълшебните и измислени дворци на мечтанията. Той не си изработва солидна философска база и поради това ние с основание може да пишем и за една реалистична естетика, примесена от влияния — понякога чужди и неизживени — на символистическата поезия в Европа.

Та какъв истински символист е Яворов и неговите стихотворения от втория период, изпълнени с непрекъсната равносметка и изповед, поразителна с реалистично-психологическите си дълбочини, с чувството си за живата действителност на човешкото съществование, с непрекъснатите си връщания към живата обществена практика, с клетвите, връщанията, отрицанията, самозаклинанията и т. н. Освен това известно е, че голяма част от творчеството на Яворов е с определена реалистична критическа насоченост. Димчо Дебелянов бързо преодолява влиянията от символизма, за да изяви горещата си лирическа душа, нежна и вълнуваща, трепетна и добра. Неговото автентично чувство прогонва абстрактните тези, изгаря измислените кулиси за емоцията и сваля поезията на земята. Горчивият опит от войната заставя поета да напише едни от най-изповедните реалистични стихове в българската поезия, които сливат външния образ с вътрешното вълнение. И това става в самото навечерие на 20-те години като вътрешна критика, самоотрицание на самия български символизъм. В неговите недра определено израства един нов тип поезия, която използува образните завоевания на символистическата култура, за да изрази нов личностен и социален опит.

Людмил Стоянов извършва подобен пробив в собствения си лагер най-напред като белетрист и публицист. Той поглежда на войната с очите на реалиста и социалния критик, като потърсва решение за трагедията на впримчения в хомота на буржоазното робство народ. Ем. Попдимитров се насочва също към социални теми, като вътрешно мирогледно скъсва с индивидуалистичната доктрина на символизма. Да не говорим за жеста на един Хр. Ясенов, който определено заема позиция на комунист в двубоя на времето. Така нашият символизъм вътрешно проникновено и мотивирано еволюира в своя път, като разви-

тието му е по посока на по-ясната реалистична позиция към народа, към неговите битки и съдба. Оформят се междинни звена, които свързват един реалистичен земен идеал с редица съществени признаци на символистическата образност. Несъмнено това е израз и на противоречия, особено в естетически план, и тепърва предстои да бъде истински критически оценен.

Стигаме до третата забележка. Явно е, че символизмът, особено българският, не може да бъде разглеждан едностранчиво като консервативно явление. Преди всичко той помага на нашата поезия да стигне до едри образни конструкции, в които действителността бива оценявана мащабно. По такъв начин се преодоляват реални опасности от битовизъм, от провинциално късогледство. Тази мащабност, духовна перспективност, макар и по-често от позициите на буржоазната индивидуалистично настроена личност, е позитивно явление на фона на незаинтересуваното практическо самодоволно битие на дребната и едра българска буржоазия. В същото време ние виждаме, че са непрекъснати вътрешните двубои, драмите, съпоставките в творчеството на нашите символисти, те изпитват като грях и мъчение откъсването си от земните проблеми, те страдат от това, горят в адски мъки и затова никак не е случайно, че още първите по-сурови уроци на социалния живот ги насочват към големите обществени проблеми, към идеята за социално преустройство на действителността. В речта си на юбилейното събрание от 1948 г. акад. Тодор Павлов, след като отбелязва „идеалистическа, индивидуалистическа и метафизическа позиция“ на символизма като метод, подчертава, че у нас има и такива символисти, които „оставайки си символисти, гледаха на символизма като на средство било за своеобразен протест срещу пошлата капиталистическа обществена действителност и защита на правото за свобода и независимост на индивида, било пък като на метод за такова художествено творчество, което търси да открие и използува някакви си магически по същество сили на човешката художествена реч и на другите художествени изразни средства, с помощта на които символистът-художник се опитва да си построи свой собствен мир на някаква си особена и висша духовна действителност, нямаща нищо общо с реалната обществено-историческа действителност, но създаваща възможността за раждане и поддържане у художника на илюзията или самоизмамата, че е върховен жрец или творец в храма на „чисто човешко изкуство“, гдето човешкият индивид придобивал ценност, каквато той в самата реална действителност няма и не може да има. Такива символисти, към които у нас в известен смисъл и степен можем да причислим Д. Дебелянов и Яворов, трябваше неизбежно да преживеят истински трагедии, когато животът, развиващ се по своите реални исторически закони, разбиваше на пух и прах тези илюзии и самоизмами. В такива именно случаи някои от тия символисти стигнаха или до самоубийство, или до трагично отказване от собственото си художествено творчество. Други обаче, у които жаждата за живот и истински културен прогрес бяха по-силни, трябваше по един или друг начин, в един или друг смисъл и степен да пристъпят към преоценка на старите ценности и да потърсят изход от царството на фантастичните самозаблуждения, самовнушения и самоуспокоения към царството на реалната обществена действителност и на нейното художествено отразяване и пресъздаване в съгласие с общата историческа закономерност на развитието на човешкото общество и култура от капитализма към социализма и комунизма, от идеализма, индивидуализма и реакционния романтизъм към социализма, диалектическия материализъм и социалистическия реализъм.“

Давам този просторен цитат, защото той в методологическо отношение разкрива дълбоко сложната диалектика на художествените факти, еволюцията, каквато те претърпяват в хода на общественото развитие. За нас е много важно да прозрем в двойствеността на явлението символизъм, в неговото пречупване

и отразяване в индивидуалното творчество, като стигнем до извода за положителните тенденции в живота на символистическата естетика, до вътрешните противоречия, стигащи до разрешение в една нова идейна платформа. Тодор Павлов ясно развива мисълта, че нашите символисти непрекъснато живеят в смут и драматичен двубой, че тяхно мерило не са само призрачните сънища, но и грубата действителност, че някои от тях успяват да стигнат до нов мироглед, до ново социално отношение към живота, до идеите на социализма и комунизма. Ето защо в подобен разрез аз подчертавам, че не всяка опозиция към символизма още в 20-те години означава по-висока степен на художествено разкриване на значителните проблеми на личността и обществото, че нерядко критиката на едни или други особености, на определени слабости в метода, стила, почерка на символистите е съпроводено и с отстъпки пред натурализма, емпиризма, голото предаване на фактите, òтказа от обобщения, от дълбочинно изследване на явлениията, от живо и солидно мислене. Така да се каже, тук сверката с жизнения материал става нерядко на равнището на различните фото- и монтажни техники, които са по-близки до изкуството на мозайката, отколкото до философията на монтажа като концепция за света.

В началните опити на Атанас Далчев, и това, струва ми се, че в хода на изложението ще го защитя, има не само позитивна критика на абстрактния език на символистите, на призрачното, безплътно, измислено, негативно назоваване на реалните явления, но и някакво отдръпване от опита на късните символисти да съединят краха на злачните надежди с реалната материалистическа критика на обществените порядки в капитализма. Те, символистите, създават естествено с рецидивите на една сравнително по-застинала и вече старомодна техника, общо взето, особено активна естетика в обществен план с ударение върху категорията „свобода“. Така неангажираната свобода при индивидуализма прераства в свобода като необходимост, като отговор на световно-историческата задача и проблем. Далчев започва да опонира на конструктивните принципи на символизма, на разделянето между семантика на думата, фразата и нейния синтаксис, външен образ и с отдръпване от широките хоризонти на обществената перспектива. По такъв начин анализът, който той извършва, започва от по-начална изходна точка, което осигурява възможност за последователни натрупвания на съображения и идеи, но в същото време и прекъсва един вече започнат ход на художествено узряване.

И така стигаме до последния пункт — дали Далчев е толкова отдалечен в началните си поетически изяви от естетиката на символизма, дори и от онези нейни елементи, които се подлагат на ожесточена критика в първите печатни изявления, статии на групата, към която принадлежи поетът. Струва ми се, че запленени от категоричния тон на отделяне и „дискредитиране“ на символизма, някои критици не виждат колко по-органично, диалектически целесъобразно, художествено оправдано изживява Далчев влиянията на естетиката, която отрича толкова безапелационно. Сам той по-късно ще направи характерна изповед за магията на символизма, под въздействието на която е започнал да участвува в литературните събития, за упоението си от най-големите му представители, оказали влияние на цяло едно литературно поколение. Нещо повече, той пише, че конфронтацията е била резултат и на силна любов, привързаност, преклонение, от които е трябвало най-сетне да се освободят младите сили на нашата художествена култура. „От всички поети на символизма, като изключим Яворов, най-голямо влияние върху нашето поколение имаха Димчо Дебелянов и Николай Лилиев. Това влияние беше толкова силно, че за да се освободят от него, някои от нас трябваше да се възбунтуват срещу тях. Тук е обяснението на известни наши отрицания: нашата омраза беше любовна омраза, една неразделна част от нашето възхищение.“

В критическите отзиви за творчеството на Далчев тъкмо този момент на приемственост се подценява, като се изтъкват, макар и справедливо, само моментите на новаторството, на скока, на прелома, на резкия преход. Тази тенденция се проявява от времето на най-ранните публикации на поета, та до ден днешен. Да вземем за пример оценката на такъв значителен критик като Георги Цанев в неговата рецензия за „Прозорец“ от 1927 г. В тази си статия Цанев се спира единствено на новите естетически придобивки: това, че личността „се губи зад обективно и спокойно построената поетична преграда“, че този поет създава свят, населен с „положения, черти, линии, багри — образи“, като начинът на възприемане е този на зрението или съзерцанието. По-късно в наши дни Здравко Петров ще нарече това съзерцание философско и ще направи извода, че Далчев по начало се е родил уморен, с унилост на пейзажа, с еднообразие, което мъчително потиска, че той по подобие на други поети от подобна мярка е осъден на неподвижност, но не и с „премахнато желание за движение“. Цанев в своята рецензия ще отбележи също особения начин, по който се проявява емоцията, като подводна и бавна река, чиито извивки и лъкатушения са невидими, той ще подчертае, че младият Далчев, като рисува елементарните неща, факти, явления на действителността, търси дори и в мъртвата природа душа, духовна настройка, защото според него всичко „ни говори, символизира“. Васил Пундев в рецензия за същата първа стихосбирка на Далчев ще наблегне на „стилизираната завършеност“, на „култивирания поетически усет“, на майсторската лирическа композиция, образност, но забележете — оплодена с „приспособимото от големите технически успехи на символистите“. Струва ми се, че макар и неразвито подробно, едно такова съображение за връзката между Далчевите стихове и тези на символизма (с реформа към един „кондензиран лирически разказ“, към повест от наситена лиричност, към картини от живота при наличие на силен вътрешен ред на вживяване) е важен отправен момент към ранния Далчев. Защото Пундев, независимо че отделя по-малко внимание на преходните и свързващи звена, все пак засяга съществен пункт, който може по-пълно и безпристрастно да ни насочи към феномена.

„Мост“ (1923)

Първият по-цялостен литературен дебют на Ат. Далчев в сборника „Мост“ от 1923 г. (заедно с Д. Пантелеев и Г. Караиванов) твърде определено очертава силуета на един поет-символист, чието вдъхновение се таи в смътното усещане за някаква космическа катастрофа, разтърсила живота на бедните и беззащитни люде. Ранният Далчев вещае нещастия, сълзи и страдания, неговият поглед е печален и унил пред вида на ужасите, неговото съзнание е подвластно на извисени образи, на даден тип поетическа условност, противопоставена на житейската. Налагат се мистически и религиозни настроения в резултат на мирогледната позиция на писателя, невярващ в действителното разрешаване на жизнените проблеми. Далчев блуждае в света на символни видения, на измислени поетически декори, на странни сенки и мрачни представи за смърт и опустошение. Някаква неохристиянска концепция за спасението на човека пропълзява от кървящото съзнание и тя свързва ирационалното постигане на феномена с високата етическа значимост на религията. В подобен разрез Далчев за разлика от други символисти не е формално ограничен, строг и студен, мраморен и бляскав, а зад символистичната формула израства образът на един каещ се, тревожен човек, чувствуващ се виновен за нещастията на измъчените хора.

Това в духа на българските тенденции в символистическата лирика усилва момента на драматизма, на раздвоението, предизвикано от основната, макар и по-скрита опозиция: мечта—реалност. Оркестрацията на речта е с оглед на една дълбоко субективна логика, като се избират специални думи за въплъщение на възвишен смисъл. Те притежават една специфична багра, но отделена от дру-

гите съставки на словото. С подобно „разкъсване“ единната организация на основната съставка се цели да се подчертае значението то да се измъкне от контекста на всекидневието, да се противопоставят лирически ред и баналeн контакт във връзка с това, че езикът става все повече непосредствен израз на отлъчена душа и все по-малко познатият източник за информация и комуникация.

В стихотворения като „Жената в черно“, „Прокажен“, „Старци“, триптиха „Есенни вихри“, „Дъжд“ и „Мистическа вечер“ Далчев твърде откровено подсказва принадлежността си към идеите и образната структура на символистическата поезия. Така характерната далчевска предметност в подобни произведения едва се мержелее. По-често се обслужва патосът на едно основно настроение, ритмиката на „жертвената“ реч, звуковата последователност на чувствения ред. Ето, да речем, в стихотворението „Жената в черно“ темата за смъртта се проектира преди всичко чрез песенното звучене, чрез избора на специалните слова, чрез нарастващите интонационни подеми, които непрекъснато се уравновесяват в безизходицата. Особено ясно проличава типологията на символизма в конструирането на фразите и по-специално при наслагването на епитетите. Да речем, мрежата, в която смъртта заплита „думите на всеки живот“, е определена с морална, а не конкретно-веществена мярка — тя е „губителна“; огньовете не са силни, ярки, тлеещи или червени, а именно — „зловещи“, едно толкова любимо словце за всеки поет-символист. Интересно е, че се наслагват и абстрактни значения: „мрачината“, олицетворяваща мрака, но разтворена в нещо по-общо и физически по-безплътно, се определя от прилагателното „зла“. А и смъртта се въплъщава в алегорията „жената в черно“. Стихотворението завършва с типична като форма и ритмика строфа на символизма:

И ти властвуваш тук и далече
над водите и черната твърд
и живееш безсмъртна и вечна
изначална всевластнице — Смърт!

В „Прокажен“ по същия начин годините са „черни“ в контекста на една църковно призрачна атмосфера, постигната в движението на чувството, в неговата субективна даденост, както и в своеобразния колорит на езика. Слабите намеци за предметност, преодоляваща мистичната значимост на абстрактните думи, потъват в такива сравнения: „и подобно църковния восък / пожълтяла е моята кожа“. За нас, които искаме да узнаем изворите на бъдещото самочувствие на лирика, са важни обаче дори и такива крехки указания за новото поуточнено назоваване на нещата, при което емоцията вече си има и обективен корелатив.

Този процес може да се открие и в такова типично като символистичен манифест стихотворение „Старци“. Но в „Старци“ Далчев задълбочава постиженията си в разреза: вътрешен живот и неговите знаци във видимата действителност. В същото време правят впечатление и промените в ритмиката на фразата — предишните случаи бележат една графическа транскрипция на по-затвореното, лирически изнежено чувство, със скръбно уморени, песимистично безнадеждни интонации. Сега ритъмът е по-просторен, в него има приближаване към реализма на широкото, разнообразно движение на чувството, при което визиите получават ръст, сила, по-твърдо „мъжко“ присъствие. Още една стъпка напред и подобен ритмически ход, настъпателен и вътрешно по-волен, като че ли ще бъде в състояние да разчупи ограниченията, затвора, да разкъса пленническите окови на смирението и безнадеждността и да открие перспективи за по-гордо месианско утвърждаване на идеала с тътнежа на масите и непокорената улица. Естествено при Далчев и сега си остава на власт „мрачният реквизит“ в съот-

ветствие с мирогледните настроения, но аз говоря за „процепи“ в интонационно-структурната система на стиха:

Във улиците свечерени кънтят вечерните тълпи
като реки нахлули бясно в русла изсъхнали и черни,
а върху тех сред мрачините блестят запалени фенери
подобно разпилени капки в нощта, в която не се спи.

Но най-характерно за мистическите настроения на закърмения със символистични идеи поет е стихотворението „Есенни вихри“. В него най-явно се формулира идеологическата платформа на християнско-абстрактните идеи с целия реквизит на отвлечените понятия, на дълбоко субективните представи, на избраните думи, отдалечени от обикновената делова реч; тук чувството е избрано, отделено, откъснато от потока на многообразното си и богато битие, то е само страдалческо, болно, страдащо, изравнено с вопъла, със стенанието. И сега се налага темата за смъртта с далечна илюзия за социалното неравенство, образът на бедните е тенденциозно пречупен чрез лика на Христос, на Спасителя, чрез неговата всеопрощаваща и алтруистична осанка, чрез романтично обагрените жестове на естетическия алтруизъм и единение с множеството. Не ще и съмнение, че в подобен акт на символизма става свързване на субективистичните вълнения с абстрактното представяне на субстанциалните проблеми на човека. Работи се с категории, достатъчно отвлечени, за да съпоставят трагедията на всекидневието с целебното могъщество, но и безпомощност на Спасителя. Далчев и сега се показва като моралист: независимо от претенциозния езиков инструментариум той разкрива според собственото си виждане трайни закономерности на неразрешимата загадка на битието.

В случая искам да отбележа две черти, които по-късно, макар и подчинени на друга естетическа система, ще се проявяват у автора: първо, това е обемността на обобщенията, пиететът към философската сентенция, към вътрешното разнищване на субстанцията, към мисленето в категории. И, второ, това е проблемът на моралиста, чиято духовна структура не му позволява нито за миг да бъде безсърдечен, формалист, откъснат от въпросите за смисъла на живота, за достойно присъствие на личността в нашия свят. В същност „Есенни вихри“ се крепи върху конструкцията: страдаща бедна тълпа — жестокост на обществената действителност — Спасителя, като пример на безкористие и пълно съпричастие. В този триъгълник заглъхна, но и се откроява с целия си ужас драмата на онеправданите. Кой знае, може би именно в това стихотворение да има и не толкова отзвук от войната, от нейните зловещи картини? Важно е, че Далчев разкрива едно свое дълбоко преживяване, което го довежда до съчувствие към съдбата на бедните и потиснатите в неговото общество. Но това съчувствие не израства до бунт, а се съгласува с примирението, с жеста на всеопрощението, с теорията на несъпротивлението, с вътрешното чувство за вина, която трябва да бъде изкупена тъкмо чрез лично изстрадване на ситуацията, в която са попаднали тълпите.

Символистът-поет, който започва стихотворението си с характерен езиков аксесоар: „Повява зловещата есен, / като жъртвеник пламва лесът / и вихрите вихром понесени / равнините примрели хлестят“, ще види себе си „разкаян, скръбен, бледен и приведен / с разцъфнало в смирение сърце / и със набожно скръстени ръце“ как тръгва бавно подир жертвите последен, за да се „моли разкаяната му душа“ на „окъсан и посърнал богомолец“. Явно е, че Христос като решение на проблема тук е символ, чието изображение се строи върху принципа на контраста.

В съответствие с християнския кодекс Христос е светъл, сияен, лъчезарен, той е надежда. Затова той внезапно се налага като образ, облят от светлина и романтична украса. „По стълбите на гаснещата вечер / Христос нисхожда в риза от звезди / да сложи въз ранените гърди / над страдната земя ръка предвечна.“ Докато тълпата е обвита в плащове от мъка и черна орис, Христос е „бял като преспа“, над главата му стои „нимбата“, при неговия вървеж полетата стават сребърни, защото всичко у Спасителя е етичност, чистота, пречистване от греховността. Той, бял като невинност, хлопа на „черни врати“ и среща нещастие и глад, смърт и забвение. Но ето я и кулминацията със светия екстаз и християнска пиета, преклонение: плачещи и молещи се хора пред „плачущий лик на Спасителя“, при което „сърцата им са там кандила“, „свещи — техните бледи тела, върху белия сняг запокитени“. В рамките на подобна религиозна символика изпъква крайното обобщение на саможертвата на героя, за неговата морална издръжливост и дълбочина, за акта на всеопрощението и съпричастието, при който грехът се очиства благодарение на невинността, на безгреховността, на духовната чистота на Спасителя, раздал плътта си „вместо хлеб“ и „вместо вино“ — своята кръв.

Само две-три години по-късно Ат. Далчев вече ще принадлежи към кръга „Стрелец“ и ще сътрудничи последователно на изданията му „Изток“ и „Стрелец“. Тук той отпечатва редица от първите си стихотворения, намерили място в стихосбирката „Прозорец“, като все по-определено ще се освобождава от началните си определено символистически умонастроения, ще се разкрива все по-ясно пътят му от символа, красивата литературна фраза, поетически стилизираната конструкция, магическото значение на думите, обслужващи мистико-християнски концепции към предметността, към сетивното значение на словесния материал, към реализма в усещанията и знаковото им покритие.

Успоредно с това, а може би и предварително Ат. Далчев постига теоретически новите си естетически разбирания. Това положение е свързано с духа, атмосферата, идеите, които вълнуват кръга „Стрелец“: проблемите за активизация на поетическия език, за неговото „оварваряване“ в естетиката на експресионизма и футуризма, за точното назоваване на явленията в живота, за близостта до всекидневието, за култа към красотата на бита, за неподправените изображения на външната действителност и т. н. Тук се дискутира проблемът за „родно“ и „чуждо“ изкуство, като се взема позиция срещу ограничените родови комплекси, котловинни теории, ограничаващи българина в усвояването на модерния опит на Европа. Пледира се за ограничена връзка на нашия роден дух с фаустовската култура, с умението да се преценяват, анализират, оценяват интелектуално фактите на живота. В уводна статия „Към младежта“ (Изток, бр. 38, 1926) се разглеждат ограничените тенденции към отказ да се възприемат духовните постижения на модерната чужда литература и да се ограничават творците само с унаследени традиции, превръщащи се все повече в стилизация, етнография, хитроумни словесни бродерии и т. н. Ат. Илиев нарича една своя публикация, посветена на този въпрос, така: „Конфликтът между родното и чуждото“, като изисква да не се противопоставя родното на чуждото.

Чавдар Мутафов пише отделна статия, в която провъзгласява принципите на предметната лирика, плътно приближава до модерните форми на градското всекидневие. В „Банално изкуство“ (Изток, бр. 41, 1926) авторът смята, че възвръщането силата на изкуството ще стане чрез смесването му с „онова, което става всеки ден“, че в поезията е нужно да се „развенчае всяка изключителност“, че „художникът трябва да бъде влюбен като дете, наивен като мъдрец, ала жестоко безразличен“. С подобни тези се издига в култ естетиката на дистанцираното изображение, което тенденциозно се противопоставя на преживяваното, от пленничеството на символизма и магическите формули се отива в друга крайност —

търсят се „архитипове“, елементарни елементи на битието, постигнати не толкова чрез вникване в историята на процесите, колкото благодарение на интуицията и „наивност на детето“, сиреч чрез спонтанност. Както се вижда в интерпретацията на Ч. Мутафов, освобождението от едни предразсъдъци се заменя от преклонението пред нови богове, които при възобновения контакт с действителността не се отказват от прерогативите на интуитивизма и подсъзнателното. Но самата тенденция да се излезе вън на улицата, сред живите хора, означава безспорно и определена промяна в мирогледно-ценностната система: важно е поетът „да долови присъщото, жеста на работника, който борави със сечивата, както с ръцете си, опитния безразличен поглед на вехтошаря, който оценява автоматично; позата на гладния, който яде; бруталния израз на спящите“. Кирил Кръстев написва отделна статия за качествата на анализа, на разсъждението в лириката, като смята, че лиричното не е толкова въпрос на спонтанно вчувствуване в живота на индивида, колкото обхващане на явленията, проникване в тях, разкриване на техните черти, отношения, рамки на съществуване и т. н. „Разсъдъчността е основата на художествената концепция за живота“ — подчертава критикът („Разсъдъчна поезия“, Изток, бр. 50, 1926).

Ат. Далчев, както и К. Гълъбов от своя страна издигат идеята за една критика, която трябва да бъде освободена от символистически мъглявини, от есеистични недомлъвки, от маниерното вчувствуване, което противоречи на своеобразието на критическото творчество. От този период, и то във връзка с оценката на символизма и неговите недостатъци, започва „борбата“ на Далчев с българския есеизъм, намерил толкова трайно място в критиката ни. Първият опонент в този спор е сп. „Златорог“ и неговият главен редактор Вл. Василев, обвинен, че злоупотребява със словото, че търси ефектния, но празен израз, че се измъква с общи „емоционално“ заредени фрази от сложната проблематика, че е гъвкав, претенциозен, красиво-разкошен в стилистиката си, като забравя, че критиката трябва да отговаря на въпроси, че тя е задължена да анализира художествените факти, да ги съпоставя, че тя е професия, дълбоко интелектуална, че по-важно от преживяването и напъна към емоционална багра на словото е да се постигне същността, да се очертае профилът на факта или процеса. В подобен разрез според Далчев Вл. Василев с обща разкрасена фразеология натрупва характеристики за Яворов, които обаче са твърде безсъдържателни и не отговарят каква е тази „раздвоена душа“, от какъв порядък са нейните страдания, какво я кара да се „разполовява“ и т. н. „Критиката — казва Ат. Далчев, — както сочи и самата дума, е немислима вън от интелекта. Тя е осъзнаване. Само с впечатление (а и такова няма у нашите критици) критика не се прави.“ (Стрелец, 12 май 1927).

Както виждаме, и сега става дума, че от небето трябва да се слезе на твърда земя, от мъглявите излияния към конкретното назоваване, от безсъдържателния синтез към анализирането на действителното битие, от разкрасената призрачна форма към същността, от импресията към осъзнаването. В продължение на своята борба срещу злоупотребите с естетична фразеология (част от битката срещу крайностите на символизма) Далчев и във фрагментите си е отделил раздел „За българския есеизъм“. В него той вече се застъпва само за определен вид есе, в основата на което стои мисълта, а образът е само средство или повод, но критикува всяко пренебрегване на съдържанието в есето заради красивата форма на анализа, заради разхубавеното преживяване, защото по такъв начин възможността на есето като една „преодоляна и следователно изгубена поезия“ се разтваря в празнословието, самонаслаждението, естетическия нарцисизъм. „Есето по самото си наименование е търсене на новото: един набег „в света на неясното и нерешеното“; една експедиция в далечни и полярни страни. Нищо от тоя смел устрем и тоя суров въздух у нашите есеисти. Тяхната мисъл е пленница на банал-

ността и мъдруването. Есетата им най-често развиват в красив стил някоя пословица или някоя стара естественонаучна истина.“

В изграждането на Далчевата естетика се оказва, че особена роля има проблемно-теоретическото преодоляване на наследството на символизма, когато се осъзнава откъснатостта на подобна литературна действителност от неподправената реалност. Далчев съсредоточава атаката си най-вече в изтъкването на този разрез, в критиката на „красивостта“, на „абсолюта“, на „чистата форма“. В статията си „Поезия и действителност“ (Изток, бр. 55, 1927) той разглежда символизма като антипод на живота, като търсене на абсолютното начало, презиращо човешкото битие. „В абсолютното липсва и човешкото: който види абсолютното, умира — казва Далчев. — И цялата символистическа поезия е свръхчовешка — нечовешка, — жреческа, която пренася в жертва човека.“

В интерпретацията на Далчев са противопоставени две действителности: едната истинска, втората — измислена, едната човешка, другата — жреческа, едната апология на абсолютното, другата — свързана с преходното, умиращото, изменящото се, течащото. Тази втора действителност е по-прозаична, по-обикновена, материална, веществена, фиксираща явленията, чиято същност е не да бъдат олицетворение, символ и алегории на абстрактната възвишена идея, на абсолютната красота, а да означават реални качества, страни, особености, да притежават лице и функция, да бъдат в отношение, да излъчват с тази си „практическа“ полезност ново понятие за прекрасното. В програмата на Далчев се набелязва следователно един преход към прозаизация на поетическата реч, към критика на нейните „чисти“ прояви. Явно е, че самият живот предпоставя някаква проверка на утвърдените естетически ценности, като разкрива вече тяхната ефимерна роля, това, че те са твърде много само игра, виртуозитет, артистично откровение на субекта и имат твърде малко общо с проблемите на живите хора.

Това творчество се канонизира, то следва в повече случаи традицията, условния маниер, отколкото да отразява диалектиката на съвременността. По начало подобна атака срещу „възвишените“ форми на литературата може да се сметне за тенденция към известен отказ от високите „етажи“ на човешката духовна дейност, за крайно ударение върху обикновеното, практически незабележимото, сетивно конкретното, фотографически определеното, чиято цел е да бъде естетизиране на малката вещ, на малкото усилие, на ограниченото действие, на обособения детайл, сиреч да се солидаризира с натурализма при откровено противопоставяне между физическа и духовна действителност. А няма ли това да означава крачка назад в духовния напредък, в еволюцията на съдържанието и формите на изкуството? Новите процеси, които защищава и Далчев, обаче не противоречат на закона на живота, те представляват, както ще се види, и такова „усложняване“, еволюиране на художествения свят, притежаващо собствени средства за самоконтрол срещу битовизма и натуралистичната прозаичност. Онова, което у нас бива усвоено, натрупано и преодоляно с оглед на миналата естетическа традиция, се оказва, че действува и в качеството си на общ художествен закон: закона за борба между старите и новите насоки в литературата, за непрекъснатото нейно обогатяване под лозунга за „естественост и простота“.

Юрий Лотман в „Структура на художествения текст“ пише, че в литературата при всички случаи се срещаме с различни типове условност: например всяко „приближаване към разговорността“ с използуване на търсени алогизми или „нарушения на синтаксиса“, както е у Русо, „затрудненните периоди“ у Толстой, създадени, за да възпроизведат „вътрешния ход на мисълта“ и т. н., „сигнализират за неудовлетвореността на писателите от „условността“ на предшествуващата литературна традиция, отколкото да представляват натуралистично възпроизвеждане на „сурова“ реч“. Ето защо подобни бунтове против „изходния тип“ на художественото изображение, преминали под изискването за „естественост и

простота“, не обеднява, а само допълнително усложнява творческата действителност, при което старата система се подлага на „критика“, едни от нейните качества се отричат, други, макар и видоизменени, възприемат, а трети направо попадат в новия контекст. Тук става не само избор на усвоени ценности, но и избор между традиция и живот, между наследени условности и нови проблеми, изменена практика: човешка, обективна. „В периода на създаването на изходните типове художествени конструкции, на различни равнища като най-активна се отличава тенденцията на закрепяване йерархията на определени типове художествен език към отделни участъци на съдържанието. Така например към даден жанр (в епохата на класицизма) се закрепва определен стил и размер, към определени сюжети — фиксирани жанрове, към определени персонажи — език и така нататък. По-нататъшното „разклащане“ на изходните типове означава, че вътре, преди всичко в един тип художествена структура, се появяват значителни разграничения, както че възниква възможност да се нарушат границите на първоначалната кодификация. Там, където изходният тип е давал една структурна възможност, възниква избор.“

В нашия случай с преодоляването на наследството на символизма откриваме два успоредни процеса: как в самата система на символизма започват да се проявяват нови форми на изображение, резултат от противоречия в съдържанието. От друга страна, се утвърждава и нова ценностна категория, която „отвън“ критикува стария изходен тип, макар и да използува определени негови страни, да ги вмъква в нова структурна зависимост. Далчев например се отказва все по-категорично от определени качества в езиковото формиране на материала; отказва се от изкуствената маниерна реч; от жреческото самочувствие към човека; от затворения жанр, като го насища с „прозаизми“, с дръзки образи, с необичайни впечатления и т. н.; от обикнати герои — избраници, бледи и изтънчени, пророчески самовглъбени и безумно горди; от обожествяване на абсолютното за сметка на обикновения живот; от емоцията, която пренебрегва разсъдъка; от онзи синтез, който е антипод на всеки опит да се анализира ситуацията; от традиционния условен прийом за създаване на лирическо настроение; от метода се твори „свръхдействителност“, като всяка вещ загубва непременно реалните си качества и става олицетворение на отвъден свят, на символни построения и т. н.

Но Далчев в същото време съхранява качества на категорията абсолютно като мярка за красота; той наистина допуща прозаизми, но ги закрепва към една по-затворена и строга система, чийто съсъд е открил вероятно още при символистите; определени теми и настроения идват от по-старо време — да речем, обикнатата тема и разговор за смъртта, — само че сега този образ загубва част от „цялостното“ си „битие“, зловещо в единната си непроницаемост. Смъртта се „стопява“ в отделните черти на явлението, в движението на предметите, в една реалност, която по начало изразява процеси, взаимоотношения, съпоставки, динамика, сиреч живот. Нещо повече, Далчев, възприемайки символиката на смъртта (понякога прекалено традиционно схващана), постига новаторство чрез самата интерпретация на вещта като жива, като участник в събитието, като момент от проявата на индивида в неговите органични и естествени взаимоотношения с околната среда. Далчев утвърждава метода на анализа, на разсъждението, на разнищването на фактите, но в същото време той извлича от заварената система и умението да синтезира с оглед основните категории — истина, красота, полезност и т. н. Както виждаме, нарушава се хегемонията на възприетия образец красота и се утвърждава нова йерархия на ценностите. В областта на речта — повече като рецидиви — се промъкват нерядко и образни формации, фразеологически обрати, „избрани“ думи от системата на символизма. А в най-началния си етап на развитие, както вече изтъкнахме, Далчев откровено преминава

школата на символизма, за да я отрече по-късно с отношение, от дистанция, дълбоко запознат с нейните органични, вътрешни закономерности.

„Прозорец" (1926)

В първата си книга „Прозорец" Далчев избира като обект на изображение болнична зала, крайни къщи от градски квартал, врата и прозорец от стая, отдалечен зимен път, стая, миришеща на мухъл, живота в подобна обстановка и т. н. Дори и беглият поглед показва, че Далчев се насочва преди всичко към градския пейзаж. На второ място отстъпват темите за природата. В първия случай Далчев разкрива унил, монотонен, мрачен живот, в който няма надежда. Навсякъде властвуват беднота и нещастие, от които не се вижда изход. Тези стихотворения биха могли да принадлежат по идейна нагласа към творбите на песимистите-символисти, ако не бяха някои от реформите, които въвежда Далчев.

В „Болница" основното настроение е единно и властно-определено, но в същото време откриваме и нови елементи: конкретните образи, сравненията, разгадаването символа в надстройките на предметността. Писателят вече не се задоволява само с характеристики от рода на „лица меланхолни", той подкрепя общата мисъл с „материалност": „Тези черни ръце връз простени бели покривки / като черни оголени клони на зимния сняг, / тези сухи ръце и разкривени болни усмивки, / и очи, може би вгледани в другия свят." Далчев вече „анатомически" описва своя герой, дава му пластическа характеристика, чието преимущество е в изобразителния ефект, във „видимостта" на явлението, в повишената сетивност при определянето на контурите на разкривания факт. Казвам разкриван, а не просто описван, защото последната строфа на стихотворението е не само продължение на лиричния сюжет, а главно кулминация, поанта, резюме на мисълта, съкратено обобщение, в което се събира смисълът на досегашното изложение. Докато с втората строфа е открита и остра полемика с естетиката на символизма и по-специално с търсенето на условен език, а втората представлява средна междинна позиция между два типа възприемане на действителността, то третата е натежала от философска символичност, твърде близка по изводи до тази на преходните индивидуалистически песимистични доктрини, но тенденциозно обогатена, обагрена, конкретизирана чрез вмъкването на катадневното, баналното, зримопредметното.

Всичко това динамизира досегашната безконфликтна представа за смъртта, като противопоставя крайни стойности, сблъсква критерии, изнася на преден план борбата между високото и низкото, между абсолютното и преходното, между значимото и еснафски незабележимото, между символиката на смъртта (големия стенен часовник) и реалността („петната от мухи"). „Тишината и здрачът и тези прозорци тъжовни / със петна от мухи и с бразди от прахът и дъждът, / и звънът, и звънът на големия стенен часовник — / сякаш тежките стъпки на близката смърт." Смъртта в случая не е просто мистическо олицетворение на битието, негов краен закон, но тя вече е и някак си по-зрима, по-обективизирана, вътрешно по-противоречиво разкрита благодарение на новата сетивна реалност. Подобна концепция се изразява и в други творби на поета като „Хижи". И в това стихотворение градът е показан чрез непривлекателното си грозно лице, чрез нищетата и страданието. Това е разказ за бедните хора, но осмислен от позицията на твореца, утвърждаващ една безизходица. Мисля, че сега не става дума само за сетивност, за предметна конкретност, но главно — за философско отношение към битието, при което идеята плътно, живо, пластически респектиращо се проектира в лирическия ред. Ако сравним това стихотворение с „Есенни вихри", ще открием, че не присъствува темата за Спасителя, за християнското пречистване, но остават мрачината на изображението, тъмните краски, с които се рисува една непрогледна действителност, съчувствието към победените от живота. Тук изпъкват и сложните съотношения между символ и жива вещ. В „Хижи"

християнският реквизит служи вече за изобразителни задачи, открива се, макар и плахо, двойствената му страна, а контрастната съпоставка е начало на ироничното отношение.

С темата за смъртта е свързано и стихотворението „Вратите“. Конкретните детайли („гризат ги безброй червеи“, „със гвоздеи, халки и скоби“ и т. н.) служат на символна идея — за „черната птица“ (един образ от старата естетика), за смъртта, наречена в произведението „Нея — вечната разбойница“. В „Път“ старите кранти возят мъртвец и ние се сблъскваме отново с обикнат образ от една символика, която и Далчев възприема, макар и да я разширява, разчупва, разрушава своеобразно. В „Стаята“ също доминира образът на „един ковчег“, часовете „лежат умрели“. В „Есенно завръщане“ по същия начин вее печал, и то в маниера на символистичната лирика. Може би това стихотворение е най-близко до абстрактната реч, с „далечните спомени“, с „озарени от пурпур сърца“, със „стъпки пустинни“, „с вопли самотни“, със „скръбни завръщания“ и т. н. „Старите моми“ също е построено върху проблема за безнадеждността и смъртта, макар и в образната система да са настъпили чувствителни промени към една по-предметна, пластически точна характеристика: „Ръцете бавно се протягат / и пее старият чекрък / през сухите и тънки пръсти / се точат нишки от коприна / като лъчи през сухи клони / във пуста есенна градина: / то старите моми безстрастно / предат, насядали във кръг.“ Финалът на стихотворението обаче е явна реминисценция на миналите стилистични и мирогледни постижения, като отново въпросът се свежда до победата на смъртта и нищото (Малчо Николов намира в подобни лутаници на поета „Метерлинков дух“ — „Вратите, вашите врати. . .“)

Печалните моми що искат?
Каква надежда ги зове?
Нима ще трябва да загинат,
без радостта да ги споходи?
Ах, старите моми очакват
накрай женихът им да дойде,
последният жених да дойде
и скъса нишката на две.

Много ясно, струва ми се, личат трансформациите на символистичната поезия, атакувана главно чрез известно приземяване на символиката, чрез по-адекватно звучащия ритъм, чрез новата повествователна интонационна линия, чрез отклонението от напевност към „разказ“. В същото време Далчев наследява известен сантиментализъм, който твърде внезапно и не всякога органично се свързва с философската проблематика. Конкретизирането на „трансцеденталния“ песимизъм става понякога твърде неумело и наивно, а това показва колко е трудно да се напусне старата система на художествено мислене. Определени идеологически категории, в които твори поетът, го насочват към един преход от християнската идея за изкуплението към теориите на безнадеждността: при сблъсъка на двете действителности винаги побеждава тази на смъртта. Далчев в духа на един неомодернизъм, вероятно начално влияние и от „прокълнатите поети“, разработва елементи от естетиката на грозното. Реалността, в която живеем, получава единствена ефективна, но и безсмислена мярка — нищото, смъртта, угасването на живата материя. В подобен аспект би трябвало да се оспори позицията на редица критици на Далчев, които виждат в неговата поезия твърде лесна победа на материята, на предметността, на сетивното начало и недостатъчно изтъкват противоречията в самата естетика.

Ще направя малко отклонение. В книгата си „За лириката“ Лидия Гинзбург има специален раздел: „Светът на вещите“. В него тя се спира на такива тенденции

в руската лирика от началото на нашия век, които полемизират със символизма и се насочват към света на вещите. За главни представители на подобни търсения (естествено при цялата условност на понятието) тя определя Инокенти Аненски, Анна Ахматова и Борис Пастернак. В техните търсения има като че ли нещо общо и с нашата, българската ситуация. Мисълта за връзката на поезията с живота, за ролята на смъртта, тук интересно кореспондира с аристотеловския катарзис. По такъв начин се оказва, че човешкият живот с неговите страдания, мъки, жертви е част от постигането на дълбоката истина, на пречистването, на трагическото прозрение. Всичко това отразява и „безсилие пред задачите на живота“.

Но тук аз искам да подчертая друга особеност — посочените в книгата връзки между Аненски и прокълнатите поети с оглед търсенето на „съответствия между психическите състояния на човека и природната веществена среда на неговото съществуване“. Според Гинзбург урока по предметност Аненски усвоява от европейските си учители, тъй като „опосредстването на екзотиката, историко-културните сюжети, естетизирането на предметността никога не са били главен път на руската лирика от XIX в.“ Аненски се учи от французите, от наследниците на романтизма в лицето на Бодлер, Рембо, Маларме: истински бодлеровското начало не е в екзотическите персонажи и в красивите предмети, а в срещата на „красивия предмет със страшната вещ“ (страшната вещ — това е „хипертрофиран прозаизъм, урбанистичен, понякога притежаващ рязка, социална окраска“): Рембо продължава да усилва значението на прозаизмите; при Маларме „красивата вещ“ става обект на сложна символистична игра, която окончателно разсейва нейната материалност.

Струва ми се, че Далчев също в съгласие с уроците на европейския постромантизъм търси едно по-голямо „конкретизиране“ на символа — неговите съответствия с действителността, сред която живеем. В съгласие с Бодлер и Далчев би могъл да повтори: „Всичко — формата, движението, числото, цветът, ароматът в духовната сфера, както и в природната сфера, е нещо значещо, взаимно, обратимо, съответстващо. . . Всичко е йероглиф и символите често са тъмни само относително, тоест в съответствие с природната чистота, добра воля или проницателност на душата. Какво друго е поетът (вземам тази дума в най-широк смисъл), ако не преводач, дешифрировчик?“ Далчевата символика в началния период на творчеството му е изградена върху принципа на съответствието, адекватността, зримото дублиране, разшифроването на общото в частното, конкретното, пластически мотивираното. Но с една характерна особеност, длъжен съм да я отбележа, интонацията, върху която Далчев изгражда творбите, е мрачна и унила, тя е резултат от песимистични светогледни построения. Двойствеността в образите се корени тъкмо в безсмислието на всяко усилие, белязано от смъртта. В зловещо-съдбовен порядък смъртта доминира над всичко външно, тленно, изчезващо, тя е знаменитият знак на съдбата, онова призрачно, но и гротескно хипертрофирано „Никога“ на Едгар По.

Реформата, въведена от Далчев в подобно третиране на битието и смъртта, е във възстановяването на сетивното, на неговите права, в показа на герои, които стоически отстояват на неумолимото в разработката на ситуацията на всекидневието, осветлена и от предопределението, и от участието на човека в конкретния миг на съществуването. По отношение на съдържателната основа на стихотворенията може да се отбележи повишената философска задълбоченост, отказът от лирическото интерпретиране на теми и проблеми — те се разкриват с помощта на по-аналитичния метод. Непрекъснато зад видимото, зад пластически обозримото се крие Далчевата натежала мисъл, неговата философска доктрина, оттласнала интуитивното и подсъзнателното зад предела на предметната действителност, някъде там, в областта на най-върховни и неразгадаеми от

разума състояния, закони на живота. На самата повърхност на произведението често пъти се налага по-жизнерадостна мисъл, в която се стапят далечните, тайнствени и мрачни прогнози за смисъла на човешките дни. Такова е „Ручей“:

Да не беше никога изгрявал
оня жарък и задушен ден!
Изгорен от жажда, се наведох,
знойни устни за да разхладя,
а ликът ми падна омагесан
в ручея въз бързата вода
и вълните мигом го понесоха
надолу — кой го знай къде...

Качествата на новата Далчева естетика, която в „Прозорец“ едва се набелязва, ги открива твърде респектиращо, философско-естетически категорично и Константин Гълъбов, автор на първата наистина задълбочена статия за поета — Литературен портрет на Атанас Далчев (Изток, 22 ян. 1927). К. Гълъбов открива в първата книга на Далчев три антиномии: едната заключава мисълта, че „ние и светът сме различни“, но образуваме единство. Втората антиномия е — мени се светът, но ние оставаме едни и същи. И третата — „до света аз се приближавам чрез сетивата си, чрез своя ум, чрез своята интуиция и тези три приближавания са дадени в сетивния ни опит с всичките наши представи за нещата вън от нас; в мисловните ни построения за света, образуващи науката и отчасти религията и изкуството; в интуитивните ни прозрения, върху които се градят религията, изкуството и отчасти науката.“

Тези наблюдения върху общите принципи на Далчевата естетика изтъкват на първо място връзката, отношенията, сравненията, каквито има в стихотворенията между предмет и идея, между постъпки и смисъл, между различните явления, неща, заобикалящи хората. Това, че Далчев особено държи да изтъкне, да подчертае в курсив сцеплението на вещите, връзката между вещта и нейния създател или консуматор с оглед възстановяването на тяхната откъснатост в символистическите постройки. Втората принципна забележка на Гълъбов отразява също една истина, която има продължение в мирогледната криза на лирика: става дума, че течащото, изменящо се състояние на предметите отразява парадоксално застоя — „константата“ в съществуването на човека: предметите са сетивно-живи и динамични, в тях се разкрива диалектиката на изменящото се време, докато героят е във властта на непроменливото време, застинало върху крайната точка, или в най-добрия случай очакващо неотменната присъда— критерий за неподвижността в историята, — смъртта, прекратяването на биологичното битие. Естествено продължение на подобни естетически съображения е и тричленението: сетивен опит; мисловни построения; интуитивни прозрения. Логично в началото на веригата е сетивният опит, а краят се съдържа в интуитивното прозрение. Между тях е дейността на мисълта, която по-скоро е звено между сетивно и интуиция. Интуицията е онзи фактор, който постига „тайната“ на живота, тя ръководи най-висшите художествени действия (докато сетивото е средство и материал, мисълта е организационен принцип, форма, инструмент към постигането на висшето значение, въплътено в работата на човешката интуиция).

Вероятно съображенията, изтъкнати от Гълъбов, са навеяни от естетическите принципи на Бенедето Кроче, който също дава определящо място на интуицията в постигането на неповторимото, пластически точно и конкретно битие на действителността. В концепцията на Кроче се оказва, че интуицията е звено, в което се преплитат възприятията на реалността и възприятията на възможното по

думите на съветския естетик Е. Топоридзе. „Възприятието сякаш се раздвоява — казва същият автор, — в единия случай то приема формата на възприятие, което е съждение за конкретния исторически факт, т. е. историята. В другия случай то се явява като понятие, което е съждение за всеобщото, т. е. системата или философията.“ При Кроче интуицията „познава действителността в нейната чувствена конкретност и неповторима индивидуалност“, а концептуалната среда усвоява универсалното. Следователно става дума за две успоредно налични форми на живот, а не за отделни фази, за различни превъплъщения на духа в сетивното, пластически конкретно битие. У Далчев има известно съответствие с подобна система на мислене, при него конкретният живот се явява „снемане“ на философската значимост, но същевременно той има и свой самостоятелен облик, форма, присъствие. Това „раздвояване“ на единия обект, образуването на две едновременно съществуващи автономни „области“ на „универсалното“ и „конкретното“ ще позволи на Далчев постепенно да се изтръгва от пленничеството на абстрактното и да потърси ново светогледно обяснение за естетиката на реалните неща, на конкретно-неповторимите явления. По такъв начин светът все по-малко ще бъде загадъчен, необясним, тайнствено далечен и мрачно неподвижен, а ще се съгласува с новия тип познание на живата действителност, на сетивната красота във всекидневието.

В подобен аспект са симптоматични и наблюденията на К. Гълъбов в разглежданата статия, когато набляга на приближаването до света „по пътя на повишената сетивност, предимно зрителна“, като гледането на Далчев не е пасивно, а „познавателно“. То е своеобразен „обред“, но „прост, съкровен“, и това прави от описателността не акт на механично отражение, а я превръща във „вмислена описателност“, зрителните комплекси тук не живеят в „обективна безразличност“, а са динамични с оглед на едно въображение, „алчущо за познание“, с „воля за красота“. В случая естетическото познание у Далчев вече е целенасочено, то не е самоцел, „вистрел в синева“, както при символистите, а е „цел в стрелбата“. „Това е — пише Гълъбов, — защото те (нещата — б. а.) са континуирани, а континуирани са, защото почиват всякога върху един комплекс от чувства, мисли и образи, свързани (несъзнателно!) в душата му преди писането и сцеплени (съзнателно!) до степента на жив организъм при писането. „В резултат на това мистичните и философските елементи се свързват в „образността“, като всичко се изразява „вътре в опита“.

В талантливата си публикация „Атанас Далчев“ критикът Ат. Лазовски отбелязва тъкмо наличието на образност, която носи идеята, но той намира, че в ранните стихове на поета животът на образите е твърде ефимерен, неозначаващ действителни връзки с живото състояние, че тук все още „конкретното се губи от погледа“, че поетът „заличава разликата между одушевеност и неодушевеност“, като времето протича през разрушението: един „живот, понесен към нищото“. Като разширява наблюденията си и върху следващата стихосбирка „Пръстен“, Лазовски пише: „Светът за него съществува само такъв, какъвто той го знае. Не го привлича нищо земно и човешко, защото в рамките на всеобщото всичко човешко е миниатюрно и безсмислено. Далчев не иска да знае вътрешното съдържание на човешкия живот, защото го интересува обективният живот — вечният живот на природата. Не сравнява, защото всяко п о- и н а йса относителни, не го интересуват други гледни точки. Все още душата на поета не е въведена в същинските реални противоречия на живота и той живее като дух на материята, като съзнание на вселената. Този дух страда, но не го боли. Той се чуждее от живото тяло, което го носи. Нали и тялото е чуждо — на вечността.“ Макар и да отделя твърде неограничено проблема за застиналия философски поглед и пластическото майсторство у Далчев, Лазовски набелязва интересен кръг от положения, които продължават мислите, развивани в настоящата студия и отнасящи се до противоречията в устремите на творческата натура.

СЪВРЕМЕННИ НАСОКИ НА ЖАНРОВОТО ИЗУЧАВАНЕ

Димитър Кирков

Наследството в областта на жанровата теория е изпълнено с противоречия, със спорове, които преминават през десетилетия и дори векове, с множество изключващи се възгледи и обобщения.[1] Последните няколко десетилетия не изменят на тази традиция. Дори на пръв поглед пъстротата от мнения сега изглежда по-голяма, защото времето още не е отсяло редица случайни предположения, неаргументирани концепции, мимоходом подхвърлени идеи. Тук, разбира се, не бихме могли да се спираме на нетипични и самотно звучащи съвременни възгледи, които често пъти нямат никаква допирна точка помежду си и биха ни заставили да се впуснем в уморителни описания. Да се обхване противоречивата съвкупност от изказвания за жанра, дори в рамките на едно национално литературознание за кратък период от време, е практически неизпълнима и, струва ми се, безплодна задача. Ето защо целта ни е да изтъкнем само някои насоки на теоретическо изучаване в тази област, които имат сравнително повече поддръжници и в които проблемите са получили по-цялостен и систематичен израз.

Една голяма част от съвременните възгледи за жанра се изразяват като частни наблюдения в по-общи литературно-исторически изследвания и имат съответния по-малък теоретико-доказателствен обем. През последните години обаче в марксистко-ленинската литературна теория и особено в съветската и полската се наблюдава силна активизация в областта на генологията. Върху материал от различни периоди на литературното развитие се обобщават съществени черти на жанра и на закономерностите в жанровото развитие. Учението за жанра заема своето реално място като показател на дълбоки и важни изменения в литературния процес. Макар че „сумата от монографически работи, посветени на отделните жанрове, все още да не създава историческа поетика“[2], то съвкупността от отделни забележки, статии, студии, монографии и по-цялостни изследвания показва една твърде внушителна картина на движение, на търсения в литературната морфология.

В това отношение с пълно основание може да се твърди, че съветското литературознание заема водещо място — в него жанровите проблеми се разработват на широк фронт, последователно и оригинално, тук, струва ми се, можем да

---

[1] На тези въпроси бе посветена статията ми „Историческият път на жанровата теория (Литературна мисъл, 1976, кн. 6), която завършваше с разглеждане на възгледите за жанра през 20-те—30-те години в СССР.

[2] С. Вольман. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения. — В: Проблемы современной филологии. М., 1965, с. 343.

намерим най-характерните насоки на развитие и обогатяване на жанровата теория. В областта на *фолклористиката* емпиричното описание на жанровете е отминал етап, по-широките теоретически обобщения определят характера на научните разработки в тази област. Книгата на В. Е. Гусев „Естетика на фолклора“,[3] теоретическата дейност на В. Я. Проп,[4] Б. Н. Путилов,[5] както и редица други изследвания показват характерните черти на жанровото изучаване във фолклористиката.[6] Върху основата на *старорускага литература* Д. С. Лихачов поставя съществените въпроси за системността на литературните жанрове, за връзката между художественото време и жанра. Развитието на жанровете в старата руска литература привлича вниманието на все по-широк кръг изследователи.[7] Особено благодарен предмет за изучаване на жанровата динамика е *руската класическа литература*. Както високите художествени постижения, така и цялостно изразените тенденции, завършените литературни процеси я превръщат в един от онези редки естетически модели в световната литература, в които най-ясно и категорично се проявяват специфичните закономерности на художественото творчество. Редом с древногръцката руската литература от XIX в. може да бъде класически пример за генезиса, системността и обществената функция в развитието на литературния жанр. Обобщавайки отделни нейни етапи или цялостното ѝ движение, учени като В. Я. Кирпотин, Г. М. Фридлендер, А. С. Бушмин, В. В. Кожинов, М. М. Бахтин и др. създават ценни приноси в жанровата теория.

Първостепенно място в марксистко-ленинската литературна морфология обаче заема художественият опит на *социалистическо-реалистическата литература*. Нейният генезис и последователни етапи на развитие, съвременното ѝ състояние и тенденции за по-нататъшни изменения създават широкото поле за научни обобщения, изводи и прогнози по отношение на жанровия проблем. Изучаването на жанровото своеобразие в литературата на социалистическия реализъм е един от основните моменти при разкриване на нейната новаторска и хуманна роля, при аргументиране на неизчерпаемите ѝ художествено-познавателни възможности. Ето защо задачата за изучаване историята на социалистическия реализъм, за изследването на неговата типологическа общност върху основата на различни национални литератури веднага поражда въпроса за жанровата система и за особеностите на жанровата динамика. Този въпрос заема важно място в теоретическата и литературно-критическа дейност на М. Б. Храпченко, Л. Г. Якименко, И. К. Кузмичов, Я. Е. Елсберг, М. Т. Пархоменко, Т. Мотильова, А. Т. Василковски, А. Хайлов и др. Жанрът като историко-теоретически проблем привлича вниманието на редица литературоведи — Г. Д. Гачев, Г. К. Косиков, С. И. Сухих, Л. В. Чернец, А. Я. Есалнек, В. В. Гура, И. А. Дергачов, А. П. Казаркин и др. За актуализирането и активния интерес към този кръг въпроси свидетелствуват провежданите научни конференции, дискусии, публикуването на колективни монографии и сборници.[8]

В съветската наука проблемите на жанра се поставят и в по-общ естетически план. На видно място тук трябва да бъде изтъкнато изследването на М. С. Каган

---

[3] В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967.

[4] Вж. В. Я. Пропп. Принципы классификации фольклорных жанров. — Советская этнография, 1964, № 4.

[5] Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. Л.—М., изд. АН СССР, 1960.

[6] Вж. Вопросы жанров русского фольклора (под ред. на проф. Н. И. Кравцов). Изд. МГУ, 1972.

[7] Вж. История жанров в русской литературе X—XVII вв. Л., 1972.

[8] Вж. алманаха Проблемы жанра и стиля. Вологд. высш. пед. ин-т; сб. Проблемы литературных жанров. Изд. Томского ун-та, 1972; сб. Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории). Учен. зап. т. 79, Горьк. гос. ун-т, 1968; сб. Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. М., 1971.

„Морфология на изкуството“. По своята широта и системност тази монография е уникална в марксистко-ленинската естетика. М. С. Каган разглежда последователно развитието на морфологическите проблеми в научната мисъл; историко-генетически и философско-теоретически обхваща сложната система от въпроси, свързани с разделението на видове изкуства, на родове и на жанрове. При това целта на учения не е да създаде определена безжизнена класификация, а да оформи една функционална оценъчно-познавателна система от критерии, с които може да бъде разбиран и осмислян изменчивият живот на изкуството.

Що се отнася до българското литературознание, то през дълъг период е изключвало почти напълно от интересите си теоретическите проблеми на жанра. Научните традиции са твърде бедни, макар че отделни изследователи в миналото са се занимавали с литературно-морфологически въпроси.[9] Но и досега все още една част от многобройните проблеми на литературния жанр не са получили задоволителен отговор, а някои от тях дори и не са поставени в техния реален обем. Нещо повече, отделни критици са склонни да отхвърлят тази проблематика, като изтъкват господството на жанров релативизъм в съвременната литература. Това, разбира се, са крайните възгледи и с тях не се изчерпва състоянието на българската критика в тази област. Обикновено обаче жанровите размисли на критиците се ограничават в разисквания върху особеностите на едно или друго произведение, в характеристиката на кръга творби, които спадат към определена жанрова група. Ако бъде анализирана съвкупността от подобни изказвания, ще се види, че категорията жанр се схваща твърде противоречиво — веднъж като тема на произведението, друг път — като стил и т. н. По-общите теоретически въпроси — що е жанр, какви са отношенията в жанровата система, специфичните закономерности на жанровата динамика и пр., биват засягани мимоходом и в тези случаи нашето литературознание показва своите предимно исторически, а не теоретически интереси. Единственият опит в последно време за по-цялостно теоретическо разглеждане на жанровите образувания бе книгата на И. Попиванов „Проблеми на литературния жанр“ (1972). На жанровата проблематика са посветени и едно-две учебникарски пособия, но в тях въпросите са поставени описателно, еклектично и неясно и далеч не решават назрелите теоретически задачи.

Специалните теоретически изследвания на жанровете у нас са малко, но заедно с този факт трябва да подчертаем, че през последните десетина години българското литературознание все по-ясно и определено очертава жанровата специфика в развитието на литературата ни — закономерностите на българския литературен процес се разкриват и на равнището на жанровите изменения. На видно място тук трябва да бъде изтъкнато капиталното изследване на П. Зарев „Панорама на българската литература“. Сред многобройните и сложни литературоведчески и народопсихологически задачи, които ученият решава, се очертават и проблемите на цялостното жанрово развитие на новата българска литература. Синтетичният подход на П. Зарев по естествен начин включва и морфологичната страна на литературното развитие, което в „Панорама на българската литература“ се разкрива като обективна закономерност, зависеща от сложното въздействие на литературно-естетически и обществено-идеологически фактори. Струва ми се, че изследването на П. Зарев има методологическо значение за по-специални разработки върху морфологическите особености на българската литературна история. Схващанията на П. Зарев за закономерностите на жанровото развитие са проявени и при разглеждане на най-нови явления в съвременната

---

[9] Вж. М. Арнаудов. Към теорията на литературните родове. — Училищен преглед, г. XVIII, кн. 1, 2.

литература.[10] Съществените и характерни особености на жанровете в старата българска литература са многократно изтъквани от П. Динеков.[11] Интересни наблюдения върху формирането на жанровете през Възраждането изказват Д. Леков, Р. Димчева, К. Топалов. Оформен и твърде плодотворен е интересът на Б. Ничев към проблемите на генологията. Освен разглеждането на изменението на жанровете като показател за прехода от фолклор към литература[12] Б. Ничев насочва вниманието си към същностни жанрови процеси в съвременната проза.[13] Нашето литературознание е постигнало определени успехи и в историческото изследване на отделните жанрове. Оправдано и най-значително е вниманието към разказа, като се имат пред вид художествените открития на българските класици в този жанр. Наред с проследяването на измененията на разказа у различните писатели изследователи като И. Панова, М. Василев, С. Янев отбелязват ценни теоретически наблюдения върху спецификата на жанра.[14] В различни аспекти и с различна задълбоченост — понякога твърде описателно — жанровата проблематика се поставя в изследвания и статии, посветени на съвременната литература. За тази кипяща, „незастинала", предизвикваща спорове в жанрово отношение област особен интерес представляват наблюденията на Т. Жечев, Е. Каранфилов, Ч. Добрев, С. Каролев, С. Игов, О. Сапарев, С. Хаджикосев.[15]

* * *

Мнозина съветски литературоведи свързват категорията жанр с особеностите на *художественото съдържание*. Непосредствената близост на жанровите форми до същността на съдържанието прави жанра възлово теоретическо понятие, чрез което отблизо се разкрива диалектическият преход на съдържанието във форма и на формата в съдържание. Съвсем редки, дори бих казал, единични са случаите, в които жанрът се схваща само като тип композиционна постройка, като сума от художествени прийоми. В сравнение с едностранчивото композиционно-структурно разглеждане методологически по-продуктивни са схващанията за съдържателната природа на жанра, при което, разбира се, не се пренебрегва диалектическата връзка между съдържание и форма. Но сред привържениците на това разбиране не съществува единство, в понятието „жанрова съдържателност" се влага различен смисъл.

Според А. Т. Василковски „съдържателността на жанра (вида), като обща, относително устойчива страна на същността му се състои преди всичко в *родовата доминанта*". По този път обаче нашето познание за жанровите образувания не се разширява, защото характеристиките на трите рода създават основната същност и на жанра. Макар че авторът допълва съдържателните признаци на жанро-

---

[10] Вж. П. Зарев. Явление, непознато на нашата класика. — Литературен фронт, г. XXIX, бр. 43, 25 окт. 1973.

[11] Вж. П. Динеков. Особености на старобългарската литература IX—X в. — В: Историческа съдба и съвременност. С., 1972.

[12] Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971.

[13] Б. Ничев. Проблеми и търсения на съвременната проза. — В: Литературни портрети и проблеми. С., 1972; Проблеми на романа (Размисли по повод на романите от една година). — В: Проблеми на съвременната българска проза. С., 1973.

[14] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967; М. Василев. Българският разказ до Първата световна война. С., 1973; Българският разказ между двете световни войни. С., 1977; С. Янев. Традиция и жанр. С., 1975.

[15] Т. Жечев. Критически погледи. С., 1971; Е. Каранфилов.Съвременност и литературни жанрове. С., 1973; Ч. Добрев. Идеи и изображение. — В:Проблеми на съвременната българска проза. С., 1973; С. Каролев. Идеи, изображение, стил. С., 1971; С. Игов. Високо при извора. С., 1974; О. Сапарев. За една повест и някои процеси в прозата. — Септември, 1973, кн. 5; С. Хаджикосев. Поезия, проза, критика. С., 1971.

вото определяне с „*типа конфликт, типа* жизнени връзки“ и с „*естетическата гледна точка* на изображаемото“[16], главен негов критерий остава съотношението род — жанр като аналог на категориите същност—явление. Подобна позиция споделя и Я. Е. Елсберг във встъплението на академичната „Теория на литературата“.[17] По-разгърнато, но и по-противоречиво това разбиране е изразено в няколко студии и статии на И. К. Кузмичов. Изследователят изтъква необходимостта от тясна връзка при разработване на проблемите на жанра, метода и стила. Неговите правилни съображения обаче по-нататък довеждат до разтваряне на жанра в проблематиката на художествения метод. „Методът и жанрът — подчертава И. К. Кузмичов — лежат в една плоскост и се отнасят един към друг, както същността към нейното проявление.“[18] В друга своя статия той твърди: „Родът по отношение на жанра ще бъде неговата същност, вътрешна форма, а жанрът по отношение на рода — външна форма. Жанрът на свой ред има и вътрешна, и външна форма, които би трябвало да се различават. Към външната форма може да се отнесе цялата видима (изобразителна и изразителна) идейно-образна структура на произведението (език, тип реч, композиция, сюжет и т. н.). Вътрешната форма представлява самият дух на произведението, идеята за жанра.“[19] Като оставим настрана неясното определяне на жанровата същност чрез формулировката „дух на произведението“, тук виждаме друго логическо подчиняване на жанра. В трета статия, когато става въпрос за основата на вътрешножанровото деление, авторът изтъква „чисто“ съдържателен (тематичен) принцип“[20]. Струва ми се, че тези противоречия са резултат на неправилна изходна позиция при постановката на жанровия въпрос. Стремежът жанровото съдържание да бъде логически сведено в периметъра на други литературоведчески категории, от една страна, отнема специфичните особености на категорията „жанр“, а, от друга — създава възможност за противоречиво ориентиране на жанра ту към рода, ту към метода, ту към стила или темата. Разбира се, жанровото развитие е определено до известна степен от измененията в художествения метод; между жанра, рода, стила, темата и пр. съществува диалектическа взаимозависимост и определяемост. Това обаче съвсем не означава, че понятието за жанра трябва да бъде деспецифизирано. Търсенето на относително самостоятелна, собствено жанрова съдържателност, която да отразява жанровото многообразие и закономерности в литературния процес, може по наше мнение да бъде единствено верният път за навлизане в тази проблематика.

Такъв жанрово-специализиран е подходът на редица съветски теоретици. Търсенето на специфична жанрова съдържателност определя научния патос в изследванията на М. С. Каган, М. М. Бахтин, Г. Н. Поспелов, Л. Г. Якименко, Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов, В. Я. Кирпотин, Ю. В. Стенки и др. Но макар че са обединени от една обща позиция, в тяхното конкретно обосноваване на жанровата съдържателност се срещат редица различия и противоречия.

Твърде оригинална и със свой кръг привърженици е жанровата теория на Г. Н. Поспелов. Още през 1948 г. в една своя кратка статия ученият с тревога отбелязва слабото разработване на жанровите проблеми или в най-добрия случай — незадоволителните опити за тяхното описателно решаване. Какво е значението на тази статия, може да се съди дори от факта, че на нея по-късно многократно се позовават редица изследователи на литературния жанр. Г. Н. Поспелов

---

[16] А. Т. Васильковский. О содержательности жанровых форм как критерий классификации жанров. — Във: Вопросы русской литературы, вып. 3 (15). Львов, 1970, с. 18—19.

[17] Я. Е. Эльсберг. Введение, Теория литературы (Основные проблемы в историческом освещении). Т. II М., 1964, с. 8.

[18] И. К. Кузьмичев. Введение в теорию классификации литературных жанров. — В: Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории). Учен. зап. т. 79. Горький, 1968, с. 37.

[19] И. К. Кузьмичев. Границы лирики. Цит. съч., с. 96.

[20] И. К. Кузьмичев. Судьба современных жанров. — Октябрь, 1965, № 7, с. 211.

подчертава, че жанровете не трябва да бъдат определяни еднопосочно, а „в два реда, пресичащи се взаимно“. В този смисъл той предлага двукоординатна система за определяне на жанра като „исторически оформени системи за поетическа изразителност“ и като „исторически възникнали принципи за познавателна трактовка на характерите с произтичащите оттук ситуации и по-нататък сюжети“. Първата страна на жанровата характеристика се изразява в „композиционно-стилистическото цяло“ и бива наречена „външна“ жанрова форма. „Вътрешната“ жанрова форма е „закономерност на самото съдържание“ и представлява „различни принципи за образно мислене, за образно познание на живота“[21]. Предложеното от учения теоретическо построение е изградено върху богат материал от исторически закономерности и отразява типични моменти от сложния процес на формирането и развитието на жанровете. Представата за жанра като тип художествено познание с произтичащите оттук композиционно-стилистични особености има важно методологическо значение и е изключително продуктивна за конкретното изучаване на жанровия процес.

Но в по-нататъшните изследвания на Г. Н. Поспелов, в книгите му „Проблеми на литературния стил“ и особено в „Проблеми на историческото развитие на литературата“ тези идеи са значително изменени, а жанровата теория е представена по-широко и пълно. Възгледите на Г. Н. Поспелов за литературните жанрове са получили сравнително цялостен израз и заслужават по-особено внимание.

Преди всичко трябва да изтъкнем дълбоките и основателни съображения на учения, които могат да бъдат използувани при изучаването на жанровите въпроси, за да видим по-нататък как тези предпоставки получават (по наше мнение) неубедителен резултат.

С пълно право Г. Н. Поспелов подчертава, че откъснатото, несистематично изучаване на различните жанрове не може да доведе до положителен разултат. „Без съпоставяне на едни жанрове с други е трудно да се изясни своеобразието на всеки от тях“[22] — подчертава той. Нужно е жанровете да бъдат разглеждани в своята система, в непрекъснатите си отношения, взаимни влияния и определяния. При това, допълва изследователят: „Едва ли може да се мисли, че литературните родове и жанрове непременно трябва да се разбират като система от логически съподчинения. . .“ (с. 155). Поставянето на въпроса за съществуването на собствено жанрови характеристики, независими от рода или тематиката, е решителна предпоставка за внасяне на яснота в противоречивия жанров проблем. Г. Н. Поспелов последователно отхвърля тематичните и проблемните черти като характеристики на жанра. „Не трябва например — пише той — да се смята разделението на романите на исторически и съвременни или, от друга страна — на политически и философски, за жанрово разделение“ (с. 154). Жанрова особеност не може да бъде нито само композицията на произведението, нито само формата изобщо. Без съмнение, завършва той, жанровата общност „трябва да се търси преди всичко в пределите на *съдържанието* на произведенията“ (с. 155). Авторът определя своите категории „жанрова форма“ и „жанрово съдържание“ и така в общи линии ние се срещаме с неговите вече известни възгледи.

Оттук обаче Г. Н. Поспелов прави рязък обрат, който се изразява в две главни насоки — първо: в отделяне на жанровата форма от жанровото съдържание, и, второ: в своеобразния смисъл, който бива влаган в понятието „жанрово съдържание“.

---

[21] Г. Н. Поспелов. К вопросу о поэтических жанрах. — Доклады и сообщения Филологического факультета, вып. V, изд. МГУ, 1948, с. 59—61.

[22] Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 154 (по-нататък в скоби се дава страницата на цитираното издание).

Макар че изследователят понякога намеква за връзката на съдържание и форма в жанра, то това остава неконкретизиран теоретически тезис, защото същността на неговата теория се изгражда върху предпоставката за независимия живот на жанрова форма и жанрово съдържание. Тази идея преминава през целия раздел, посветен на жанровата проблематика, и се изразява както в конкретния анализ, така и в по-общите теоретически изводи. Според Г. Н. Поспелов „някои жанрови названия се отнасят по същество не към жанровото съдържание, а към жанровата форма на произведенията — към тези общи особености на тяхната постройка, предаване и изпълнение, които в своите общи черти, като се повтарят и развиват исторически, могат да вместят в себе си различно жанрово съдържание. Приказката може да бъде по своето жанрово съдържание роман, но може да бъде и мит, и героическо предание, и битова новела, и сатира“ (с. 156). Въпросът, разбира се, не е само до названието. „Повестта — продължава изследователят, — както и приказката, както и поемата може да изразява различно жанрово съдържание: има повести героически, сатирически, романически“ (с. 163) Тази мисъл се повтаря многократно в книгата на Г. Н. Поспелов. Какъв е изводът от неговата постановка? Оказва се, че категориите приказка, песен, поема, епопея, разказ, повест, различните пиеси, стихотворения и т. н. не изразяват същността на понятието за жанра, а са показател само за жанровата форма, в която може да бъде вложено съвършено различно жанрово съдържание. Според логиката на тази постановка поемите на Пушкин „Полтава“ и „Кавказки пленник“ се отнасят в различни жанрови групи, а „Тихият Дон“ на Шолохов и „Василий Тьоркин“ на Твардовски се свързват в една жанрова общност — в зависимост от различието или единството на тяхното „жанрово съдържание“. Така например краткото любовно стихотворение и многотомният роман понякога се оказват от един и същ жанр, а две близки по познавателните си възможности повести — в различни жанрови групи. Тъй нареченатa „жанрова форма“ има съвършено подчинено значение, основен делитбен критерий за Г. Н. Поспелов е „жанровото съдържание“. Но какъв смисъл влага той в това понятие?

„Става дума — пише изследователят — за типологически съдържателни свойства на произведенията, които могат да се повтарят в разни епохи, в различни национални литератури и техните направления. Става дума за исторически повтарящи се аспекти в проблематиката на произведенията на художествената словесност. Това е тяхното жанрово съдържание“ (с. 166). Г. Н. Поспелов определя четири типа жанрово съдържание и в зависимост от това — четири големи жанрови групи, последователно възникнали в историята на литературата: митологическа, национално-историческа, етологическа и романическа.

Митологическите жанрове са свързани с най-дълбоката древност на човешката култура и в тяхната основа лежи „фантастико-генетически типологически жанров аспект“ (с. 167). Тази група губи своето значение с отмирането на езическото митологическо обяснение на явленията в света.

Национално-историческата жанрова група включва „произведения,чийто съдържателен жанров аспект може да се нарече аспект на възникване на обществото или за по-голямо терминологическо удобство *национално*-исторически аспект“. Тази група се развива във времето, наречено от Хегел „век на героите“, т. е. в епохата на активно формиране на народите, в периода на техните масови преселвания, завоевания и непрекъснати войни. Към национално-историческия жанр Г. Н. Поспелов отнася редица „национално-исторически приказки (саги), песни, легенди, епопеи, поеми, балади, повести, разкази“ (с. 170), както и някои жития с патриотичен и държавнически патос. Тук спадат и произведения като „Въстанието на исляма“ от Шели, „Шильонският затвор“ от Байрон, „Волност“ от Радишчев, „Войнаровски“ от Рилеев и „Исмаил бей“ от Лермонтов, а от областта на прозата — „Тарас Булба“ от Гогол, „Тил Уленшпигел“ от Ш. де

Кастьор. С национално-историческо жанрово съдържание според автора са и произведенията на социалистическия реализъм „Майка“, „Железният поток“, „Чапаев“, „Метеж“, „Как се каляваше стоманата“, „Тихият Дон“, „Василий Тьоркин“, „Зоя“. Както се вижда, тези различни образувания се свързват от Г. Н. Поспелов в една „жанрова“ група *в зависимост от известната общност в проблематиката*. Макар че преди това той отбелязва: „Нито проблематиката в нейната конкретност, нито патосът сами по себе си не са този познавателен аспект в съдържанието на произведението, на чиято основа се опитваме да разграничим жанровите групи“ (с. 169), очевидно е, че произведенията в национално-героическата група са обединени от сходството в тяхната конкретна проблематика. Това в същност признава и сам Г. Н. Поспелов, влизайки в противоречие с първоначалния си тезис: „. . .Ние я отличаваме (жанровата група — Д. К.) по общите, исторически *повтарящи се* особености на *проблематиката*. . .“ (с. 174).

Етологическата, или правоописателна, жанрова група обхваща широк кръг произведения, чието жанрово съдържание се състои в „осмисляне на граждansко-нравственото устройство на социалния живот, *състоянието на обществото* и отделните негови слоеве и изразява идейно-емоционално *отношение* към това състояние. . .“. Докато, продължава изследователят, национално-историческите и романически жанрове изобразяват „веднъж протекли събития“, то етологическите се интересуват от „постоянно повтарящите се нравствени свойства“ (с. 176) и въпреки че понякога се показва едно събитие, явление или лице, крайната цел на етологическите жанрове е да се изтъкнат „постоянно съществуващите нравствени (или безнравствени) свойства“. Едно такова деление на произведенията е свързано с характера на типизацията, която тук е превърната в жанрово качество, твърде съмнително, особено като става въпрос за противопоставяне на т. нар. романически жанрове. Постоянно повтарящото се, характерното, общозначимото в никакъв случай не е привилегия на една група жанрове, а е съществен белег на литературата и особено на реалистическата литература. Изследователят допълва характеристиката на етологическите жанрове с твърдението, че изобразените събития тук „не включват в себе си еволюция. . . на характерите, тяхната история“ (с. 177). На това свое наблюдение Г. Н. Поспелов неколкократно обръща внимание при конкретния си анализ на произведения, които според него спадат към етологическите жанрове. Изобщо за тях най-забележителен белег е неподвижността, статичността, предварителната даденост на характера. Но нима изменението на героя при сблъсъка с обстоятелствата на действителността или неговата неизменност от началото до края на произведението може да бъде жанрова особеност? Еволюцията на характерите в рамките на художествената творба е велико откритие в литературата и преди всичко на реалистическата литература, на метода на критическия реализъм. Известно е, че една от най-забележителните черти на класицизма е неизменността на характерите — от първата среща до края на творбата героят остава еднакво последователен в своите страсти, добродетели и пороци. Тази особеност е характерна до голяма степен и за романтическия герой. В такъв смисъл според логиката на изследователя цялата класицистична литература — от Малерб до Молиер, както и голяма част от романтизма би трябвало да се отнесе към етологическите жанрове. Струва ми се, че при определяне на тази група Г. Н. Поспелов е изтъкнал като жанрови черти някои страни от художествения метод и така се е получило смесване на понятията.

В етологическата жанрова група Г. Н. Поспелов включва изобщо баснята и такива произведения като „Характери“ от Теофраст, сатирите на Менип, Лукиан, Хораций, Ювенал и класицистите, идилиите на Теокрит, „Буколиките“ от Вергилий, различните видове утопии, някои аретологии и свързаните с тях религиозни жития, „Кентърберийски разкази“ от Чосър, „Похвала на глупостта“

от Е. Ротердамски, „Гаргантюа и Пантагрюел“ от Ф. Рабле, „Пътешествията на Гъливер“ от Д. Свифт, редица поеми на Некрасов, очерците на Шчедрин, „Записки на ловеца“ от Тургенев, повестите на Чехов „Мужици“ и „В оврага“, на Горки — „Бивши хора“, „Градеца Окуров“ и др., а така също „Ден втори“ от Еренбург, „Време, напред!“ от Катаев, „Големият конвейер“ от Илин, очерците на В. Овечкин, В. Тендряков, Е. Дорош и др. Във всички тези случаи противоречивата съвкупност от „постоянно повтарящи се нравствени свойства“и от липсата на „еволюция на характерите“ определя жанровия критерий на изследователя.

И последната, романическата, жанрова група обхваща „епически произведения, каквато и да е формата на повествованието им, в която главният персонаж (или персонажи) като отделна личност в протежение на значителен период от своя живот проявява *развитие* на социалния си характер, което произтича от противоречието на неговите интереси с положението му в обществото, с едни или други норми от живота на това общество. Такъв е романическият жанров аспект в съдържанието на произведенията“ (с. 202). Романът като жанрова форма — отбелязва Поспелов — е център на романическата жанрова група, макар той да не е единственото образуване в нея. С вещина и задълбоченост ученият разкрива обществените процеси, които са предизвикали раждането на романа — освобождаването на личността от авторитарния мироглед, нейната относителна независимост и същевременно стълкновението на тази самостоятелна личност с враждебните норми, принципи и обстоятелства в действителността, което създава т. нар. „романическа ситуация“.

Този прелом в литературата има своите обществено-исторически предпоставки, които стоят в основата на един нов жанр — романа, но не определят единствено него, а цялата съвкупност на художественото творчество и не се отнасят само към жанровите изменения. Новата („романическа“) ситуация се забелязва още в литературата на късната античност, изчезва през Ранното средновековие, за да се появи отново в предренесансовия рицарски роман и да намери първия си голям разцвет с раждането на буржоазията. Доколкото през този дълъг период един от водещите жанрове е романът, то и цялата литература условно бива наричана „романическа“. Известната метафорична формулировка на Белински: „Романът всичко уби, всичко погълна. . .“[23], повтаряна многократно след него[24] и аргументирана подробно в известната студия на М. М. Бахтин „Епос и роман“, е послужила като изходно начало на Г. Н. Поспелов, за да докаже, че социално-историческите и естетическите причини, които стоят в основата на създаването на романа и на измененията му, определят модификациите и в другите жанрове.

Г. Н. Поспелов убедително е преодолял спекулативното извисяване на романа. Не *чрез* романа, а *редом* с романа протичат разнообразните промени в литературния процес. Романът *не е фактор, а е функция* на цялостното литературно развитие. Ученият е изтъкнал един съществен типологически аспект от съдържанието на литературата, проявил се най-напред и най-категорично в този жанр — стълкновението на личността със социалните, религиозните и политическите прегради, с нормите и обичаите на обществото. Около този съдържателен момент са групирани редица жанрове, без да се търси противопоставянето им на романа, а преди всичко диалектическата им общност с него. Според нас обаче въпросният съдържателен момент е толкова общ, че няма качествата на оптимален жанров определител и приемането му закономерно води до подценяване

---

[23] В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. I. М., 1948, с. 102.

[24] Вж. А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., 1939, с. 14; Тиандер. Вопросы теории и психологии творчества, вып. I. Харьков, 1911, с. 83.

на т. нар. „жанрова форма“, което е предизвикало включването в една жанрова група на романи, поеми, любовни стихотворения и драми.

Както се вижда, в понятието „жанрово съдържание“ Г. Н. Поспелов не влага единен смисъл, а подхожда с различни критерии при определянето му в четирите групи. Докато при митологическите жанрове диференциращ определител са *принципите на познание* (в случая фантастико-митологически), то при национално-историческата група жанров критерий е *проблематиката*. В етологическата група това е *характерът на обобщението и въпросът за еволюцията на героя*, а в романическата — *универсалната ситуация, в която героят се променя, преодолявайки социални и индивидуални прегради*. Липсата на единен критерий, който да обхваща *с една мяра* жанровото многообразие, поставя под съмнение научната логика на предложената класификация. Струва ми се, че тук не наблюдаваме многокоординатно определяне на категорията „жанрово съдържание“, а разнопосочно диференциране, при което в самия принцип на разделение се влага различно съдържание в четирите случая.

Жанровата теория на Г. Н. Поспелов страда по наше мнение от някои недостатъци, но заедно с това, особено в частните наблюдения, тя съдържа редица ценни моменти. Дори самата постановка на жанровия въпрос върху основата на художественото познание създава изключително продуктивна методологическа насока, макар че художественото познание тук се схваща колебливо. При критиката на тази теория трябва да се отчете и обстоятелството, че изследването на Г. Н. Поспелов е един от съвършено редките опити да се обхванат изцяло и широко проблемите на литературния жанр в историко-теоретически план. Неговите възгледи са оказали безспорно влияние върху някои литературоведи. То например се проявява в подхода на А. Я. Есалнек към Хегеловата морфологична концепция,[25] разкрива се ясно в жанровите схващания на Л. В. Чернец, които тя изказва по повод сравнението си между Хегел и Веселовски.[26] Поспеловата аргументация за същността на романическата жанрова група е изходен пункт и в разработката на Г. К. Косиков.[27] Тези, а и някои други изследователи са възприели всички положителни страни от теорията на Г. Н. Поспелов, изводите им разкриват съдържателната природа на жанра, съотношението между обективна реалност и субективни авторови предпочитания и пр. Същевременно обаче са подхванати, а понякога и заострени отделни неприемливи твърдения. Така например наблюдаваният разрив между съдържание и форма в схващанията на Г. Н. Поспелов за жанра е теоретически формулиран от Л. В. Чернец. Изследователката отбелязва, че методологическо препятствие в областта на генологията е „представата за жанра като за задължително единство на съдържание и форма“. „Такава гледна точка — продължава тя — неволно кара изследователя да доказва жанровата цялостност на произведението понякога дори там, където я няма.“[28] Струва ми се, че слабостите на тази теза се разкриват най-добре в проверката ѝ върху конкретния материал на литературната история.

Сред съвременните насоки на жанровото изучаване твърде често са привличали критическото внимание възгледите на Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов, изложени в съвместната им статия „Съдържателност на литературните форми“, както и в по-късно появилата се книга на Г. Д. Гачев „Съдържателност на художествените форми (Епос. Лирика. Театър)“. Тези изследвания не са посветени единствено на жанровите проблеми, поставени са широк кръг литературни въпроси и са

---

[25] Вж. А. Я. Эсалнек. Проблема жанра в „Эстетике“ Гегеля. — Вестник Московского университета серия филология, № 5, 1966.

[26] Вж. Л. В. Чернец. К типологии жанров по содержанию (постановка проблемы у Гегеля и у А. Н. Веселовского). — Вестник Московского университета, № 6, 1969.

[27] Вж. Г. К. Косиков. О генезисе и основных особенностях жанрового содержания романа. Научные доклады высшей школы. — Филологические науки, 1972, № 4 (70).

[28] Л. В. Чернец. Цит. съч., с. 27.

направени редица извънредно ценни обобщения. Някои от тях предизвикват най-висока оценка със своята оригиналност, дълбочина и теоретическа обхватност. Мисля, че отделни страни на „жанровия проблем“ също са намерили приносно развитие. Важно методологическо значение има първоначалният подход на двамата учени. „Истинското научно понятие за епоса, лириката, драмата и т. н.— подчертават те — може да се получи, като започнем не от „покрива“ — т. е. със свеждането на много явления към едно под шапката на определен термин, а от „фундамента“, с разкриването на тези жизнени и художествени потребности, в отговор на които са се родили жанровите структури, наречени епос, лирика, драма, роман и т. н.“[29] И действително, ако целта на жанровите изследвания не е да се създаде само една описателна подредба на жанровете, без функционален смисъл, а, напротив — ако главната задача е да се очертае съвкупността от жанрови познавателно-оценъчни критерии, то в този случай най-съществената е да се изтъкнат обществено-литературните предпоставки, съдържателните определители на едно или друго жанрово образуване. Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов се стремят да разкрият тъкмо съвкупността от съдържателни обществено-литературни фактори, които лежат в основата на морфологическото разнообразие на литературата. Тази задача е свързана с разбирането, че в литературния жанр е отразен многолетният опит на художествената еволюция, че „жанрът е представител на творческата памет в процеса на литературното развитие“[30]. Последното схващане е изразявано неведнъж от различни изследователи, в него са отразени някои реални страни от жанровата природа, които обаче в случая са абсолютизирани. Разкривайки характера на жанровата съдържателност, Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов се доближават до едно не съвсем ново, но с принципно значение гледище, което събужда определени възражения. Според двамата изследователи особеният съдържателен смисъл на жанровете, а и на всяка художествена форма трябва да се търси изключително в периода на тяхното раждане. „Всяка художествена форма от наша гледна точка — отбелязват те — не е нещо друго, а затвърдяло съдържание. Всяко свойство, всеки елемент на литературното произведение, който ние възприемаме сега като „чисто формален“, е бил някога *непосредствено* съдържателен.“[31] Ако приемем за миг дори само този най-общ принцип, ние ще се изправим пред въпроса за конкретната историческа детерминираност на диалектиката между съдържание и форма, на който, струва ми се, не бихме могли да отговорим. Тезата за едностранното „раждане“ на формата от съдържанието и за неизменния, „втвърден“ живот на тази форма е уязвим и от философска, и от литературно-теоретическа гледна точка. Така например, като засягат въпроса за обема на произведението, Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов пишат: „И някога, в момента на раждането на жанровете, *сами по себе си* краткостта, лаконичността (или, напротив, широчината, дължината) са били непосредствено съдържателни качества. . . Едва по-късно тя (краткостта — Д. К.) се превръща във формален признак, в свойство на жанровата форма.“[32] В този цитат е отразен духът на разглежданата концепция и нейната основна слабост. Тук много ясно се разкрива разривът между конкретното съдържание и конкретния му формален израз — сякаш краткостта на определеното произведение не произтича от непосредственото му съдържание, а е белег на някаква първична прасъдържателност, която се губи — тайнствена и полуразгадаема — в зората на човешкото общество. Жанровата съдържателност възкръсва като феникс

---

[29] Г. Д. Гачев, В. В. Кожинов. Содержательность литературных форм. — В: Теория литературы (Основные проблемы в историческом освещении). Т. II. М., 1964, с. 22.

[30] М. М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 122 (първо съветско издание — 1929 г.).

[31] Г. Д. Гачев, В. В. Кожинов. Цит. съч., с. 18.

[32] Пак там, с. 21.

при всеки нов творчески акт — допълват авторите, но възкръсва именно изначалното, първично съдържание, което някога, в най-отдаленото минало, се е втвърдило и превърнало във форма. „Формата някога е била съдържание — повтаря Г. Д. Гачев; литературните структури, които ние сега, като умъртвяваме и превръщаме в схеми, подвеждаме под категориите род и вид: драмата, сатирата, елегията, романът при своето раждане са били жив изблик на литературно-художествено съдържание, което при даденото историческо състояние на света (типовете отношения между обществото и индивида) е възникнало като най-органичен израз на ситуациите в живота и в литературата.“[33] Необходимо е да подчертаем, че Г. Д. Гачев набелязва известна връзка между изначалното, неизменно, втвърдено съдържание и исторически изменчивото, конкретното, преходното, но акцентът е поставен изключително на превърналото се във форма прасъдържание. Подобно свеждане на жанровото съдържание към определени праситуации, праповедения, пралитературни феномени е добре известно още от книгата на О. Фрейденберг „Поетика на сюжета и жанра“, в която това принципно гледище е изложено по-широко и обяснено по-подробно.[34] И критичните ни забележки към тази отново поставена теоретична теза по същество трябва да повторят казаното за книгата на О. Фрейденберг.[35] Впрочем сходни възгледи за жанра, подчертаващи неговия „прафеноменален“ характер, могат да се срещнат и у други литературоведи. В обзорния си труд М. Верли споменава Юстук Шварц като един от първите поддръжници на тази теория,[36] а и самият Верли твърди: „Жанровете се основават върху структурата на общочовешкото съществование, което отново, но по различни пътища се проявява в постройката на отделното художествено произведение.“[37]

Както споменахме, схващанията на Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов за жанровата съдържателност са разглеждани неведнъж от съветската критика и са опровергавани неколкократно от учени като Л. Г. Якименко, А. Я. Есалнек, Л. В. Чернец и др.[38] По наше мнение забележката на А. Т. Василковски изразява синтезирано единната позиция при оценката на тази теория: „. . .тезисът за „втвърдяването“ на съдържанието в жанра, за по-нататъшното му превръщане в „определена конструкция“ се оказа твърде уязвим; та той предполага особено жанрово съдържание само в периода на генезиса на жанра и по такъв начин сякаш го лишава (жанра) от специфична съдържателна основа в последвалото развитие.“[39]

Съотношението между архаика и обновление като важна страна от живота на жанра е изразено с класическа лаконичност в цитираната книга на М. М. Бахтин. Тази негова мисъл понякога се преповтаря, без да се имат пред вид други изказвания на учения, които доуточняват възгледите му и които, струва ми се, имат по-съществено значение. Мисля, че и в синхронен, и в диахронен план жанровата специфика е получила по-дълбоко теоретическо определение в студиите му „Формите на времето и хронотопа в романа“ и „Епос и роман“. Морфологическите идеи на М. М. Бахтин, изложени тук, се свързват с една особено плодо-

---

[33] Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). М., 1968, с. 17—18.

[34] Вж. О. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

[35] Вж. бел. 1.

[36] Вж. Justus Schwarz. Der Lebenssinn der Dichtungsgatungen, Du V, 42, 1942, s. 93 — цитирано по М. Верли. Необходимо е да отбележим, че книгата на О. Фрейденберг излиза шест години по-рано.

[37] М. Верли. Общее литературоведение. М., 1957, с. 98.

[38] Вж. Л. Г. Якименко. Об изучении жанра советского романа в литературоведении последних лет. — В: Советское литературоведение за 50 лет. М., 1967, с. 257; А. Я. Эсалнек. Споры о романе продолжаются. Научные доклады высшей школы. — Филологические науки, 1966, № 1; Л. В. Чернец. Цит. съч., с. 27.

[39] А. Т. Васильковский. Цит. съч., с. 18.

творна линия в развитието на жанровата теория. Тя е представена в изследванията на Д. С. Лихачов, М. Б. Храпченко, В. Я. Кирпотин, Л. Г. Якименко, М. С. Каган. Един от ранните представители на сходен възглед е Г. Н. Поспелов в посочената статия от 1948 г. Макар да изразява съмнение в целесъобразността от изучаване на жанровата система в реалистичната литература, към тази група литературоведи се приближава и Ю. В. Стенник. По време на появата си изследванията на М. М. Бахтин предхождат публикациите на другите учени, но не мисля, че той е основоположникът на общата научна позиция и че е повлиял в някаква степен на останалите, защото всеки един от тях е намерил оригинален аспект за аргументация, различен подход и различен литературно-исторически материал за обобщение. Независимо от различията в някои формулировки и по-частни моменти главното, което обединява тези учени, е схващането, че *в същността на жанровата специфика стоят принципите и степента на художественото познание, тоест литературният жанр се възприема като израз на познавателните възможности на литературата, като функция на исторически детерминираната способност на словесното творчество да усвои естетически реалната действителност.*[40] Веднага трябва да подчертая, че тази морфологическа идея не изчерпва сама по себе си многостранната проблематика на литературния жанр и споменатите учени не се задоволяват с общото ѝ формулиране. Не отпадат въпросите за обективната закономерност при активизацията и замирането на различните жанрове, за традицията и новаторството в областта на жанра, за влиянието на творческия субект, за координационните и субординационните отношения в жанровата система, за диференциацията, интеграцията и раждането на нови жанрове, за връзката между образа на човека в литературата и жанра, за особеностите на „жанровата форма", за съотношението метод—стил—жанр—сюжет и пр. Но тези и редица други научни въпроси, свързани с жанра, намират своята обща връзка, целенасоченото си поставяне и изясняване именно когато бъдат обосновани върху принципа за „познавателната природа" на жанра. В такъв смисъл този принцип има методологическо значение в областта на генологията, той подчинява и обединява останалите проблеми и създава перспективи за материалистическото им решаване.

Една от последните публикации, в която сполучливо е формулиран принципът за познавателната същност на жанровите образувания, е статията на Ю. В. Стенник „Жанровите системи в историко-литературния процес". Еволюцията на изкуството, отбелязва той, е свързана с „процеса на развитие на човешкото познание". При това — „Стабилизацията на опита, получен в хода на художественото познание и представен като един или друг формално укрепнал израз, който така постоянно възниква, както и бива преодоляван — такава е устойчивата функция на жанровете. *Жанрът е отражение на известна завършеност в етапа на познанието* (к. м.), формула на постигнатата естетическа истина."[41] Мисълта на Ю. В. Стенник се нуждае от редица допълнения, но тя и съвсем не претендира за изчерпване на въпроса. Съществената в случая е, че жанрът се схваща като резултат на определена завършеност, на определено стъпало, степен на художественото познание.

Изследвайки природата на епопеята и романа, М. М. Бахтин ясно свързва жанровите особености не с предмета на литературата, както тълкуват някои критици,[42] а с променените принципи и възможности на художественото позна-

---

[40] Подобно схващане за природата на жанра вече бе разкрито при анализа на морфологическите концепции на Хегел, Белински и Веселовски (вж. Литературна мисъл, 1976, кн. 6, с. 32—38).

[41] Ю. В. Стенник. Системы жанров в историко-литературном процессе. — Русская литература, 1972, № 4, с. 96.

[42] Г. К. Косиков. Цит. съч., с. 11.

ние. „Полето на изображение на света — подчертава той — се изменя по жанрове и епохи в развитието на литературата. То е различно организирано и по различен начин ограничено в пространството и във времето. Това поле е винаги специфично.“[43] Динамичността и специфичната незавършеност на настоящето предизвикват непрекъснати промени в ракурса на художественото познание, което от своя страна определя и измененията в жанровата система. Тази постановка на М. М. Бахтин има изключително значение за изследване на жанровата динамика. Изобщо ученият нееднократно акцентува мисълта си за познавателния характер на жанра. „Процесът на усвояване в литературата на реалното историческо време и пространство и на реалния исторически човек, който се разкрива в тях, е протичало усложнено и накъсано — отбелязва той. — Усвоявани са били отделни страни на времето и пространството, достъпни на дадения исторически стадий от развитието на човечеството, изработвани са били и съответни жанрови методи за отразяване и художествена обработка на усвоените страни от реалността.“ М. М. Бахтин определя съдържанието на понятието си „хронотоп“ като „съществена взаимовръзка на временните и пространствените отношения, художествено усвоени в литературата“, и подчертава: „Хронотопът в литературата има съществено жанрово значение. Може направо да се каже, че жанрът и жанровите разновидности се определят именно от хронотопа.“[44] В тази студия върху извънредно разнообразен художествен материал са разгледани множество проблеми, свързани с хронотопа и различните страни на литературната творба, което има пряко отношение към връзките на „жанра“ с другите теоретически характеристики на произведението.

По свой път, чрез богат анализ на историята на социалистическия реализъм и на съвременния литературен процес до такъв теоретически извод стига Л. Г. Якименко. В книгата си „По пътищата на века“ той изтъква сюжетно-композиционните принципи като един от подходите към жанра, но същевременно подчертава: „Сюжетно-композиционната структура е следствие, резултат на определена познавателна работа.“[45] Обхватът на художественото познание и сюжетно-композиционната структура в техните диалектически връзки са методологическата база за конкретно изследване на жанровото многообразие и развитие в практиката на учения. Подобни схващания изразява и М. Б. Храпченко.[46]

На тази теоретическа основа е разгледана типологията и динамиката на руския роман през XIX в. в книгата на В. Я. Кирпотин „Достоевски — художник“. Кризата на тургеневския тип „семеен“, „частен“, „стеснен“ роман и преминаването към епопейното творчество на Л. Н. Толстой е свързано с процеса на идейно-естетическо и философско осмисляне на действителността, осъществено в рамките на целия литературен процес.[47] Съществен извод от книгата на Д. С. Лихачов „Поетика на древноруската литература“ е, че измененията в принципите и обхвата на художественото познание определят и жанровата динамика в древноруската литература.[48] „Диференциацията на жанровете по тяхната познавателна вместимост“ е един от четирите жанрови критерии на М. С. Каган редом с типа образни модели в изкуството, т. е. съотношението между единично

---

[43] М. М. Бахтин. Эпос и роман (О методологии исследования романа). — Във: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 470.

[44] М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе (Очерки по исторической поэтике), с. 234—235.

[45] Л. Г. Якименко. На дорогах века (Актуальные вопросы советской литературы). М., 1973, с. 283.

[46] М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, с. 153—154.

[47] В. Я. Кирпотин. Достоевский — художник (Этюды и исследования). М., 1972, с. 6—23.

[48] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 42—71, 232—245.

и общо в произведението, с тематичната и аксеологическата плоскост на разглеждане.[49]

Научната постановка за познавателната същност на жанра изисква още по-пълно разгръщане на теоретико-историческите доказателства. Системното и последователно решаване на широкия кръг жанрови проблеми върху тази основа е все още незавършено в пълния си обем дело. Но набелязаната насока на теоретическо мислене разкрива богати перспективи както за изучаване на отделния жанр сам по себе си, така и преди всичко на многообразието в изменчивата жанрова система, на нейната функционална динамика.

* * *

Съдържанието на разгледаните жанрови теории от миналото и съвременността показва, че в тази област на литературознанието не съществува единомислие — нейния облик създават непрекъснатите търсения, сблъсъкът на идеи, противоречията и споровете. Но в историческото развитие на въпроса могат да се обобщят няколко линии на научна приемственост, които вече бяха отбелязани, и да се направят някои изводи с позитивен характер:

I. Съдбата на жанровете е пряк израз на измененията, на движението в литературния процес. Жанрът не е празна концепция на човешкия ум, а е отразител на съществени особености в характера на художественото творчество. Поради това изучаването на жанровата проблематика е верен път за навлизане в света на литературата, важно средство за нейното познание и оценка.

II. Жанровите образувания не възникват случайно. Те са плод на съществени социално-исторически и философско-естетически причини; тяхното раждане, изменение, замиране и актуализиране е предизвикано от обективни художествени закономерности. При това както в периода на своя генезис, така и в понататъшните си модификации отделните жанрове са свързани в единна система, в която действуват сложни координационни и субординационни отношения.

III. Жанровата система е по-динамична и изменчива, отколкото съставящите я жанрове. Именно чрез прегрупированията в нея се разкриват основни изменения в литературния процес.

IV. Характерът на жанра и жанровата система е тясно свързан с познавателната същност на литературата. Поради това изучаването на жанровите закономерности обяснява обективните възможности за художествено познание в различните моменти на литературното развитие.

V. Съществувайки обективно в действителността на художественото творчество, подчинени на обективни закономерности, жанровете следователно имат определени, специфични черти. Това обаче не означава, че отделните жанрове са разделени един от друг с китайски стени — между тях съществуват преливания, самостоятелността им е относителна и ограничена. Процесът на преливания, на „жанрови синтези“, от друга страна, има своите граници и в такъв смисъл не може да бъде приета релативистичната постановка за абсолютна жанрова свобода.

VI. Жанровите особености не могат да бъдат определяни еднопосочно, върху основата на един тип критерии — съдържателни или формално-структурни. Разкриването на диалектическата им връзка, при което основно, определящо значение имат съдържателните принципи, е единствено научният подход към литературния жанр. При това главна цел на жанровото изучаване не е описанието на отделните образувания или създаването на абстрактни схеми-класификации. Заниманието с тази проблематика не означава педантично деление на литературата на отделни абстрактни единици, не се изразява в съставяне на „безкрайни“ класификационни редове. Съществено е чрезжанра да се проникне в живите изменения на литературния процес, в сложната еволюция на художественото познание.

[49] М. С. Каган. Морфология искусства. Л., 1972, с. 410—425.

БЪЛГАРСКОТО ТОЛСТОВЕДЕНИЕ — ПОСТИЖЕНИЯ И ЗАДАЧИ

Ангел Анчев

В наше време трудно може да се каже къде Лев Толстой е по-популярен като писател — в родината си или извън нея. Неговото творчество отдавна принадлежи на човечеството. Художественото „моделиране“ на света, което той прилага в своите романи, ляга в основата на съвременната романистика. Много от неговите идеи днес звучат като анахронизъм, но поетическите му принципи на художествено претворяване на живота си остават като едно велико откритие в областта на литературата. И това откритие вече цяло едно столетие активно съдейства за формиране на поетическото съзнание на десетки творци. Разбира се, че „въздействието“ на Толстой е въпрос не само на преклонение пред неговия гениален талант, но и на душевна и национална психическа нагласа.

Така например „типът“ художествено мислене на Л. Толстой се оказва много по-близък на българските писатели от Иван Вазов до Димитър Талев, отколкото този на Ф. Достоевски. Може би известно отклонение от него правят само Димитър Димов в първите си романи „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ и Емилиян Станев в романа „Иван Кондарев“, при които се наблюдава едно по-сложно творческо използуване романните традиции на двамата велики руски писатели. Лев Толстой със своето здраво отношение към човека и живота, със своето предпочитание към хармоничното и красивото в природата и обществото, със своето по- „езическо“ мислене повече е допаднал на нашите творци. Болното, патологичното и страдалческото у Достоевски ги е отблъсквало, макар и да са виждали в него велик хуманист и романист. Затова и преводите от Достоевски и писаното за него в нашия печат е значително по-малко, отколкото за Лев Толстой. Библиографските изследвания показват, че авторът на „Война и мир“ е най-популярният руски писател у нас.[1] Разбира се, че това не го прави по-„модерен“ и актуален като романист от Достоевски, но това подчертава огромното му значение за формирането на естетическия вкус на българския читател и писател в миналото и днес. Без да създава някаква литературна „школа“ в руската и световната литература, разбира се, и в нашата, Толстой често пъти невидимо и неуловимо, но затова пък изключително широко и многоаспектно — в истинския смисъл на думата творчески е влиял върху литературния процес. Това го е подчертал още на времето и Пенчо Славейков: „Никой не е простирал, в наше време, сянката си тъй далече, както Толстой. Какво мисли той, какво ще каже той — за това се интересуваха ония, които живеят там, дето слънцето изгрява, та чак до ония, дето залязва слънцето.“[2] С тези думи П. Славейков е изразил оная зависимост,

---

[1] Вж. В. Кехлибарева. Толстой у нас. — Литературен фронт, бр. 36, 5 септ. 1953.
[2] П. Славейков. Съчинения в два тома. Т. II. С., 1966, с. 447.

в която попада литературната естетика като мисъл и художествена практика, от Толстой. Неговото присъствие поне в нашия литературен живот е много по-трайно и по-широко, отколкото на който и да било руски писател. То не е въпрос само на личен вкус и предпочитание, но и пример за българския писател на обществен дълг, на национална отговорност пред народа и историята, на епично претворяване на нашето минало.

Както е известно, творчеството на Л. Толстой прониква у нас през 80-те и 90-те години на миналия век. Първите преведени творби на великия писател са: „Изповед“ — през 1889 г., „Крайцерова соната“ — през 1890 г., „Война и мир“ — през 1892 г., „Силата на мрака“ — през 1893 г., „Ана Каренина“ — през 1899 г., „Възкресение“ и „Що е изкуство?“ — през 1900 г., „Живият труп“ — през 1911 г., „Хаджи Мурад“ — през 1912 г. През 1928—1929 г. излиза 15-томното Игнатово издание, а през 1956—1957 г. — 14-томното издание на „Събраните съчинения“ на Лев Толстой, направено от изд. „Народна култура“, София. Наред с тях се издават отделни сборници от разкази и повести, а също така и романите на Толстой.

Това, което изненадва, то е, че Лев Толстой става известен на българския читател най-напред не с най-хубавото от своето творчество. Първият преведен роман „Война и мир“ излиза три години по-късно от религиозно-философския трактат „Изповед“, а романът „Ана Каренина“ — цели десет години. Затова пък те стават най-популярните, издавани и любими творби на великия писател у нас. Така например романът „Война и мир“ е превеждан, издаван и преиздаван 8 пъти, „Ана Каренина“ — 6 пъти, а „Възкресение“ — 5 пъти.

Както се вижда, най-много издания от романите на Л. Толстой има „Война и мир“, след това „Ана Каренина“ и накрая „Възкресение“. Това показва, че нашият читател е проявявал най-голям интерес към романа-епопея, т. е. към героичното и епично отразяване на живота. И нещо друго — интересът към романите на Л. Толстой особено много нараства след социалистическата революция у нас — и този интерес е най-значителен пак по отношение на романа-епопея „Война и мир“. И още нещо — преводите са правени не от случайни хора, а от писатели или пък от хора с подчертан творчески талант и литературен усет, като М. Маджаров, Г. Жечев, Л. Стоянов, К. Константинов и др. Днес много от тези преводи са остарели, но за времето си са били на висота и напълно са задоволявали и най-изискания вкус на нашия читател. Разбира се, че развитието на книжовния ни език е налагало необходимостта от нови, по-съвременни преводи на Толстоевите художествени произведения. И те са били осъществявани с още по-голяма вещина и умение, като се е използувал и опитът на предходниците. Така, че Толстой, поне за нашата преводаческа „школа“ — доколкото съществува такава, — е допринесъл твърде много. Но това е друг въпрос!

Не може да не се запитаме имал ли е приливи и отливи интересът към творчеството на Л. Толстой и от какво е зависел? Най-напред трябва да кажем, че интересът към личността и творчеството на Лев Толстой особено се е повишавал по време на кръглите годишнини, когато се е чествувало неговото рождение — 1898, 1908, 1928, 1953 г., или се е отбелязвала годишнината от смъртта му — 1910, 1940 и 1960 г. Нашите обществено-литературни списания от тия години, като „Българска сбирка“, „Демократически преглед“, „Съвременна мисъл“, „Българска мисъл“ и др., а след 9.IX.1944 г. — „Литературна мисъл“, „Език и литература“ и др., поместват редица материали за личността и творчеството на великия писател.

Освен това интересът и издаването на художествените произведения на Л. Толстой значително се качва по време и след национален подем, когато се налага преоценка на историческото и героическото ни минало. Особено популярен става Л. Толстой в началото на настоящия век, по време на войните и след това. Може

би през 30-те години вниманието към него да намалява вследствие на изключителния интерес на прогресивната ни общественост към съветската литература. Затова пък след Втората световна война Толстой отново заема своето място на най-популярен и превеждан руски писател у нас. Общото впечатление е, че в сравнение с другите руски творци, примерно с Достоевски, вниманието към творчеството на Толстой е било по-постоянно, а интересът неугасващ. Не така стои въпросът с учението му, което е вече забравено. Разбира се, че политическите конюнктури са влияли върху издателската политика в буржоазна България, но те са били безсилни да прекъснат както интереса, така и въздействието на Толстой върху естетическия вкус на нашия читател.

Това, което говори за огромния интерес към Толстой в нашата страна, не са само многобройните издания на неговите произведения, но и безчисленото количество от статии, посветени на неговата личност и творческо дело. Почти няма обществено-литературно списание или вестник у нас, който да не е поместил критични и публицистични материали за Толстой. Особено внимание му отделят „Денница", „Българска сбирка", „Глобус", „Българска реч", „Българска мисъл", „ЛИК", „Литературен живот", „Литературен глас" и др. Техните материали са толкова пъстри и разнородни, а често пъти и толкова противоречиви, че действително извикват у читателя противоречиви чувства. Едно е обаче, което ги обединява — преклонението пред творческия гений на автора на „Война и мир". Независимо от това, дали те са писани от чужди или наши автори, тези статии с еднаква любов и уважение разкриват постиженията на великия творец. Такива са статиите на Матю Арнолд „Граф Лев Толстой"[3], на Осип Лурие „Толстой романист"[4], на П. Ю. Тодоров „Толстой в България"[5], на д-р Кр. Кръстев „Непротивление злу" в българската литература"[6] и мн. др. Някои от тези статии носят изследователски, други — компилативен характер, но те говорят за стремежа на нашата литературна общественост и още повече на нейния печат да върви в крак с времето и с постиженията на световното толстоведение.

Разбира се, че статиите за Толстой отразяват или по-скоро са съобразени с идейните и естетическите принципи на нашия периодичен печат и на неговите редколегии. Така например в сп. „Нов път" печатат прогресвни писатели, за които идейните концепции на Л. Толстой са неприемливи, а в сп. „Българска мисъл" сътрудничат творци и критици с различни и разностранни идейни и естетически виждания — затова и макар да възприемат предимно художника-Толстой, не са така критични към неговите идейни концепции.

По-солидна осведоменост и по-задълбочени познания за личността и творчеството на Л. Толстой нашата интелигенция получава от няколкото десетки монографии, които излизат у нас преди и след Втората световна война за него. Особено ценни и методологически верни оценки за художественото наследство на Лев Толстой дават преведените след 9.IX.1944 г. у нас книги на Р. Ролан „Животът на Толстоя", 1946, на В. Я. Кирпотин „Ленин за Толстой", 1948, на С. П. Бочиков „Л. Н. Толстой. Очерк за творчеството му", 1958, и др.

Не всичко писано и печатано в нашата страна за великия руски писател представлява еднакъв интерес — едно е по-ценно, а друго — по-случайно и маловажно. Макар и трудно — поради огромното количество,—все пак публикациите на нашите автори биха могли да се класифицират и по такъв начин да се определят насоките на българското толстоведение от началото на века до днес. Но преди това нека подчертаем, че много неща световната литературна наука е вече разкрила, що се касае до традициите на Л. Толстой като цяло, като поетическа си-

---

3 Библиотека „Свети Климент", 1889, кн. VII, с. 33—53.
4 Българска сбирка, 1911, кн. 5, с. 339—341.
5 Мисъл, г. XVII, 1907, кн. 9—10, с. 711—722.
6 Демократически преглед, г. VII, кн. 3, 1909, с. 308—312.

стема. Имам пред вид изследванията както на руските и съветските учени — Н. Страхов, Д. Мережковски, Б. Ейхенбаум, В. Шкловски, Т. Мотильова, Б. Бурсов, М. Храпченко и особено гениалните статии на Ленин за Толстой, а също така и на западните учени и писатели — Е. Вогюе, Р. Ролан, Ст. Цвайг, Т. Ман и др. Но конкретното творческо влияние върху отделните творци, в това число и върху нашите, все още си остава ненапълно разкрито.[7] Ако имаме някакви постижения в това отношение, те принадлежат на П. Ю. Тодоров, на д-р Кр. Кръстев и на Г. Константинов.

П. Ю. Тодоровата статия „Толстой в България“ е посветена на „55-годишния писателски юбилей на Толстоя“ и на 80-годишнината от рождението на великия руски писател през 1908 г. Тя е отпечатана в сп. „Мисъл“ през 1907 г.[8] В нея П. Ю. Тодоров разглежда не само участието на Л. Толстой в обсадата на Силистра, впечатленията му от българите, изказванията му за нашия политически живот след Освобождението, но и проникването на творчеството на големия писател в България и най-важното — отделни моменти от влиянието, което то е оказало върху българската литература. Написана от един съвременник на Толстой, и то писател, активен строител на нашия литературен живот, тази статия представлява изключителен интерес за нас. „Нигде на света руското слово не е тъй авторитетно, руската книга не играе такава велика и благородна роля, както в нашия духовен живот!“ — пише П. Ю. Тодоров. Разбира се, че в това отношение едно от първите места е отредено на „словото“ на Л. Толстой. Но нашият писател намира, че все още към Толстой интересът е „външен“, що се отнася до нравствено-религиозните му проповеди, а за литературно влияние „не трябва и дума да става“. Сравнено с това на Тургенев, влиянието на Толстой е нищожно. Тук, разбира се, става дума за творческо влияние, а не за реминисценции. Инак П. Ю. Тодоров не отрича „несръчно“ използуваните „външни похвати“, които Антон Страшимиров е използувал в романите си „Смутно време“ и „Среща“и в драмата си „Вампир“. Но, заключава нашият писател, „авторът беше тъй цинично реален, тъй прекалено публицистичен и фалшив, че се губеше и най-малката илюзия за каквото и да е влияние на великия майстор“. Не по-малко критичен, дори ироничен е П. Ю. Тодоров и към опита на Ив. Вазов в романа си „Казаларската царица“ чрез образа на Чакалов да създаде тип на интелигент-толстоист. С това, разбира се, ние не може да не се съгласим, независимо че в изказването на П. Ю. Тодоров за Страшимиров и Вазов е намерило израз и отрицателното отношение на кръга „Мисъл“.

Затова пък, като излиза от статията на П. Славейков за собствените си драми и идилии, П. Ю. Тодоров не отрича „влиянието“, което Толстой е оказал върху „мотивите на тенденциите“ на неговите художествени произведения. За да докаже своя интерес към творчеството на великия руски писател, П. Ю. Тодоров ни запознава с първата си „среща“ с Л. Толстой, с чувствата и мислите, които тя е извикала у него. Тя се извършва в един решителен момент от неговия живот, когато той изживява духовна криза и разочарование от френските натуралисти. Толстой не само го спасява от нея, но и му разкрива голямата истина, че не „документалните подробности“ и „научният анализ“, а човекът с неговите душевни преживявания трябва да стои в центъра на творческото внимание на писателя. „Наистина — възклива П. Ю. Тодоров — няма нищо по-велико за човека от това да си уясни нравствените проблеми на своя дух!“ Тази „проста истина“, която определя по-късно смисъла на неговия живот, му я подсказва не друг, а Л. Толстой.

---

[7] Постижение в това отношение е книгата на Т. Мотылева. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957.

[8] П. Ю. Тодоров. Толстой в България. — Мисъл, г. XVII, 1907, кн. IX—X, с. 711—722.

Не е трудно да се разбере, че П. Ю. Тодоров е склонен да търси „влиянието“ на Толстой повече в идейно-нравствен план, отколкото в естетически. Само така можем да си обясним факта, че той не се занимава с епичните традиции на автора на „Война и мир“, които безспорно съдействуват за създаването на първия български роман „Под игото“. Съзнателно или не той изпуска най-значителното от поетическото влияние на Толстой върху българската литература за оная епоха.

Ако статията на П. Ю. Тодоров все пак е израз на едно по-сериозно отношение и проучване на началното присъствие на Толстоевите традиции в българската литература, без да претендира за изчерпателност и всеобхватност, то тази на д-р Кр. Кръстев „Непротивление злу“ в българската литература“ страда от значителни слабости, от погрешни постановки и дори от расистки предразсъдъци.[9] Д-р Кр. Кръстев счита Толстой не само за непопулярен в България, но и за „чужд за българската душа“ и за нашата национална психика и духовна култура. Той намира у Ив. Вазов и Ст. Михайловски „толстоистки настроения“ — у първия като нещо случайно, а у втория — като нещо по-трайно и органично. Върху какво гради своята постановка д-р Кръстев? Според него „състраданието към. . .ближния“ у Вазов е само „зов. . . вопъл на човека и гражданина, не мотив на поета и художника“. Освен това „призивът към милост“ у Вазов се проявява само в стихотворението „Пребитото псе“ и в един „анекдотичен очерк“ „Тъмен герой“ и никъде другаде. Затова пък Ст. Михайловски е „българският Толстой“, защото е „моралист“ и защото внася „душевна тревога и елементи на християнска мисъл и мистика“. Като пример авторът на статията посочва молитвата на Ст. Михайловски „Лема Сабахтани“, в която имало „толстоевско смирение и самоунижение“, и изповедта „Дневник на един самотник“. В последна сметка се оказва, че и при Михайловски, наречен „българският Толстой“, толстоисткото като „мотив“ също е незначително, но пристрастната душа на критика-естет е била по-разположена към него, отколкото към народния поет Ив. Вазов.

Макар немотивиран, по-интересен е стремежът на д-р Кръстев да види „мотива“ за „непротивление на злото с насилие“ в народната песен — в образа на „съпругата-страдалица“ и оттам в поемата „Бойко“ на Пенчо Славейков, в повестта „Леля Гена“ на Тодор Влайков и в повестите на Любен Каравелов. Но това твърдение, обективно погледнато (поне за народната песен и за Пенчо Славейковата поема „Бойко“), няма нищо общо с Толстоевата идея — те са осмислени в духа на нашите социални условия и национална психика.

Д-р Кръстев счита, че с „душевната мекост и благост на Толстоя“ се отличават Алеко Константинов и Петко Тодоров. При Ал. Константинов „непротивлението“ е „плод на отвращение“ към нашата действителност. То според Кръстев е намерило израз в „Бай Ганю“. А колкото до П. Ю. Тодоров, то се открива в елегията му „Сенки“, където има толстоевско, непротивленческо „настроение“. Ако казаното за П. Ю. Тодоров все пак може да се допусне и приеме, то това за Алековия „Бай Ганьо“ е просто приумица и не може да има нищо общо с идейните и естетическите традиции на късния Толстой. В същност и при д-р Кр. Кръстев традициите на Толстой са сведени само до неговата несъпротивленческа теория и е изпуснато ранното му творчество, забравен е романистът Толстой — величието на неговия романен епос, с който той става световноизвестен. Чоплят се Толстоевите късни идеи, които и на самия него са пречели като художник и творец. И всичко това д-р Кръстев го е направил, за да убеди читателите си, че „пасивността“ е „общославянска черта“ и че славяните имали „по-слаба творческа способност“. Тази расистка теория — израз на д-р Кръстевия естетизъм и

---

[9] Вж. Д-р В. Миролюбов. Непротивление злу в българската литература. — Демократически преглед, г. VII, 1909, кн. 3, с. 308—312.

индивидуализъм, меко казано, е невярна и не почива на никакви научни доказателства. Може би е точно обратното — славянските народи, особено руският народ през XIX в. е създал непостижими художествени ценности, с каквито малко народи могат да се похвалят. Колко са в света тези национални литератури, които притежават епопеи като „Война и мир“! Не е случайно това, че именно Толстой е извиквал национална гордост у Ленин. И пак ще повторим, че ако е трябвало да се търсят традициите на Толстой в нашата литература, то е трябвало да се търсят в областта на епичното творчество, на мащабните художествени форми и мислене, в структурирането на романа. И тогава може да се даде отговорът — дали Толстой е „чужд“ на нашата естетическа мисъл и поетическа практика.

През 1928 г. по случай 100-годишнината от рождението на Л. Толстой Г. Константинов в сп. „Българска мисъл“, редактирано от проф. М. Арнаудов, печата статията „Лев Толстой в България“.[10] Може да се предположи, че Г. Константинов до известна степен е повлиян при разработването на темата от своите предходници П. Ю. Тодоров и д-р Кр. Кръстев, защото повтаря някои техни постановки, що се отнася до „влиянието“ на Толстой върху българската литература като сравнително „по-слабо“ от това на Пушкин, Гогол и Тургенев. „Българските писатели — пише Г. Константинов, — които по стара традиция често пият от живителните сокове на руската мисъл и руското художествено слово, се отнасят към делото на Толстоя само с един ням възторг. Те го четат и се удивяват на неговата божествена ширина, обаче школа от него не правят“. И все пак нашият критик допуска известно влияние върху Йордан Йовков и отчасти върху П. Ю. Тодоров и Антон Страшимиров. „Едно дълбоко проникване в художествената стихия на Толстоя — пише той — у нас липсва. Изключение прави може би само Йордан Йовков, чиито първи разкази напомнят севастополските разкази на Толстоя, а великолепната му легенда Шибил по своя спокоен епичен замах и със сюжета си е родствена с „Хаджи Мурад“. Това е всичкото, което е казано за влиянието на Толстой върху Йовков. Безспорно то е вярно, но крайно недостатъчно. А колкото до П. Ю. Тодоров, Г. Константинов изказва мнението, че творчеството на Толстой е „повлияло повече на човека П. Ю. Тодоров, отколкото на художника“. И това е вярно — в художественото претворяване на света Т. Толстой и П. Ю. Тодоров стоят твърде далече един от друг. Идиличното не е присъщо на Толстой. Той е по-строг критик и с подчертано по историческо мислене, отколкото П. Ю. Тодоров. Георги Константинов е склонен да приеме и изказаното в Петко Тодоровата статия „Толстой в България“ мнение, че и Антон Страшимиров е „повлиян от Толстоя“ в романите си „Смутно време“, „Среща“ и драмата „Вампир“. Както се вижда, в тази си първа статия за въздействието на Толстой върху българската литература Г. Константинов е повече констативен, отколкото доказателствен. Той счита за „по-интересно“ да се говори за отношението на българските писатели към Толстой, отколкото за „несъществуващо“ влияние, или, както той се изразява, „школуване“. Според него „толстоизмът“ като идейно и обществено явление „не е останал незабелязан“ от най-значителните представители на българската литература. Така Вазов дава „типа“ толстоист в „Казаларската царица“ в образа на Чакалов. А Ст. Михайловски и П. К. Яворов се отзовават отрицателно за толстоизма. Затова пък Н. Лилиев и Вл. Димитров—Майстора изпитват известна духовна близост с късния Толстой. „Ето защо — завършва статията си Г. Константинов — може да се каже, че от всички славянски страни след Русия най-голямо влияние Толстой е упражнил в България.“ Тук става въпрос за „духовно“, а не за литературно-

---

[10] Г. Константинов. Лев Толстой и България. — Българска мисъл, г. III, 1928, кн. 7 и 8, с. 528—552.

естетическо влияние. За оня период — началото на века, когато П. Ю. Тодоров пише своето изследване за Толстоевото влияние в България, а и по-късно — през 20-те години, когато пък пише своята статия Г. Константинов — тази постановка може да се приеме, но с известна уговорка. В нея е изпуснато влиянието на епичното творчество на великия писател върху романа „Под игото“, който до средата на нашия век си остана най-сериозното постижение в нашата литература. Трябваше да се извърши „романният взрив“ през 50-те и 60-те години, за да се заговори по-определено за епични традиции в българската литература, а след това да се потърсят и източниците на това по-мащабно отразяване на миналото на нашия народ. Съвсем естествено е тези източници да се коренят в социалното ни развитие, в големите ни успехи в социалистическото и духовното строителство, в стремежа ни да осмислим националната съдба на нашия народ и да проектираме неговото бъдеще. В същото време ние не можем и не бива да разглеждаме развитието на българския роман откъснато и от развитието и постиженията на световната литература, особено на руската литература, която в миналото и днес ние сме използували. Тук не става дума за пренасяне на идеи и теми, на образи и художествени средства, а за творческо усвояване на художествени и поетически структури, за тяхното национално модифициране.

Същата статия на Г. Константинов — „Лев Толстой и България“, печатана в сп. „Българска мисъл“ през 1928 г., е издадена в отделна книжка от библиотека „Свободна мисъл“ през 1929 г. С някои изменения и допълнения, които са резултат на новата обстановка у нас и на постиженията на съветската наука, това изследване на нашия учен е включено и в книгата му „Нашите учители“.[11] В последната си книга, след като излиза от Лениновите постановки за Толстой, Г. Константинов прави един преглед на идейните и художествените проблеми на творчеството на великия писател, но в най-общ план. И все пак не в това е постижението на този очерк, включен в книгата на нашия литературовед. Постижението му е в разглеждането на отношението на марксическата ни наука към Толстой като мислителя и художник — на статиите на Д. Благоев, В. Коларов, Т. Павлов и др. А също така и в проследяване на отношението на някои наши писатели към творчеството на Л. Толстой — Ив. Вазов, Т. Г. Влайков, Ал. Константинов, А. Страшимиров и др. Но въпросът за влиянието върху нашата литература, макар и разширен, е разработен твърде схематично, и то пак по линията на „тематиката“ и на „похватите“. „Една от често срещаните теми в произведенията на Михалаки Георгиев, Г. П. Стаматов, Елин Пелин — пише Г. Константинов, — а след тях и на някои по-млади писатели, е фалшът, досадната шаблонна театралност и безчовечието на буржоазното правосъдие, конфликтът между човешката правда и чиновническото правораздаване. И тук, в предпочитанието на тази тема, която дава на нашите писатели възможност да разкрият полюсното противоречие между законите на буржоазната общественост и човещина, може много лесно да се види влиянието на Толстой, особено на неговия епохален роман „Възкресение“, на драмата „Живият труп“ и др.“ Като постановка това е интересно, но е много обобщено и липсва конкретният сравнителен анализ, за да бъде убедително. Или друг един пример от книгата на Г. Константинов: „И съвременните български писатели-реалисти, особено ония, които пишат на селска тематика и прибягват до психологически анализи, като Георги Караславов и Илия Волен, са се учили и се учат от Толстой — главно от демократизма на неговото изкуство, от предпочитанията, които има той към хората из народа, към народното творчество и народния език и от стремежа му да пише конкретно, съдържателно, просто.“ Разбира се, че и това е вярно като мисъл и предположение, но не е доказано. Георги Константинов е наблегнал повече на отношението

---

[11] Г. Константинов. Нашите учители. С., 1958, с. 133—199.

на българските писатели към великия руски творец и на интереса към неговите идеи и творчество.

Същото би могло да се каже и за последната книга на Г. Константинов, озаглавена „Л. Н. Толстой и влиянието му в България“.[12] В нея само две от дванадесетте глави („Лев Толстой е най-обичан писател в България“ и „Отгласи в България“) се отнасят до връзките на нашата интелигенция с Толстой — всичко друго е свързано с неговата биография и творчество. Нов материал почти не е привлечен и нови разработки не са направени. И все пак тази книга трябва да се разглежда като обобщен израз на многогодишния интерес на нашия литературовед към темата „Лев Толстой и България“.

В течение близо на един век, откакто започва да навлиза у нас творчеството на Л. Толстой, са написани десетки статии от нашите най-видни творци, като Ив. Вазов, Ал. Константинов, П. Ю. Тодоров, К. Константинов, Л. Стоянов, а в по-ново време от Г. Караславов, Д. Талев, Д. Димов и др. Не по-малко внимание на художественото, естетическото и философското наследство на Л. Толстой са отделили и представителите на нашата марксическа наука в миналото — Д. Благоев, В. Коларов, В. Благоева, Г. Бакалов, Т. Павлов и др. Не правят изключение и такива изтъкнати наши учени като Г. Цанев и П. Динеков, а след 9.IX.1944 г. — Ефр. Каранфилов, Т. Жечев, Ив. Цветков и мн. др. Всички те, както и представителите на нашата „академична“ наука — В. Велчев, Евд. Метева, М. Бочева и др., са способствували за изясняване на творческите традиции на автора на „Война и мир“ и най-важното — за разкриване на неговото величие като художник.

Първите заслуги в това отношение принадлежат не на друг, а на патриарха на нашата литература Иван Вазов, който в пътните си бележки „Извън България“, печатани в сп. „Денница“,[13] изразява възхищението си към голямата слава на великия писател, към този „могъществен гений“, създал романа „Война и мир“. В същото време обаче Вазов споделя мнението, че „чудатостите“ и „философските умувания“ на късния Толстой са „плод на мистично настроение, свойствено на старостта“. Разбира се, че това мнение е прокарано внимателно и с уважение към делото и личността на Толстой, докато у Ст. Михайловски и Яворов то е твърде рязко. Стоян Михайловски си позволява да нарече „Крайцерова соната“ „дрипел“.[14] Но това по-късно не му попречва да се обърне с молба към Толстой да помогне на македонските българи, като се изкаже в полза на тяхната свобода. В това си писмо той го нарича „най-чудният, най-светлият гений на нашата епоха“[15]. Яворов също не приема несъпротивленческите идеи на стария Толстой.[16] Изключение правят Ал. Константинов и П. Ю. Тодоров. Те с еднакво преклонение се отнасят и към художника, и към мислителя Толстой. Така Ал. Константинов в рецензията си за стихосбирката на Ст. Михайловски „Novissima verba“ въстава срещу изказванията на Михайловски против славянството и „преждевременната“ му старост.[17] Убеден славянофил, той счита, че на славянството „предстои блискаво бъдеще“, че то притежава необятни духовни сили — израз на които е геният на Л. Толстой, неговите идеи и стремеж да внесе нови „нравствени начала“ в живота на човечеството. Ето защо авторът на „Бай Ганьо“ счита, че старият Толстой не трябва да се разглежда като песимист, а като „краен оптимист“, който не търси „покой“ и „вярва“, че ще „настъпи рай“ на земята,

---

[12] Г. Константинов. Л. Н. Толстой и влиянието му в България. С., 1968.
[13] Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. XI, с. 285.
[14] Мисъл, 1898, кн. 7—8, с. 425.
[15] Пловдив, г. XVI, 1901, бр. 1121.
[16] Вж. Г. Найденова-Стоилова. П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. С., 1959, с. 147; П. К. Яворов. Хайдушки копнения. С., 1909, с. 75.
[17] Ал. Константинов. Съчинения. Т. III. С., 1945, с. 181.

когато хората възприемат „нравствените начала на Христовото учение“ и „заживеят“ с тях. Ал. Константинов приветствува „честните и самоотвержени дейци“, които отиват сред народа, за да разпространяват идеите на яснополянския мъдрец.

П. Ю. Тодоров, както вече се отбеляза, е един от най-ревностните поклонници не само на художника, но и на мислителя Толстой. Между тях той не поставя граница. Както е известно, с Толстоевото творчество и идеи нашият писател се запознава като ученик в Тулузкия лицей, Южна Франция, където за пръв път прочита „Война и мир“ и „Ана Каренина“, след като е бил разочарован от френските натуралисти: „В едно такова време ми попаднаха на ръка романите на Толстой — пише П. Ю. Тодоров. — Един широк божи мир се откри пред мен, тъй близък, като че съм го смътно чувствувал и предугаждал по напред в себе си и при все това тъй нов, нечуван и невиждан дотогава.“[18] Толстой извиква у него едно ново преживяване и преосмисляне на света. Както от тази, така и от другите статии на П. Ю. Тодоров („Времената са близки“ и „Стихията на художника“)[19] се вижда, че той еднакво цени и мислителя, и художника Толстой. В последната си статия „Стихията на художника“ П. Ю. Тодоров е синтезирал своето отношение към автора на „Война и мир“. В негово лице той вижда съвременния Омир, неизменил на своя „първомайстор“, вижда великия художник на живота, на истината и човешката правда. Затова и неговите художествени произведения „мъчно се поддават на шаблонните класификации на поетиката“. В него няма „тривиалност“, няма „художествена условност“, няма „стилизация“ — има живот, и то пълнокръвен и пулсиращ с цялата му сложност, „сочност и красота“. Според П. Ю. Тодоров „художествената сила“ на Толстой не е нищо друго освен една „божествена сила“, а неговите творения са „божи мир“, в които се разкрива „неговата велика душа“. Княз Нехлюдов от „Утро на помешчика“, Оленин от „Казаци“, Андрей Болконски и Пиер Безухов от „Война и мир“, Левин от „Ана Каренина“, Нехлюдов от „Възкресение“ са „непосредствени отливи на собствената душа на художника“. Те са израз на авторовия стремеж да открие и разбере „мировата истина“, с която той е бил призван да „изпълни земята“. В „нравствената красота“ на тази „истина“ П. Ю. Тодоров вижда величието и непреходността на мислителя и художника Толстой.

И Пенчо Славейков подобно на П. Ю. Тодоров е проявявал известна слабост към най-великия представител на руската литература — Л. Н. Толстой. В известната си реч, произнесена през 1910 г. във връзка със смъртта на Толстой и отпечатана по-късно през 1921 г. в сп. „Златорог“, той дава вдъхновен израз на своето отношение към този „ливански кедър“.[20] Едва ли има друга по-образна и по-проникновена статия, посветена на Толстой в нашата страна, от тази на П. Славейков. В нея се е изляла цялата мощ, учение, ум и ерудиция на П. Славейков. Това не е една обикновена статия — това е някакво откровение, в което са се слели и любовта, и преклонението, и възхищението на един голям творец към друг велик творец. „Никой не е простирал — говори П. Славейков — сянката си тъй далече като Толстой.“ Неговото влияние върху съвременния свят е неизмеримо и необозримо. Особено ценно е то за нас, българите, които от средата на XIX в. се намираме под най-благотворното въздействие на руската литература. „Сянката на Толстоя се простира и над нас — пише П. Славейков, — над нашия културен и нравствен живот, както и на Тургенев, както на безчет други гениални представители на руската мисъл и дело, кръстници на нашето дело и нашата мисъл.“ Това, което е интересно, то е, че за пръв път в нашето толстове-

---

[18] П. Ю. Тодоров. Събрани произведения. Т. III, с. 457.

[19] Това е доклад на П. Ю. Тодоров, изнесен през 1910 г. на събрание в памет на Л. Толстой и печатан едва през 1921 г. в сп. „Златорог“ (кн. VI, с. 317—325).

[20] Вж. Златорог, 1920, кн. 3, с. 197—203; и 1921, кн. 6, с. 316—325 (статията е отпечатана и в П. Славейков. Съчинения в два тома, Т. II. С., 1966, с. 447—457).

дение, ако може така да се изразим, П. Славейков говори за периоди в творческото развитие на автора на „Война и мир“. И нещо много важно — той счита, че „богът на изкуството“ продължава да живее и у късния Толстой. „Ние всичко можем да отречем, да пропъдим от нас, но не и онова, с което сме родени. Не мислителят и човекът бе роден с Толстоя, а художникът, изкусителят — и него той не можа да пропъди от себе си, своя бог и враг.“ В потвърждение на това са високохудожествените му творби от този период, като „Силата на мрака“, „Възкресение“, „Живият труп“, „Смъртта на Иван Илич“, „Отец Сергий“ и др. И до днес този въпрос, доколко късният Толстой е художник и творец и доколко мислител, продължава да занимава учените. Както виждаме, нашият голям поет П. Славейков го е решил още преди 70-те години, и то безпогрешно, като се е осланял не само върху познаването на Толстоевото творчество, но и върху своята интуиция на поет и творец. Статията или по-точно речта на П. Славейков завършва с проникновените думи, които са не само обвинение към мракобесието на църквата и реакцията, но и апотеоз на твореца и художника: „И руската църква, служителка на смъртта, се махна от гроба на Толстоя и стори път на човечеството, да се приближи то пред неговия гроб и извърши своя дълг, да изпее „Вечная памет“ и обсипе гробът му със сълзите на скръбта и венците на благоговението.“

Явно е, че едни от най-големите ни творци от началото на века — различни в своите идейни и естетически виждания — безпогрешно са почувствували и отразили художествената мощ и величие на автора на „Война и мир“. В своите статии те проектират едно по-широко и творческо възприемане на поетическите традиции на гениалния романист.

Един от големите и интересни проблеми на нашето толстоведение е проблемът за отношението на марксическата ни литературна наука и критика в миналото към идейните и творческите традиции на Л. Толстой. Той е интересен, защото не е само литературен, но и идеологически и политически, а най-важното — с огромно методологическо значение за марксическото ни литературознание. При неговото решаване си дават среща Плеханов и Ленин със своите диаметрално противоположни подходи към идейното и творческо наследство на Л. Толстой. Може да се каже, че до 30-те години на нашия век в статиите на Д. Благоев, В. Благоева, В. Коларов и особено Г. Бакалов малко или много прозират постановките на Плеханов за Толстой, разработени от него в статиите „Смесване на представите“, „Карл Маркс и Лев Толстой“, „Толстой и Херцен“ и др. Независимо от това обаче нашите първи представители на марксическата ни критика често пъти се издигат до правилни и съвременни решения на сложните и противоречиви въпроси на Толстоевото идейно и художествено наследство. Първият наш марксист, който публикува статия за Толстой и открито се изказва и взема отношение по неговите идейни и естетически възгледи, е Димитър Благоев. През 1898 г. той печата известната си рецензия за студията на Л. Толстой „Що е изкуство?“ под заглавие „Что такое искусство? Л. Н. Толстой. Вопросы философии и психологии, кн. 5 и 6, Москва 1897 и 1898 г.“[21] Тази рецензия на Д. Благоев предхожда статиите на Плеханов за Л. Толстой, затова и не може да се твърди, че повтаря неговите постановки, макар по дух и съдържание да се сближава с тях. Руски възпитаник, владеещ отлично руски език, Д. Благоев е следял отблизо руския печат и руската литература. Той отлично е познавал както творчеството, така и идейните и философски концепции на Л. Толстой. Бил е наясно какви поражения може да нанесе на организираната борба на пролетариата несъпротивленческата теория на късния Толстой. Но веднага трябва да отбележим, че в сравнение с един Плеханов в Русия или с Г. Бакалов в България Д. Благоев

---

[21] Вж. Ново време, г. II (1898), кн. 6, с. 593—602.

много внимателно оперира с понятията и постановките на автора на „Що е изкуство?“. Той признава, че Толстой „разглежда предмета твърде оригинално“ и че е критичен към изкуството в класовото общество. Димитър Благоев дори приема определението, което авторът на „Възкресение“ дава на изкуството като понятие и вид творческа дейност: „Това определение на изкуството — пише Д. Благоев — според нас не само е ясно, но е и съвършено вярно, ако при туй под думата „чувство“ се разбира онова състояние, което създава мислите и идеите, предавани чрез изкуството.“ А точно това определение Плеханов отхвърля в своите „Писма без адрес“, защото свеждало изкуството само до „чувства“, а не и до мисли.[22] Плеханов дори обвинява Толстой, че бил изгонил „разумното“ начало от литературата. Разбира се, че това не отговаря на истината, затова и постановката на Д. Благоев е много по-съвременна — тя е съобразена с цялостното творчество на писателя и с основната му концепция, залегнала в студията „Що е изкуство?“. Затова пък Д. Благоев справедливо отхвърля стремежа на Толстой да сведе изкуството до „религиозно съзнание“ и до морализуване, т. е. да подчини задачите на естетиката на тези на етиката. Основоположникът на Българската комунистическа партия с основание критикува опита на Толстой да постави на изкуството „мистико-религиозни“ задачи. Ако има някакъв пропуск в статията на Благоев, той е, че не всякога излиза от теорията на отражението и не свързва идеите на великия писател с руската действителност — със силните и слабите страни в идеологията на руското патриархално селячество, представител на което се явява късният Толстой. Оттук и необоснованото обвинение, че в концепцията на Толстой има само „външен“ „революционизъм“, който допада на „руските реакционери“. А известно е, че тъкмо към последните Толстой винаги е бил безпощадно критичен — пък и самите те не са му прощавали. Но въпросът най-малко може да се сведе до лични отношения, за да се твърди, че Толстой обслужва реакцията и нейните корифеи от рода на Победоносцев. „Няма да бъде никак чудно — заключава Д. Благоев, — ако Победоносцев, проникнат от понятията на Толстой за високото изкуство, запрети на руското общество всички произведения на изкуството, като му остави да се ползува само от произведенията на библейското изкуство.“ Както се вижда, в края на статията спокойният анализ преминава в полемичен тон. В същност не е могло да бъде и другояче — основоположникът на партията е трябвало да воюва срещу всичко, което отвлича революционното внимание на масите и което не се съгласува с марксическата идеология на пролетариата.

От значение за оня начален период на марксическата наука е и статията на Вела Благоева „Робството в наше време“, печатана също в сп. „Ново време“.[23] Това е един отзив за преведената под същото заглавие на български език брошура на Л. Толстой. В нея руският писател отрича икономическото робство и индустриализацията и иска да върне човека към земеделския труд. Вела Благоева, макар и не така рязко, възразява на Толстой: „Робството в наше време се простира не само над фабричните работници. Робуват и земеделците, които работят, без да сложат ръце, на чужди ниви и чужди хляб. . .“ Като изказва своето съгласие с отрицателното отношение на писателя към руската действителност, тя не приема неговата постановка, че „пълната свобода на личността“ може да се постигне само чрез нравствено прераждане на човека и чрез „любов към ближния“.

Заслужава внимание и статията на Васил Коларов „Граф Толстой“ за днешното робство. Отрицателните и положителните страни на Толстоевите съчинения, печатана също в сп. „Ново време“.[24] В. Коларов поставя много високо

---

[22] Вж. В. Г. Плеханов. Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь, 1956, с. 4.
[23] Вж. В. Б. Робството в наше време. — Ново време, 1900, кн. 11—12, с. 1281.
[24] Вж. Ново време, г. V, 1901, кн. 3 (статията е подписана с псевдонима Венелин).

творчеството на Л. Толстой, но преди идейния прелом. Според него романите „Ана Каренина“ и „Война и мир“ „ще останат завинаги като образец на творчеството и художествеността“. Затова пък в оценката си за романа „Възкресение“ той е по-сдържан и счита, че независимо от „животрептущите въпроси“, които засяга, не стои на тази висота, на която стоят предишните му романи. В. Коларов се спира и на философските концепции на късния Толстой и на книгата, която рецензира — „Днешното робство“. Той подчертава хуманизма на Толстой, любовта му към трудовите хора и отрицателното му отношение към класовото общество. Авторът на статията счита, че при определяне на диагнозата на болестта Толстой е велик, но при изписване на лекарствата — „много слаб“. Неговите религиозни рецепти за спасение на света не струват. Не чрез несъпротивлението на злото с насилие, а чрез „колективната сила“ на работния народ ще се реализира икономическата и социалната свобода на човечеството. А колкото до страха на Толстой, че социалистите искат да заменят едно робство с друго — такава опасност не съществува: „Излишен е страхът — пише В. Коларов — от повторението на робството в каквато и да било форма, а не само в първобитна, защото в социалистическото общество не ще има място за никакво принуждение и насилие.“ Според Коларов никой не може да спре общественото и историческото развитие, дори и Толстой със своите рецепти. Само социализмът ще премахне „антагонизма в човечеството“ и ще „утвърди“ любовта между хората, към която се „стреми“ и големият творец и хуманист Л. Толстой.

В същност статиите на Д. Благоев, на В. Благоева и В. Коларов трябва да се разглеждат като първи и най-успешни изяви на нашата марксическа литературна критика. Това е време, когато все още Лениновите оценки за Толстой не са познати, когато нашата марксическа критика прави първите си самостоятелни опити. Все още Лениновата теория на отражението като подход за оценка на сложните литературни явления, каквото е творчеството на Толстой, не се прилага. За пръв път не друг, а Гео Милев през 1924 г. в една своя бележка („Воспоминания о Толстом“) за спомените на М. Горки в сп. „Пламък“ чрез Горки заговорва за оценките на Ленин за Толстой.[25] Тук именно той пише: „Но да се отрича Толстой изцяло и да се изкарва дори крепител на реакцията, както прави това Плеханов в статията си „Карл Маркс и Лев Толстой“. . . , е съвсем неправилно.“ В друг един отзив — „Карл Маркс и Лев Толстой“[26] — за студията на Плеханов, издадена от библиотека „Нов път“, Гео Милев критикува не само книгата, но и преводача и издателя Г. Бакалов. „Още повече, че Плеханов е едностранчив и недобросъвестен в цитатите си.“ Той не може да разбере Толстой, не може да разбере, че „той беше против методите на революцията. Но вътре в себе си носеше духа на бунта“ — Толстой не е „контрареволюционер“. Гео Милев е изключително на страната на Лениновите оценки за Толстой — против тези на Плеханов: „Плеханов отрича Толстоя. Но Ленин казва: „Каква скала, а?!“ Да повярваме на Плеханова — пише Г. Милев — значи да повярваме на оная нелепа измислица на нелеп фейлетонист. . . , че в Съветска Русия били изгорили съчиненията на Толстоя. . . Защото: знае се много добре какво е отношението на „болшевишките варвари“ към Толстоя. Ясна Поляна отдавна е прогласена за национално притежание, превърната е в свещено място на руската земя. . .“ Следователно авторът на „Септември“ пръв у нас възприема Лениновите постановки за Л. Толстой, като решително отхвърля тези на Плеханов. През 1926 г. във в. „Ведрина“ Антон Страшимиров също се обръща към Лениновите статии, като помества откъс на една от тях.[27] В същност извършва се едно не просто пре-

---

[25] Вж. Пламък, г. I, 1924, кн. 7—8.
[26] Пак там.
[27] Вж. Ведрина, бр. 1, 1926, с. 3.

ориентиране от Плеханов към Ленин, а една борба в мислите и литературната практика на нашата прогресивна интелигенция.

Тази борба особено силно и ясно се е изразила и в отношението на Г. Бакалов към литературното наследство. Известно е, че той като един от най-активните критици-марксисти до 1934 г. особено ревностно е прокарвал в своите статии естетическите концепции на Плеханов. Не правят изключение в това отношение и статиите му за Л. Толстой, печатани в сп. „Нов път“, „Звезда“ и др. В тях нашият критик упорито повтаря постановките на Плеханов за Толстой като „дворянски“ писател. Първите му статии „Толстоисткият бойкот“ и „Толстоистите и ние“ са насочени предимно срещу идейните последователи на Толстой у нас. В това е и тяхното значение. Но разгледани от наши съвременни ленински позиции, тези статии страдат от съществени недостатъци. Така в статията си „Толстоисткият бойкот“[28] Бакалов откъсва учението на великия писател от социалната среда и го разглежда като личен негов каприз. Той не дооценява и социалното значение на „критиката“ на късния Толстой към класовото общество, защото не била конкретна, а — „въобще“. Разбира се, че изказаните мисли по отношение на толстоисткия в. „Свобода“ са напълно уместни. Справедливо и уместно Бакалов защищава диктатурата на пролетариата и териториалната цялост на съветската страна. „Толстоистите са преизпълнени с благи намерения — завършва статията си Г. Бакалов. — Те не искат да бъдат на страната на насилниците. Но със своя бойкот на активната, организирана и съзнателна борба на пролетариата те фактически подкрепят класовото насилие на буржоазията.“

Във втората си статия „Толстоистите и ние“[29] Г. Бакалов отново поставя на прицел толстоисткия в. „Свобода“. Той нарича толстоизма „мъртвешко“ и „реакционно“ учение, „чудовищна нелепост“ и „блудкава религиозна утопия“. Разбира се, че не терминологията на нашия критик-марксист буди възражение, а неумението и нежеланието му да види и разкрие социалните корени на това учение — така, както ги видя и разкри Ленин. Инак Бакалов и в тази си статия справедливо обвинява толстоистите, че искат да спънат колелото на историята, като не признават диктатурата на пролетариата и нейната роля. Отличен полемист, Бакалов знае къде да удари по своите противници. „За тях — пише той — Раковски, Хаджи Димитър, Левски, Ботев, Бенковски щяха да бъдат престъпници.“ В това е и непоклатимата логика на автора на статията и значението на неговата полемика.

Подчертано полемичен характер носят и отзивите на Г. Бакалов за речите и статиите на втория секретар на Л. Толстой — В. Булгаков, а именно: „В услуга на българската „демокрация“ и „В. Булгаков. Лев Толстой и болшевизмът.“ Публични речи в съветска Русия (1918—1922).[30] В тях Г. Бакалов дава аргументиран отпор на клеветите на В. Булгаков по отношение на съветския строй — в това, че в него имало „диктатура“, а във фашистка България имало свобода. Правилно нашият критик счита, че Маркс и Толстой са несъизмерими в своите идейни концепции, но и тук той не търси социалната основа на техните възгледи и изцяло следва Плеханов. Той дори излиза със специална статия — „Йохан Щурм. Толстой и Маркс. Издание на в. „Свобода“,[31] в която упорито защищава Плехановите постановки, намерили израз в неговата студия „Карл Маркс и Лев Толстой“. Влюбен в Плеханов като теоретик на марсизма и марксическата естетическа мисъл, Г. Бакалов не допуска никакви възражения спрямо своя учител. За него отношението на Йохан Щурм е „гаменско-хлапашко,“ а Плеханов — „един от най-образованите хора на света, за да не кажем, най-образованият“.

---

[28] Вж. Нов път, г. I, 1924, кн. 11, с. 338—343.
[29] Пак там, кн. 13, с. 404—412.
[30] Г. Бакалов. Избрани произведения. Т. III. С., 1964, с. 122—125 и с. 125—129.
[31] Пак там, с. 134—137.

Във всички разгледани статии на Г. Бакалов — написани преди преминаването му на ленински позиции — има много верни постановки, що се отнася до толстоизма като учение, но няма обяснение, както вече подчертахме, на социалния характер на това учение, липсва умение да се види цялостният образ на Толстой като художник и мислител. Много оценки са пренесени механически от статиите на Плеханов.

Особено място в поредицата статии на Г. Бакалов за Л. Толстой заема статията му „Плехановски и ленински подход към Толстоя", напечатана през 1932 г. в сп. „Звезда".[32] Тази статия има изключително важно методологическо значение не само за Г. Бакалов, но и за цялото ни марксическо литературознание, което, макар и със закъснение, започва да се преустройва. Г. Бакалов сравнява „методите" и „подходите" на Ленин и Плеханов, за да подчертае колко „дълбоко принципна" разлика съществува между тях при разглеждането на литературните явления. Така например Ленин според Бакалов не разглежда творчеството на Толстой „отвлечено", а го свързва с „историческата епоха". Противоречията във възгледите на великия руски писател не са негов личен каприз, а израз на противоречивите условия на епохата — на противоречията в идеологията на руското патриархално селячество, представител на което след 70-те години става Толстой. „Както виждаме — пише Бакалов, — гледището на Ленин е конкретно-историческо." Ленин разглежда „мислителя и художника" Толстой в „неразривно единство". Не е така при Плеханов, който в отношението си към Толстой е „абстрактен и неисторически" и откъсва творчеството му от неговия „социален генезис". Плеханов отделя художника от мислителя. „Плеханов — пише Бакалов — „приема" Толстоя само „оттука—дотука", защото го смята за „гениален художник и крайно слаб мислител". За него Толстой от началото до края си остава „аристократ", който няма нищо общо с народа. Затова не Плеханов, а Ленин образцово прилага марксизма при разглеждане творчеството на автора на „Война и мир". Статията е продиктувана от едно вътрешно убеждение на Бакалов. „Меншевишкият метод — заключава нашият критик — абстрактно-логически, не историчен, не диалектически, не класов — даже в ръцете на такъв талант, какъвто бе Плеханов, не можа да уясни и осветли противоречивостта на Толстоя. Нейният ключ биде даден от диалектическия, конкретно-историческия подход на Ленин." До този си генерален извод Бакалов, както виждаме, достига едва след връщането си от Съветския съюз през 1932 г., където става свидетел на пълното разгромяване на вулгарния социологизъм и на утвърждаването на Лениновите естетически идеи.

За съжаление следващите статии на Г. Бакалов, посветени на творческото наследство на Л. Толстой — „Чернишевски за Толстой"[33] и „Лев Толстой",[34] които се отнасят към 1935 г., са крачка назад от статията му „Плехановски и ленински подход към Толстоя". Особено във втората статия — „Лев Толстой" — понятията и подходът са твърде противоречиви. Явно е, че първата част на статията е писана по-рано, когато все още Бакалов е стоял на плехановски позиции, а втората част — по-късно, когато възприема ленинското схващане за литературното наследство. Затова и двете части на статията са неравностойни по своето значение и я правят нехомогенна. От една страна, Бакалов, като повтаря Плеханов, твърди, че Толстой е „Граф—барон, аристократ", „художествен изобразител на аристокрацията", че „Война и мир" е „Илиада" на „руската аристокрация", а селянинът съществува в неговото творчество само като „фон на аристокрацията" и т. н. И веднага след това, когато заговорва за идейния прелом във възгледите на Л. Толстой, Бакалов преминава към Лениновите постановки,

[32] Звезда, 1932, кн. 3, с. 103—106.
[33] Г. Бакалов. Избрани произведения. Т. III, с. 106—110.
[34] Пак там, с. 111—122.

за да ни докаже, че великият творец е изразител на „силата и слабостта“ на селското движение и на „селската буржоазна революция“, че в неговите произведения са се отразили определени моменти от историята на Русия. „Поради тези очебиещи противоречия Толстой бе мъчно обясним за критиката — пише Г. Бакалов. — Народническата критика в лицето на Николай Михайловски затуляше своето неразбиране на Толстоя с остроумната фраза, че у него „ум в талант ушел“. Критиката, която смени народническата, в лицето на Георги В. Плеханов също разделяше Толстой на две неспоени помежду си части и го признаваше само „оттука—дотука“, т. е. не всецяло и напълно, а само известна част. . .“. И Г. Бакалов, който в първата част на статията си излиза от оценките и постановките на Плеханов, във втората част ги отхвърля като несъвременни и едностранчиви. Той признава, като перифразира Ленин, че Толстой е „съумял да постави в своето творчество „толкова велики въпроси“ и да се „издигне до такава художествена сила“, че в края на краищата да заеме „едно от първите места“ в световната литература. Цялата идеология на късния Толстой — неговите възгледи за живота и социалното устройство, т. нар. теория за несъпротивене на злото с насилие, са по ленински обяснени като отражение на „психологията на обърнатия към миналото патриархален селянин“. Бакалов признава голямото значение на критиката на великия писател към буржоазното общество и към „властта на парите“. В крайна сметка изводът на Бакалов е, че Толстой принадлежи на бъдещето, а неговото творчество — на народа.

От цялото критическо наследство на Г. Бакалов може би статиите му за Л. Толстой най-ярко и непосредствено отразяват силата и слабостта на марксическата ни критика, на нейната вътрешна борба за изясняване на основни понятия и за преодоляване на плехановския начин на мислене и преминаване към ленинските естетически принципи. Затова и статиите на Бакалов за Толстой са от значение не само за правилно, марксическо изясняване на идейните и художествените проблеми на творчеството на Л. Толстой, но и за изясняване на развитието на марксическата литературна мисъл у нас, на нейното отношение изобщо към културното наследство.

Важно място в поредицата изказвания на марксическата ни критика заемат и статиите на Т. Павлов за Л. Толстой. Такива са „Толстой и толстоизмът“, „Л. Н. Толстой за изкуството и изкуството на Л. Н. Толстой“ и др. Статията „Толстой и толстоизмът“[35] е написана по случай 30-годишнината от смъртта на великия писател. В нея нашият известен учен-марксист се спира на книгата на Ст. Цвайг за Толстой и на предговора на проф. Д. Кацаров към нея, за да констатира, че „все още у нас няма достатъчно изяснено отношение към онова, което е отрицателно и реакционно в целокупното дело на големия руски художник и мислител“. Т. Павлов правилно разобличава несъпротивленческата теория на Л. Толстой като „вредна“ за дадения исторически момент, когато народните маси трябва да водят революционна борба за премахване на капиталистическия строй. Според него не „нравствено-религиозното усъвършенстване на личността“, а политическата борба ще реши „големите исторически събития“. Той не отрича заслугите на твореца Толстой пред човечеството, но акцентува на слабите страни в неговото учение с оглед на социалните и политическите задачи, които партията и нашият народ са имали да решават.

По-обстойна и по-проблемна е втората статия на Т. Павлов — „Л. Н. Толстой за изкуството и изкуството на Л. Н. Толстой“.[36] В нея той утвърждава ленинското отношение към Толстой като велик художник и изразител на демократичните и в същото време назадничави идеи на руското патриархално селя-

---

[35] Т. Павлов. Толстой и толстоизмът. — Заря от 27 ноем. 1940.
[36] Т. Павлов. Избрани произведения. Т. IV. С., 1961, с. 264—272.

чество. „Толстой по произход — пише Т. Павлов — беше дворянин-помешчик, но би било погрешно да се вземе като идеолог на „каящото се дворянство“. Той си остава до края на своя живот изразител на руското селячество. Това определя и неговата („както гениално доказа Ленин, против Плеханов“) критика и отношение към класовото общество. Толстой е „критик-изобличител“ и „художник-реалист“, който отразява според Т. Павлов важни страни не само на „руската“, но и на „световната“ революция. Неговата любов към руския народ и руската земя са безкрайни. Разбира се, че читателят може да не се съгласи с някои твърде категорични оценки за Наполеон като „контрареволюционер“, за Нехлюдов и Левин като „народни потисници и експлоататори“. Може да не бъде приета и постановката, че „положителният герой у Толстой е само човекът от народа“ — това, разбира се, е вярно, но ако приемем, че в понятието „народ“ ще включим и най-добрите представители на руското дворянство като Наташа и Петя Ростови, Андрей Болконски и Пиер Безухов и т. н.

Тодор Павлов признава прогресивните виждания на Толстой за войната и мира и неговите големи заслуги за епичното отразяване на Отечествената война от 1812 г. Той нарежда Толстой между „най-светлите умове“ на човечеството. Чрез един сравнително по-диференциран подход към творчеството на великия руски писател Т. Павлов в един по-късен период от развитието на нашето марксическо литературознание определя значението на Толстой като художник и мислител.

Голямо значение за правилното ленинско изясняване на художественото наследство на Л. Толстой у нас има и Людмил Стоянов. Той ни е оставил редица статии за автора на „Война и мир“, в които разглежда различни страни от богатото му литературно наследство. Такива са „Смъртта на Толстой“, писана и печатана през 1910 г.; „Какво е ад?“ и „Толстой и толстоизмът“ — и двете печатани през 1928 г., „Лев Толстой. Човек, писател, мислител“, печатана през 1940 г., и др. Още в първата статия „Смъртта на Толстой“[37] проличава голямото уважение, което Л. Стоянов изпитва към колосалното дело на Толстой. За него то „стои вън от границите на нашите понятия за изкуство и красота“.

Втората статия на Л. Стоянов е озаглавена „Какво е ад?“[38] и представлява отзив за френското издание на книгата на Т. Полнер „Лев Толстой и неговата жена. Историята на една любов“. Тя показва интереса на нашия писател към всичко, което се печата за автора на „Възкресение“, включително и за личния му живот. Затова пък другата статия — „Толстой и толстоизмът“, е проектирана в съвсем друга насока и представлява сериозен опит да се изяснят идейните и нравствените търсения на великия писател. Л. Стоянов говори за двата периода в творчеството на Толстой, където в първия „Толстой-художникът. . . удържа решително връх над Толстой-проповедника и моралиста“, докато във втория се налага „проповедникът“. Но в произведение като „Възкресение“ „моралът“ не е „книжен“, а е „жизнен“ и затова „не звучи фалшиво“. Но това, което е интересно, то е, че Л. Стоянов счита „толстоизма“ за „органически противен на самия Толстой“. И това е една безспорна истина, която не всякога нашата прогресивна интелигенция е разбирала.

Най-значителната и най-сериозната статия на Л. Стоянов за автора на „Ана Каренина“, писана през 30-те години и след войната допълнена, е „Лев Толстой. Човекът, писателят, мислителят“.[39] В нея Л. Стоянов прокарва мисълта, че „като син на една велика нация той (Толстой—А. А.) изразява нейните вътрешни противоречия и сочи пътя за едно развитие не само на своя народ, но и за цялото чове-

---

[37] Вж. Пряпорец, бр. 298, 1910.
[38] Вж. Литературен глас, бр. 3, 1928.
[39] Вж. Литературен живот от 20 ноем. 1940 и Л. Стоянов. За литературата, изкуството и културата. С., 1959, с. 441.

чество“. След като се спира на някои моменти от биографията на писателя, на неговите естетически и педагогически възгледи, нашият писател прави, макар и кратък, но много верен проблемен анализ на „Война и мир“, „Ана Каренина“ и особено на „Възкресение“ — роман, който той е и превеждал. Разбира се, че Л. Стоянов не забравя и Лениновите постановки за Толстой — връзката му с руското патриархално селячество, отразяването на революционните проблеми на руската действителност, неговия реализъм, хуманизъм и недостигаемост като художник, това, че той е „крачка напред в художественото развитие на цялото човечество“. Затова и неговото творчество служи на народа, на пролетариата, който чрез него „узнава по-добре своите врагове“.

През 1960 г. по случай 60-годишнината от смъртта на Л. Н. Толстой Л. Стоянов пише и последната си статия за великия писател, озаглавена „Живот— епопея“.[40] В нея той се връща към първата си статия за Л. Толстой, написана преди 50-те години (през 1910 г.), във връзка със смъртта на гениалния творец, за да потвърди отново своята непроменена и с нищо непомрачена почит и преклонение към него.

Статиите на Л. Стоянов за Л. Толстой се налагат с правилната си оценка, с подчертаното чувство на уважение към руския писател, за когото не може как да е да се говори, а още повече с лека ръка да се отрича, както в повечето случаи прави това Г. Бакалов. Л. Стоянов борави не толкова с теоретични категории, колкото с живо творческо чувство за изява и ценност. Това живо творческо чувство, както видяхме, е подсказало на „модерниста“ Гео Милев погрешността на Плехановите и Бакаловите оценки за Толстой и голямата, великата истинностна тези на Ленин. То е подтикнало още през 1910 г. инак „аполитичния“ К. Константинов да напише статията си „За Толстоя“.[41] По-късно след народната победа излиза и статията му „Лев Толстой“.[42] Написани в един есеистичен стил. те показват колко правилно и дълбоко е чувствувал нашият писател художествената сила на автора на „Ана Каренина“. Той се възхищава от „жизнените сили“, от „изумителната виталност“ на Толстоевия гений, на неговата „пълна, вътрешна и външна свобода“. К. Константинов не си задава въпроса, докъде стига художникът и докъде мислителят у Толстой — за него той е едно. Нашият писател добре разбира вътрешната борба, на която е подложен авторът на „Възкресение“. „В тая вътрешна борба — пише той — победител излизаше винаги художникът въпреки добрите намерения на моралиста.“

Изобщо нашите писатели, като се почне от Вазов и се стигне до Д. Талев,[43] са чувствували величието на Толстой като творец и не са го противопоставяли на мислителя, на философа — за тях той е бил едно неделимо цяло.

Наистина трудно е да се обхване огромният материал, който е разпръснат в нашия литературен печат за личността и творчеството на Л. Толстой. Но аз бих искал да се спра и на отношението на едни от нашите най-добри и най-големи съвременни учени в областта на българското литературознание, които със своите статии и изказвания както преди 9.IX.1944 г., така и след това са съдействували за изграждането на българското толстоведение, за неговите правилни насоки. Тези учени са Г. Цанев и П. Динеков.

Статиите на нашия известен учен Г. Цанев за Л. Толстой са писани предимно по повод на кръгли годишнини и чествувания и не са изградени върху изследователска основа — в същност такива са и статиите на повечето наши писатели и критици, като изключим П. Ю. Тодоров и Г. Константинов. Независимо от това те представляват една компетентна и авторитетна оценка на творчеството

---

[40] Литературна мисъл, 1960, кн. 5, с. 3—6.
[41] Вж. Българска сбирка, 1910, кн. 10, с. 725—727.
[42] К. Константинов. Пътуване към върховете. Варна, 1976, с. 161—164.
[43] Вж. Литературна мисъл, 1960, кн. 5, с. 10.

на автора на „Война и мир“. Първата статия на Г. Цанев за Л. Толстой е написана през 1929 г. по случай 100-годишнината от рождението на писателя и е озаглавена „Лев Толстой“.[44] Независимо от своите литературно-дидактични цели и предназначение (печатана е в ученическо списание) статията е написана с дълбоко познаване както на идейните, така и на естетическите принципи на Толстой.

Истинско постижение за времето, в което е написана, е втората статия на Цанев — „Лев Толстой. Бележки по случай 30 години от смъртта му“.[45] На пръв поглед тя е кратка и непретенциозна, затова и Цанев я определя като „Бележки“. В същност обаче в нея има много интересни и до днес непоколебими постановки, които говорят за трайното и дълбоко навлизане на Цанев в идейно-образния свят на Толстой. С присъщата си ерудираност и усет на голям литературовед Г. Цанев разкрива най-съществените проблеми в творчеството на Толстой и най-важните страни на неговото художествено майсторство. В негово лице той вижда твореца, който най-пълно олицетворява „нравствените и социални търсения“ на руската литература. В художественото наследство на Толстой са намерили място най-важните проблеми, свързани с „човека и обществото“, с „човека и света“, със „смисъла на живота“ и т. н. Личи, че на времето, когато Цанев е писал своята статия, е бил запознат с постановките на Ленин за Толстой. Той безпогрешно ги прилага при изясняване на противоречията във възгледите и творчеството на великия писател. Нашият учен с право счита, че с гения на Толстой славянството се отчита пред света. По такъв начин със своите неголеми, но извънредно ценни статии Г. Цанев дава своя принос в небогатото българско толстоведение.

Не по-малък интерес към творчеството на Л. Толстой е проявявал и П. Динеков. Още през 1930 г. той печата в седмичника „Литературен глас“ статиите „Толстой и Наполеон“, „Л. Толстой и Херодот“, „Чехов и Толстой“, „Толстой и есперанто“.[46] В тях младият Динеков е проявил не само ерудираност, но и подчертана осведоменост. И все пак не тези статии определят неговото дълбоко познаване на гениалното творчество на руския писател — те само бележат неговия младежки интерес. Истински дълбоко и широко познаване на Толстой, неговата компетентна оценка проличава в статията му „Лев Толстой“, писана по случай 125-годишнината от рождението на автора на „Война и мир“.[47] В нея Динеков особено подробно се спира на романа-епопея „Война и мир“, а така също и на останалите романи на Толстой — „Ана Каренина“ и „Възкресение“. В тях нашият изтъкнат учен търси и разкрива не само социалната значимост, що се отнася до образи и проблематика, но и тяхната висока художествена стойност. Това, което е особено ценно в статията на П. Динеков, то е, че той не отрича късния Толстой като голям художник, както някои правят, а, напротив — вижда в него „силата на реализма му“ и „необикновеното“ му майсторство на творец. В своята статия П. Динеков не е имал възможност, пък и не си е поставял такава цел, да проследява връзките на българските писатели с Толстой. Той обаче счита това за важна задача на нашата наука: „Прекрасна тема за изследване — пише той — представя въпросът за въздействието на Толстой върху българската литература.“ Цялата статия е проникната от голямата любов на нашия учен към творчеството на Толстой и е написана с присъщата му ерудираност и вещина.

В същност тази линия на нашите най-добри представители на литературната ни наука, която най-ярко се изявява в лицето на Г. Цанев и П. Динеков, да се издига Толстой художникът и творецът , ще я открием и в „етюдите“ на Т. Жечев, и в статията на Ив. Цветков за „Война и мир“.

---

[44] Родна нива, г. I, 1929, кн. 1.
[45] Изкуство и критика, 1940, кн. 9, с. 440.
[46] Вж. Литературен глас, г. III, 1930, бр. 92.
[47] П. Динеков. Лев Толстой. — В: Писатели и творби. С., 1968, с. 161—186.

Тончо Жечев има два „етюда“ за Л. Толстой, написани с присъщата за него проникновеност и широта на погледа, с есеистична виртуозност и увлекателност.[48] Още в уводните страници на тези два етюда нашият учен пише, че у него портретът на Л. Толстой поражда едно впечатление, а художествените му произведения — друго. При първия случай Толстой като че ли никога не е бил млад, а при втория — никога стар. От художественото му творчество наднича „едно любопитно дете“, което се „наслаждава“ от „многообразието на живота“. „Трудно — разсъждава Т. Жечев — се съчетават тези два образа на Толстой — мъдрец и дете.“ Това го прави особено сложен за разглеждане, защото то често пъти поражда неговите „неочаквани парадокси“. В този си „етюд“ Т. Жечев вярно забелязва, че Толстой превръща „простия и невежия народ“ в „свой култ“ и по такъв начин си изгражда един до голяма степен въображаем образ. Нашият учен се спира и на схващането на Л. Толстой за факторите на човешкото щастие — затова, че щастието зависи от самия човек, а не от външни обстоятелства. Историчен в подбора на материала и героите си като всеки епик, в осмислянето на материала и свързването му с общественото развитие Толстой е антиисторичен. Той отрича и революционерите, счита ги за заблудени хора, за роби на идеята, защото не можели да разберат, че са безсилни при решаване на „вечните“ проблеми за любовта, смъртта и т. н.

Вторият „етюд“ на Т. Жечев е за „Лев Толстой и романтизмът“. Известно е, че от всички големи руски писатели само Толстой не е платил дан на романтизма. Тончо Жечев излиза от романа „Ана Каренина“, за да направи някои интересни наблюдения и изводи, като тези, че той е писан от „ужасен човек“ и че в него се поставя въпросът „за човешкия максимализъм“. За да утвърди своята мисъл, че „между реализма и романтизма има повече общи неща, отколкото е прието да се мисли“, Т. Жечев се спира на финала на романа, където Толстой дава „смъртна развръзка на любовта на Каренина“. Разбира се, че не с всичко читателят може да се съгласи с Т. Жечев, но по-важното е вярното чувство, проникновеният поглед, с който са написани и двата „етюда“. Може би Т. Жечев е единственият наш учен, който, като прескача голата фактология, дълбоко надниква в света на Толстой. Със своите „етюди“ той постави една нова насока в нашето толстоведение.

В тази насока трябва да се разглежда и ценната статия на Иван Цветков за „Война и мир“. Това, което е интересно, то е, че Ив. Цветков в тази си статия — „Великият епос на Лев Толстой“[49] — пристъпва не като историк на литературата, а като критик с определено отношение и пристрастие към едно произведение с неговите проблеми и образи. Статията е написана с разбиране и с вникване в Толстоевата философия на живота. Ив. Цветков счита, че във „Война и мир“ преобладават „щастливите мигове“, защото „самата основна ситуация“ в романа — войната от 1812 г., е „един от най-щастливите, поетичните мигове на руската история“.

Към тази линия на изследвания трябва да прибавим и извънредно интересната статия на Ефрем Каранфилов — „Страхливецът щабскапитан Михайлов“ (за отношението между суетата и храбростта).[50] С присъщата си лекота да разкрива характера, неговата психология и морал Ефр. Каранфилов е пристъпил и към героите на „втория“ севастополски разказ — „Севастопол през май“. Той изяснява защо Толстой е противопоставил скромната и безлична храброст, естественото поведение пред лицето на смъртта на инак страхливия и с нищо незабележим щабскапитан Михайлов с парадната, суетна и кариеристична храброст на Калугин, Пест и Праскухин.

---

[48] Т. Жечев. Два етюда за Толстой. — В: Идеи на прозата. С., 1967.
[49] Ив. Цветков. Страници за прозата. С., 1974, с. 107—132.
[50] Ефр. Каранфилов. Герои и характери. С., 1970.

Това, което може и трябва да се отбележи при определяне постиженията на българското толстоведение, то е, че когато към него са се насочвали изследователи, критици и изобщо хора с творчески усет, с едно по-свежо виждане и усещане на творческия талант, каквито са Т. Жечев, Ив. Цветков и Ефр. Каранфилов, а преди тях Г. Цанев и П. Динеков — те са го издигали на висота или най-малкото не са го принизявали. Защото трябва да кажем, че нашият периодичен печат в миналото, пък и сега гъмжи от „специалисти" толстоведи, които по повод и без повод пишат своите статии, колкото да запълнят страниците на вестниците и списанията. Разбира се, че и те са имали и имат своето популяризаторско значение, но с това се изчерпва и тяхната роля.

Нашата академична наука след 9.IX.1944 г. също има своите постижения в лицето на В. Велчев, Евд. Метева, М. Бочева и др., които малко или повече са засягали в своите изследвания творчеството на Л. Толстой. Безспорен интерес представлява статията на В. Велчев „Българските писатели и Лев Толстой",[51] а също така и „Толстой в България".[52] В същност това е една и съща статия, в която са направени несъществени промени. Като използува постиженията в това отношение на П. Ю. Тодоров и на Г. Константинов, нашият учен привлича нов материал и изяснява по-задълбочено интереса на българските писатели към творчеството на Л. Толстой.

В кръга на академичните изследвания са и публикациите на Евдокия Метева за Л. Толстой — „Към въпроса за изграждането на художествения образ у Л. Н. Толстой"[53] и „Историческа и художествена правда в романа на Толстой „Война и мир".[54] В същност първата статия представлява една студия и е едно от сериозните изследвания на българското „академично" толстоведение. След като разглежда натрупаната литература по въпроса за изграждането на художествения образ в епопеята на Л. Толстой „Война и мир" и по-конкретно за прототипа на Наташа Ростова, Метева прави някои интересни наблюдения и изводи. За нея прототипът е само един начален модел, който в процеса на работата се преосмисля, идейно се обогатява и се подчинява на авторовата концепция, на „идейно-образната структура" на произведението.

Във втората си статия — „Историческа и художествена правда в романа на Толстой „Война и мир", Метева излиза от изказването на великия писател за по-голямото богатство на „художествената" от „историческата" истина, за да ни покаже, че той остава верен на едната и на другата, но подчинява историческата на художествената истина.

Постижения в проучването на Л. Толстой — и по-специално на късния Толстой — има и Милка Бочева. Тя насочва своето внимание предимно върху художествения стил на автора на „Хаджи Мурад". Това в еднаква степен важи и за статията ѝ „Новото у късния Толстой"[55] и в студията „Повестта „Хаджи Мурад" и идейно-естетическите възгледи на Лев Толстой".[56] В първата си статия М. Бочева се стреми да разкрие някои черти от реализма и художествения почерк на късния Толстой — предпочитанието му към по-кондензирания и лаконичен стил, както е например в епичната му повест „Хаджи Мурад". Във втората студия това е направено върху по-богат материал и в един по-широк план.

Това, което прави впечатление по отношение на нашето „академично" толстоведение, то е, че се оформя едва след 9.IX.1944 г., но първите си по-значителни

---

[51] В. Велчев. Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX в. С., 1974, с. 278—292.
[52] Сб. Толстой и зарубежний мир. Литературное наследство. Т. 75, кн. II. М., 1965, с. 332—342.
[53] Год. Соф. унив., Фил. ф-т, т. 59, 1965, кн. 1, с. 1—87.
[54] Език и литература, 1972, кн. 4, с. 1—10.
[55] Септември, 1970, кн. 9, с. 171—183.
[56] Год. СУ (Ф-т по СФ), т. XVII, ч. 2, 1974, с. 173—253.

завоевания прави през 60-те и 70-те години. Все още то е в своя начален стадий, но с перспектива за развитие. Малко са все още хората, които се занимават с творчеството на великия писател и още по-малко са тези, които се занимават с неговите традиции в нашата литература. В повечето случаи това се прави откъслечно и между другото, когато се проучва творчеството на определен български автор или отделно негово произведение, какъвто беше случаят с романа на Ем. Станев „Иван Кондарев". Особено конструктивни бяха разсъжденията на Ст. Каролев в статията му „Изображение — изследване",[57] където постави въпроса „Достоевски или Толстой?". Тази статия на нашия известен учен има изключително важно методологическо значение за развитие на българското толстоведение не толкова с теоретическите си постановки, колкото с практическото решение на някои въпроси за влиянието и типологията в художественото мислене и претворяване на живота.[58]

От прегледа, който извършихме на постиженията на българското толстоведение, могат да се направят някои обобщения и изводи, а също така да се очертаят и новите задачи. Явно е, че то се е развивало спонтанно и неорганизирано и може би точно затова представлява един искрен израз на уважението и преклонението пред гениалната личност и творчество на „великия писател на руската земя". Критичното наследство, с което днес разполагаме за идейните и творческите постижения и слабости на Толстой, разпръснато из разни списания на миналото, може да се сведе до: статии и изказвания на български писатели; статии и отзиви на марксическата ни критика; статии на някои от днешните най-видни учени; „етюди", есеистични сравнения и анализи на известни наши литературоведи и накрая — изследвания на „академичната" ни наука.

Безспорно най-свежи и оригинални мисли и впечатления за творчеството на Л. Толстой изказват нашите писатели Ив. Вазов, П. Славейков, П. Ю. Тодоров и др. Съвсем естествено у Толстой те виждат художника, но не го откъсват изкуствено от мислителя. За тях късният Толстой остава по-далечен и неприемлив, макар в това отношение да има изключения, каквито са П. Ю. Тодоров и Ал. Константинов. Марксическото ни толстоведение, което близо половин век е трябвало да води борба срещу толстоизма като антиреволюционна теория, дълго време е изпускало от своя поглед значимото в творчеството на големия художник. Това особено важи за най-активния му представител — Г. Бакалов, който плати най-голяма дан на Плехановото отрицателно отношение към автора на „Война и мир". Но то още през 30-те години се преориентира към Лениновите постановки и в лицето на Т. Павлов удържа истинска победа. В същото време някои от съвременните ни големи учени, като Г. Цанев и П. Динеков, в своите статии за Толстой изказват много и интересни мисли за него. Особено оригинални постановки срещаме в работите на Т. Жечев, Ив. Цветков и Ефр. Каранфилов, при които изследванията на учения се сливат с активното отношение на критика към разглежданите проблеми. В по-друга насока са постиженията на „академичната" ни наука в лицето на В. Велчев, Евд. Метева, М. Бочева и др., която върху богат материал прави опит да изясни някои страни от творческия процес и наследство на великия писател, а също така и на отношението на художествената ни интелигенция към него. Към сериозни размисли ни насочват и някои постановки в изследванията на Ст. Каролев, П. Зарев, Б. Ничев и др. за вероятното влияние или типологическо сходство в подхода и творчеството на нашите романисти с това на Толстой.

---

[57] Ст. Каролев. Идеи — изображения—стил. С., 1971, с. 428—442.

[58] В този аспект са изследванията на А. Анчев. Димитър Талев и руската литература (Сб. Литературен процес и художествено творчество. С., 1974, с. 265—287), Емилиян Станев и руският роман (Литературна мисъл, 1975, кн. 5), Георги Караславов и руските романисти (Пламък, 1976, кн. 1) и др.

И все пак трябва да признаем, че постиженията ни в областта на толстоведението са могли да бъдат и по-големи, особено що се отнася до чисто руските теми в него. Ние и досега нямаме едно по-солидно и оригинално наше българско проучване на творческия път на Л. Толстой. Или, с други думи, нямаме учени, които по-цялостно и всеотдайно да са се посветили на изучаването на неговото художествено наследство. Всичко, което в това отношение е направено, е между другото, кампанийно, по случай на някаква годишнина или издаване на произведенията му, и то откъслечно — обзорна статия, предговор и т. н. А Толстой заслужава по-трайно и задълбочено проучване. Това трябва да бъде една от задачите на нашето толстоведение.

Макар да имаме известни постижения в изучаване на творческото влияние на Л. Толстой върху отделни български писатели, то все още се движи в сферата на конкретните проучвания. И тук липсва едно по-цялостно проучване на това влияние или пък на присъствието на Толстоевия „тип“ художествено мислене и претворяване на действителността. А то съществува и се проявява особено в областта на романа.

Ако тези задачи изискват все пак един по-дълъг срок на изпълнение, то има други, които могат да бъдат реализирани в сравнително по-кратък срок — във връзка със 150-годишнината на великия писател, която ще се чествува в целия свят през 1978 г. Такива са: издаване на една пълна библиография на Толстоевите произведения в България и на писаното за него; издаването на един сборник с най-хубавото, което е публикувано за Толстой у нас. Материалите от симпозиумите, които навярно ще се организират в чест на Толстой, също ще трябва да се издадат. Те ще отразят не само постиженията на съвременното ни толстоведение, но и ще набележат непосредствените му задачи.

Нека се надяваме, че българското толстоведение достойно ще посрещне 150-годишнината от рождението на великия писател, като се издигне на нов, по-висок етап в реализирането на своите задачи.

СТРАНИЦИ ОТ ДНЕВНИКА НА СТРАШИМИР КРИНЧЕВ

Славчо Иванов

Един осемнадесетгодишен младеж намира дневника удобна форма, „свободна проза“ в хайневски стил, където да даде простор предимно на своите мисли. Тоя дневник, макар и писан под прякото въздействие на преживяното, не натежава от факти — автобиографичното е подчинено на интереса към вътрешното „аз“, към индивидуалния процес на оформянето на личността от епохата на първите десетилетия на века. Тук се вижда духовното израстване на даровития младеж, култивирал своята дарба с много четене.

С прочетеното, със задълбочаването в характерологичните проблеми на живота вследствие благотворното въздействие на социалистическите идеи и участието в движението, с ежедневно повишаващата се взискателност към самия себе си творческата личност на Страшимир Кринчев израства. Особено силно впечатление прави начетеността и добрата култура, която по пътя на самообразованието постига младият работник от книжарницата на Георги Бакалов, изключен още в IV клас на Ямболската гимназия за участие в социалистически бунт. Стремежът му е да подготви себе си като творец и личност, задълбочено да овладее културата, да се запознае с най-важните духовни и идейни явления на епохата и с техните представители, за да намери поле за своята писателска дейност. В дневника му се срещат бележки, които говорят за интереса у интелигента към френски и руски език, поощряван от неговия духовен учител Бакалов. Всички тези постижения, плод най-често на упорит нощен труд, ще кристализират най-ярко в пътеписа му „В страната на палмите“ вече като изява на една ерудирана личност.

Изследвалите творческото наследство на Кринчев[1] често обръщат внимание върху социалистическите убеждения на писателя или говорят за романтичната му страст към пътешествия и опознаване на чужди земи. Тук, в дневника,[2] в импресии и есеистични разсъждения са облечени живите мисли и вълнения на оформящия се творец, ангажиран изцяло от анализи на обществени, интелектуални и социални проблеми — не конкретни исторически събития. Интересно е, че един младеж, почти юноша, твърде малко говори за любовта — в не повече от двадесетина листа от своя голям дневник.[3] И там дори доминиращ стил е анализът на чувството, не толкова описания на негови конкретни прояви. Така е и с автобиографичните подробности, твърде неясни, телеграфно кратки дори когато става въпрос за най-близките му хора във Варна като Бакалов или Рачо Стоянов.

В дневника си Кринчев търси себе си, стремейки се да получи отговор на съдбовно вълнуващи го проблеми. Но тук всичко е пречупено през призмата на социалната среда. Стремежът е фокусиран към усъвършенствуване на личността: чрез социалистическото учение или с изучаване на „Тъй каза Заратустра“ на Ницше.

---

[1] Ив. Богданов. Спътници на първенците. С., 1960, с. 339—410.
Ив. Сестримски. Отражения. С., 1969, с. 133—156.

[2] Предаден е заедно с други документи като архив за писателя в Народна библиотека „Кирил и Методий“ от Иван Богданов.

[3] Дневникът съдържа 192 л. и е заведен в Народната библиотека под № 752, с арх. ед. 1.

Твърде интересно е, че дневникът на Страшимир Кринчев променя своя замисъл. Докато в началото той представлява монолог, интимен творчески документ, който не бива да попада в чужди ръце, към края се превръща в разговор с читателя, като се търсят дори форми за общуване с въображаем опонент. Подчертан става стремежът у младия човек да доведе всички свои съмнения, изводи и вълнения до нечие съзнание, за да ги свери — просто да бъде убеден в тяхната истинност. Така дневникът от портрет на една душевност и творческа индивидуалност се превръща в документ, който цели и някакво въздействие върху другите, над хора като него, които търсят свой път и желаят да бъдат полезни — и като личности, и като творци — на социалистическото движение, на своя народ, на човечеството.

Дневникът обхваща времето от септември 1902 и приключва през януари 1904 г., когато младежът заминава от Варна за Ямбол. Този период от биографията на писателя е интензивен и богат по отношение на духовното, идейното и творческото израстване на Кринчев — път, започнат, когато той е навършил едва 18 години, път, който ще бъде осмислен чрез прякото въздействие на социалистическите идеи и на обаятелната Бакалова личност. И тъкмо в това е най-голямата му стойност — като уникално свидетелство за идейното и творческото оформяне на писателя, произлязъл от низините на народа, който чрез социалистическите си убеждения търси пътища за своето израстване като творец, длъжен да бъде полезен на работническата класа — отначало като активист-милитант на социалистическата партия, за да се изгради след това като съзнателен участник в организирания й живот, в политически манифестации, рамо до рамо с Г. Бакалов (вж. Работнически вестник, бр. 32 и 33, 30 апр. 1903).

Под ръководството на Бакалов Кринчев изучава трудовете на марксистите. Учителят насочва интересите у младежа и към най-хубавите произведения на руските класици — Горки, Тургенев, Толстой. И още през 1902 г. Кринчев публикува в „Ново време“ първия си превод — разказ на Бересаев, а две години по-късно превежда книгата на Парвус „Руско-японската война“, като помества и обширни уводни бележки, в които през призмата на своите социалистически и демократически позиции прави анализ на събитието. Във Варна като служител при Бакалов е включен и в разпространението на Лениновия вестник „Искра“.

В избраните тук страници от дневника не намират място вариации по една и съща тема, импресии и повтарящи се мотиви особено за щастието и индивидуалния живот на личността, не дотам верните политически наблюдения например около кабинета на Денев, бележки, които илюстрират заниманията му с чужди езици, стихотворните му опити. Не е публикувана и наброската на импресията „Щъркели“, препечатана почти без промени във в. „Време“ (бр. 248, 19 септ. 1908).

Аналитичен и критичен към собствената си личност, писателят смята, че основното предназначение на човека е борбата за щастието на хората и вижда собственото си бъдеще изпълнено с героични подвизи, чрез които човек забравя себе си. В дневника личи как постепенно се избистря и конкретизира понятието свобода, най-често срещано в ръкописа. Докато в началото тя е необходима предпоставка за развитието и усъвършенстването на самостоятелната личност, полезна в по-общ план на себе си и на другите, по-нататък понятието се фокусира със социално-политическия си смисъл и съдържание — борба политическа, за революционно преобразование на света. Избистрена става програмата му на социалист от оная епоха — премахване несправедливата обществена уредба, която „от една страна, поражда богатство и излишък, а, от друга — оскъдност и мизерия. Пътят е един: борбата — тук и в Америка, Белгия, Русия.“ За социалиста новото общество ще бъде извоювано чрез социална революция, а не с икономически реформи, както подчертава в речта си по случай Първи май. Възприема социалистическото учение, идеите за класовата борба, за революцията, за войната и мира, за международната солидарност. Убеден, че привържениците на социализма трябва да бъдат непримирими към буржоазната идеология и да не вярват, че тяхното учение може да бъде усвоено и възприето от буржоазията, че то трябва да бъде единствената неприкосновена частна собственост на пролетариата, в своята реч Кринчев тръби пред множеството работници, събрани на тоя ден: „Да живее празникът на бъдещето и на социалната революция!“[4]

[4] Речта е писана предварително. Ръката не е сварвала да влезе в ритъма на мислите и затова почеркът в дневника е нервен и съкращенията са немалко.

Трудовият интелигент заявява, че му е несимпатичен всеки човек, „който претендира да познава своето време и прогресивното, пък остава чужд на социализма“. Кринчев ежедневно е ангажиран в социалистическото движение, особено като секретар на печатарския синдикат. Вглежда се и изучава пряко живота на работническата класа в големия капиталистически град и вижда трудовия човек навъсен, мрачен и уморен. Тези наблюдения особено му помагат да доизясни програмата си — премахване несправедливата обществена уредба „тук или в Америка без значение“ — чрез революция. Във великия революционен устрем за щастието на човечеството той страстно жадува да даде и своя живот като герой, „та бил съдружник на Сатана“, както пише в едно от първите си стихотворения. Кринчев болезнено изживява политическото безветрие, вижда, че социалните противоречия не са назрели до оная кулминационна нагорещеност, за да се развихри революционната вълна, която да подеме и него като герой за щастието на хората и затова след твърде драматична борба със самия себе си достига до извода, че има право да се откаже временно от ежедневната агитационно-разяснителна работа в клуба, за да работи над себе си като творец, убеден, че пак ще бъде полезен на работническата класа и нейната програма.

Като повечето свои съвременници и Страшимир Кринчев е запознат с популярното произведение на Ницше: „Тъй каза Заратустра“, дори в дневника си е конспектирал някои глави от руското издание. Но ницшеанството, „свръхчовеците“ не го привличат нито с философията си, нито с тяхната естетика и творчество. Твърде иронично забелязва за Ницше, че когато носел произведението му, се движел „с един луд под мишница“ и не желае да бъде причисляван към „свръхчовеците“.

Чрез социалистическите идеи Кринчев изгражда и своите концепции, и вкус за изкуството. За него истинско творчество е онова, което вярно претворява живота на народа. С ирония говори за „свръхчовеците“, избраните, срещу символистите — у нас и във Франция, които „говорели и пишели на един непонятен за обикновените хора език“. От позициите на тия си възгледи след няколко години само ще осмее Людмил Стоянов в импресията си „Писмо от село“ („Гражданин“, 1907, бр. 48) за неговия „смразен смях“, „сини лъчи“ и „зелени усети“:

„Кажи ми, без да си кривиш душата, кому е затрябвал твой „смразен смях“ и „звънчев усмех“! Кой ще разбере „математическото мълчание“ на твоята „сънна младост“ или „настръхнало щастие с кравосмукащи пипала“? Напразно си бъхтя аз главата над твоята поезия, Людмиле. Нищо не проумявам. . .“ Като социалист от тогавашната епоха Кринчев рядко се възхищава от и по-често е склонен да отрича Вазов.

Още в дневника си той развива своя възглед за изкуството, което да надживява времето си чрез вярно уловените проекции на бъдещето. Макар и смътно, не дотам целенасочено и системно, намерена е тезата за романтиката на бъдещето като компонент от творческата система на писателя. За Кринчев „велик е оня писател, който умее да схване чертите на бъдещето, което ще се роди от настоящето“. Социалистическите идеи укрепват и убеждението му, че един истински талантлив писател трябва да внесе нещо ново в литературата, да произнесе своята нова дума върху наблюдаваните житейски факти и явления. Такъв творец, смята Кринчев, невинаги може лесно да си пробие път в литературния живот — новото винаги води тежка борба с консервативното, с рутината. Уверен, че само свободата е насъщната предпоставка за развитието на творческата личност на писателя, той иска от него не само нови мисли, а мисли свободни, които да трасират пътя на революцията и човешкия прогрес. Авторовите тези и мисли не трябва „да бъдат тиранизирани в каквато и да е форма“, за да достигнат до хората и окажат своето въздействие върху тях. Противно на естетиката у модернистите Кринчев не намира твореца за нещо изключително. Напротив, за него големият художник е толкова по-талантлив, колкото е

По повод на тази първа организирана първомайска манифестация във Варна „Работнически вестник“ съобщава: „Минавайки през улиците, където има най-много работници, кортежът се спира на няколко места и се произнесоха около десет речи от другарите Г. Бакалов, Дим. Полянов, Ст. Джуров и Стр. Кринчев. . . все повече растеше шествието и на връщане през главната улица то представляваше една величествена гледка. Тясна ивица отляво и отдясно отделяше кортежа от публиката, която изпълваше останалото място на улицата и тротоарите. В седем часа ние бяхме вече пред клуба, където другарите Г. Бакалов, Ст. Джуров и Стр. Кринчев държаха последните речи.“

по-близо до обикновените хора и се възражда чрез тях или чрез природата като древния Антей. Той е длъжен да познава хората и техния живот. И като пример в това отношение авторът на дневника сочи Максим Горки, който сам споделя мизерното съществуване на своите босяци. Журналистиката също занимава социалиста. Според него тя като своеобразен отклик на явленията в живота не трябва „да гъделичка страстите“ и „замайва главата“ като в кръчма, не трябва да изопачава фактите, а да ги анализира.

Подготовката на Кринчев като социалист — дело, което тактично ръководи Бакалов — му дава възможност при наблюденията над непознатите екзотични земи в пътеписа „В страната на палмите“ да осмисли много проблеми — социални и политически. Наред с възхищението от ландшафта на екзотичния Юг авторът разгръща и ярка критическа струя, особено при изображението на големия капиталистически град с деформациите и язвите му: бедност, разврат, паразитизъм, израждане и нравствено опустошение. Той изяснява истинската причина за неосъществените духовни жажди, подчертавайки гнилост на буржоазното общество:

„Аз мислех за чудовищното устройство на днешния свят, в който има толкова безредие и безумие, толкова излишно богатство и толкова бедност. Защо, питах се аз, едно нищожно малцинство от хората тънат в разкош и разврат, когато почти цялото човечество се изражда в нищета и вечен глад? Не може ли животът да се постави на по-разумни начала и да се премахне властта на слепите стихийни сили? Не може ли господството на човека-животно да се замени с онова на истинския човек?“ Въпросите „защо“ и „не може ли?“ имат явно риторичен характер.

В неговия пътепис социално-етичните чувства бележат една от кулминациите си с негодуването, че Аристотел е предвидил унищожение на робството, смятайки грубата човешка сила да бъде заменена от научните изобретения, от усъвършенствуваните оръдия, „които да бъдат турени в услуга на човека“. Става ясно защо фашистката цензура в четвъртото издание на „В страната на палмите“ през 1940 г. е избягнала смелите преценки, изградени върху базата на наблюденията над съвременния живот, съпоставян с величественото минало на Гърция, Турция или Египет.

В социалистически дух са и първите стихотворни опити на Кринчев от престоя му във Варна. Там поетът целенасочено поставя темата за участието на отделния човек в класовия двубой или за нерадостната съдба на обикновения човек в буржоазното общество. Социалистическите му възгледи, съчетани с един дълбок и искрен хуманизъм, изграждат идейно-художествения облик на неговите разкази, импресии и стихотворения в проза — и особено ярко литературната и театралната му критика, където те са мирогледна и методологична основа. Причините например за рязкото отричане на „Боян Магесникът“ на Кирил Христов са мирогледни. Авторът според Кринчев е показал своя националистически мироглед в идейната структура на героя си, не го е превърнал в „изразител на стихийното, общонародно недоволство срещу развратената феодална и царска олигархия“.

Противоречиви мисли разкъсват душата на писателя — протест срещу буржоазното общество, жажда за усамотеност и творчески труд, търсене природата като целебна билка и спасителен брод. Но особено често в дневника си Кринчев говори за своето бурно желание да излезе от еснафския застой на делничните хоризонти. Заявява, че от здравия разсъдък на практичните хора му лъха „на блатна гнилост и мръсота“. Желае да намери нов свят, най-вече като опознае живота в другите страни, където да провери и затвърди своите убеждения. В дневника са фиксирани мотиви и планове за пътешествия, срещат се немалко наброски на импресии или описания на природни картини, към които авторът често връща поглед, за да ги направи моменти от своите пътеписи или в другите си творби. Набелязани са плановете на бохемски пътешествия до Виена или Марсилия, съчетани с надеждата там да продължи образованието си. Вижда се, че тази негова страст към пътешествия се изяснява не само като същност на романтичната му природа или неспокоен темперамент. Пред нас е (по думите на Бакалов) едно недоволно и „подритнато от съдбата момче“, което „чувствува световните неправди и в най-конкретните случаи на живота“[5], младеж, който не може да удовлетвори елементарните потребности на стомаха си в своята родина. Колко далече е Страшимир Кринчев от авантюризма, от търсенето на райски

[5] Г. Бакалов. Живот и идеи. — Литературен глас, бр. 438, 7 апр. 1939.

кътове по земята. Скиталчествата му в страната на палмите завършват с увереност в правдивостта на руската мъдрост: „Хубаво е там, дето ви няма!“

В дневника си пътешественикът говори често за морето — скицира лирични пейзажи, търси в природата съзвучие със свои проблеми и отговор като от скъп събеседник и приятел на човешки и философски въпроси, които го вълнуват. Личи подчертан стремеж да се одухотворява морският пейзаж — характерна черта от творческата инвенция и в бъдещия му път на писател. Морето при него винаги говори, живее: морският вятър му разказва за „едно ужасно разрушение и за едно съграждане“. Понякога, макар и рядко, поетическите бои с цялата им акварелна лекота полагат пластове на друг, лиричен морски пейзаж — когато е видял звездите като малки точици, паднали в прегръдките на великана-море да се боричкат с него и когато на брега става така грозно: има камънаци, водорасли. И пътешественикът тогава желае с цялата си душа да бъде с малката си лодка в сърцето на морето, при бурите, където има рискове, в които да осъществи жадната си за героични дела натура.

Дневникът на Кринчев предлага и материал за изводи около ония литературни влияния, които е изпитал в младостта си писателят и които безспорно изиграват голяма роля за оформянето му като личност и творец. Младежът размишлява, прави преценки на прочетеното, верни с лаконичността на определенията — за позитивизма на Огюст Конт, за песимизма на Шопенхауер, за индивидуализма у „лудия“ Ницше, за еволюционния Хегел. Френските символисти не го привличат и ги иронизира, че говорели и пишели на език, „непонятен на простите смъртни“.

Чете и преписва Пушкин, пише ласкаво за Толстой и особено за ранния Горки, който му прави поразяващо впечатление с революционно-борческите си романтични мотиви, с темпераментното си слово. Под пряко негово въздействие пише първия си разказ, който Влайков отпечатва в своето списание „Демократически преглед“, оценил приликата с големия писател и дарбата у младежа:

„Интересно заглавие. Нещо смело лъха от него. . . Облаците стремително, със стихийна сила летят напред. Орлите неустанно и яростно ги бъскат с крилете си. От крилете им се ронят пера. . . Но те не се отчайват и упорито със сетни сили продължават боя. Сполучват най-после да разкъсват облаците и да ги повърнат назад. „Слава на смелите! Победа на силните!“ — разнася се радостен вик. . .“[1]

Познава съдбата на Лев Н. Толстой. С особено удовлетворение говори за „провеждането“, настъпило с твореца след връщането му при хората, при мужиците. И никак не е случайно, че първият необнародван опит на литературния критик Кринчев е за романа „Възкресение“. Сред чуждите автори, които е чел, откроява Байрон, Ибсен, Чехов, Гьоте, Бебел, Каутски. Над творческия път или над отделни произведения на тия автори обича да разсъждава. Но не им подражава, не приема безрезервно творческото кредо и стил на който да е от тях. Допадат му ония произведения, в които на преден план стоят социалните проблеми, но разгънати в обикновени човешки съдби, без мелодрами и завоалиране истините на живота. И първите преводи, които публикува по страниците на периодичния печат, предимно в „Съвременник“ на Бакалов и в „Ново време“ на Дим. Благоев, са на Чехов. В неговите разкази оформящият се писател открива онова, към което ще се стреми в краткия си творчески път: лиричната драма у „малкия“ човек с неговата духовна красота. Но и това влияние му помага да разкрие и развие своите особствени възможности, да превъзмогне традиционните описания на „забавни приключения и трагични събития“, както пише по-късно в „Дневник на художника“ (Демокр. преглед, 1909, кн. VIII, с. 895).

Дневникът предлага солиден материал за психологическа характеристика на Стр. Кринчев. Но неговото публикуване има преди всичко задачата да се види духовният образ на писателя-несретник от първото десетилетие на нашия век, който в упорита борба с трудностите на бедняшкото полугладно съществуване успява чрез социалистическите идеи и по пътя на самообразованието и дисциплина на волята да изгради себе си като творец и личност с култура и верен критерий за изкуството.

---

[1] Т. Г. Влайков. Съчинения. Т. VIII. С., 1964, с.309.

Преди всичко аз искам да бъда искрен, напълно искрен. Това не е голямо искане, но все таки е мъчно, почти невъзможно да се реализира. Има ли някаква нравствена стойност? Да, ако се тури в обществените везни, които приблизително, но затуй пък безапелационно могат да определят в каква степен такава или онакава постъпка е „нравствена“ или добра. Обаче работата с моя дневник не стои така. Аз нямам намерение да го подлагам на обществена преценка, а го пиша ей така, лично за мене си. Никога не бих искал този дневник да попада в чужди ръце. . .

. . . Ето, аз избрах тая работа като по-отговаряща на настроението, като по-приятна. . . Аз усещам нужда да се занимая малко по-добре със своята личност, да ѝ искам сметка за миналото и за това, какво мисли да прави за в бъдеще. Да, тя се нуждае от такъв контрол, защото твърде много моето „аз“ изчезна в дреболиите на живота; на средата, която го обкръжава, то е твърде много враждебно и сега се явява нужда от едно „просветление“, от едно прочистване. А шумното общество, приятелският интимен разговор няма да ми даде това.

И наистина аз се чувствувам способен да направя, щото моето минало, настояще и бъдеще да изпъкне с всичката сила на своята наложителност в моя ум, върху тази бяла хартия и да заговори с нея познат и близък глас, който аз тъй отдавна не съм слушал и да ми каже: „Ти живееш още за себе си! Кога ще заживееш за хората?“

Да, аз живея за себе си, изключително за себе си. Има ли нещо лошо, нещо престъпно в този факт? Не!

В какво тогава може да се състои „просветлението“ на моето аз? Нехлюдов, главният герой на Толстоевия роман „Воскресение“, също изпитал едно „прочистване“ на душата, едно прераждане, възкресение. Но кое е било това лечебно средство, откъде е дошла у него тази живителна мощ, която се е оказала способна да прероди цял един човек? — тя е излязла от Христовото учение, от евангелието.

За мене аз не мога да кажа откъде ще излезе тази живителна сила, която ще прочисти и прероди моето „аз“, но във всеки случай тя няма да излезе от евангелието, нито от всемогъщия творец. . .

* * *

Разбити мечти и планове! Аз мислех доскоро, че човекът е „създател на своите съдбини“ че той може лесно да достигне туй, което иска, стига дълбоко да вярва в неговата обяснимост.

А сега аз дълбоко и непоколебимо вярвам, че не е достатъчно да искаш нещо, за да го постигнеш, защото сам се убедих доколко човек е слаб, за да се бори с обстоятелствата на живота, доколко той е слаб да противостои на неудолимото течение на живота, което го тика в тая или оная посока. Убедих се, че не „човек създава сам своята съдба“, както се провиква поетът Ст. М.[1] Така му се струва на това амбициозно животно човека — че то царува в живота, че то само управлява своите постъпки. А в същност той се явява послушно оръдие на обстоятелствата на живота.

Тука има едно противоречие. Човешката природа, човешкото съзнание не може да се примири с такава една механична роля и то чувствува задоволство, удовлетворение на своето човешко достойнство само когато влиза в конфликт с обстоятелствата на живота, които противоречат на неговите понятия. . .

Само в борбата с лошите и отрицателни „обстоятелства на живота и средата усеща, че стои по-горе от останалия животен мир.

Има една граница, когато борбата за самозапазване между човеците се обръща в своя противоположност и става борба за „запазване“ другите хора, а личността се игнорира от съзнанието, тя се подлага на отрицателните, лоши влияния на живота само за да може да запази другите хора. Личността се дава в жертва на обществото, без това да се диктува от обстоятелствата на живота, а само от човешкото съзнание, че така се извършва един обществен дълг,

---

[1] Има се пред вид Стоян Михайловски.

че отделната личност отрекла принципа на личното самозапазване и борба за удовлетворение на отделните индивиди и го замества с принципа за служене на другите хора, на „цялото“ общество, въпреки изискванията на принципа за личната самоотбрана. Това е вече висше проявление на човечност, на съзнание, благородство. Аз вярвам, че най-хуманното, най-справедливото нещо, на което човек може да се посвети, е служенето на обществото, като се забрави собствената личност.

Сега аз почнах да мисля малко по-другояче. Почна да ми се струва, че първото условие да бъдеш полезен „на другите“, на обществото, е да осигуриш собственото си лично и „егоистично“ щастие. Че ако ний искаме, щото нашите добри желания и стремления да се осъществят, да принесем всичката оная полза, която те са способни да принесат при едно целесъобразно и разумно прокарване в живота, е щото личното, индивидуалното щастие да върви в съгласие с желанията и стремежите за общо щастие. . . Аз се убедих, че да съжаляваш другите хора, които тънат в мизерия, не е още добродетел, че то не е любов към другите хора, способна да прероди човешката душа. Това е едно просто чувство на милозливост, на съжаление, което човек еднакво може да има и към някое „пребито псе“ или нещастно врабче, но това никак не е здрава, истинска любов към нещастните и онеправданите. И оня, който иска да помага именно тям, не може да игнорира своето „аз“, той не може да престане да обича преди всичко именно себе си. Ако той убива себе си, той заедно с туй убива и всяка възможност за служене на обществото.

Аз следователно виждам, че всичките ми стремежи и желания се свеждат към девиза лично, „егоистично“ в смисъл на индивидуалност — щастие. Да, това аз го искам настойчиво, твърдо.

Но своето „лично“, индивидуално щастие аз разбирам,че може да се реализира само когато аз имам най-голяма възможност да служа на тази велика цел, премахване на тази несправедлива обществена наредба, която, от една страна, поражда богатство и излишък, а, от друга, оскъдност и мизерия.

Тази възможност аз сега я нямам, при все че имам едно от условията: силно и горещо желание да видя моите мечти веднъж осъществени.

И именно тук аз виждам, че моите мечти една след друга се рушат и губят шансове да се осъществят, защото може би те са твърде големи, когато в същност те са повече от скромни.

Виждам, че още дълго време ще трябва да се грижа за себе си и преди да се предам окончателно на служене на моите идеи, когато, разбира се, няма да престана да се грижа и за себе си. Виждам, че ще трябва още дълго време да примирявам две противоположни желания в своята глава: от една страна, желанието да служа на моите убеждения, на туй, което ми диктува моята разумна природа, а, от друга — постоянната грижа за усъвършенствуване на своето „аз“. Обаче тези мисли никак не са мисли на един песимист. Това са мисли на една буйна и жива младост, пълна с енергия и желание за работа. Понякога има и разочарования — те са необходими, защото добре просветляват човешката душа, но всякога те се последват от неотстъпното съзнание, че тази работа за усъвършенствуване на моето „аз“ е най-трудната част в подготовката за служене на обществото. Че тя не е нищо друго освен главния базис за всяка по-нататъшна обща работа, че тя е преди всичко именно обществена, а не лична, егоистична работа.

И само това съзнание дава един дълбок и велик смисъл на моята непрекъсната работа за култивиране на своя ум, заякване на моето тяло и мишци.

Да, моето духовно и телесно „здраве“ — условие за моето днешно щастие — е най-здравата гаранция, че един ден аз ще мога да бъда полезен както на себе си, така и на „другите“, че ще мога да дам своите способности и сили в служене на моя идеал. Този идеал няма да заглъхне и да се разплуе в моето усилие да си докарам възможно най-голямо лично щастие, а ще крепне и ще се развива именно благодарение нему и успоредно с увеличаването на това мое щастие.

Но. . . обстоятелствата. Те искат друго, съвършено друго. Те може би напомнят за моя идеал, но убиват всяка или почти всяка възможност, щото да се развиват в такава, а не в друга насока.

Обаче покрай тази разрушителна работа на „обстоятелствата“ се извършва и друга една работа — съзидателна. И моята воля — като творческа и съзидателна сила, може да работи

много добре именно в тази последната област — тя е способна да съзижда. Обстоятелствата, когато целесъобразно и разумно се отнася човек към тях, могат да станат добро оръдие, годно да се употреби, в услуга нашата воля и стремежи. . .

. . . Всичко диша със зловещия дъх на една адска стихия: нещо тайнствено и привлекателно има в това грандиозно хоро на природните сили. Продължителни светкавици на хоризонта показват, че скоро ще има силен дъжд. Вятърът се обръща на буен ураган. . .

. . . Също така понякога в моята душа царува една удивителна тишина и спокойствие. Пред мене изпъкват хубавите картини на едно бъдеще, пълно с велики подвизи. Аз виждам, че моята младост няма да иде напусто, че туй, което съставя сега моите мечти и желания, се е вече осъществило или че то може да се осъществи. И аз тогава си казвам, че хубаво е да се живее така. . .

На душата ми е тъй ясно и светло, както и хубавото светло небе, осеяно с брилянти. Аз чувствувам такова спокойствие и тишина у себе си, каквато царува и у околната природа. Аз чувствувам едно неизказано блаженство. Защото аз виждам, че моите планове могат да се сбъднат, а аз се виждам в един от големите европейски градове, в аудиторията на някой свободен университет. . .

Но понякога. . . Понякога аз усещам всичките товари, всичката тежина на моята участ. В душата ми бушува цяла буря и там се понасят акордите на една дива и адска песен. Тази песен ми говори с един груб и страшен глас за моите разбити мечти. Тя ми говори за настоящето, за миналото — за бъдещето тя мълчи. Понякога тя зловещо ми прокобява, че туй е невъзможно, че ти не можеш да растеш и се развиваш като човек, че ти си роб на обстоятелствата, а те са твърде лоши. . .

В такива часове аз разбирам какво искаше да ми каже зловещият вятър през онази бурна нощ.

Аз разбирам, че той ми говореше за едно разрушение и за едно съграждане, защото аз разбирам, че бурята, която върлува у мене, е едно ужасно разрушение и в същото време съграждане — разрушение на невъзможното и съграждане на онова, което е възможно и осъществимо. . .

* * *

. . . И наистина, аз съм славен мечтател понякога. А почти всякога аз съм отличен работник и за мечтателство не ми остава почти никакво време. По тази причина мене не ми остава време и да се занимавам със своя дневник: за да се върши това, потребно е повече мечтателство, отколкото склонност към работа.

Ето защо за мене мечтателство (ако щете „мислене“) и работа са две неразделни понятия. Те не могат да съществуват отделно. Да седна да мисля и да намисля нещо ново — това е невъзможно за мен. . .

. . . Когато така целесъобразно съединяваме една „умствена“ и друга физична работа, ний можем да очакваме от нашия ум да роди нещо собствено. Когато пишем (случая с говоренето засега изоставям като по-непрактичен, ний отхвърляме от нашия ум всяка новодошла мисъл и така го освобождаваме от излишен товар. А това може да се отдаде най-добре само когато с мисленето („мечтателството“) неразделно свържем друг един акт — работата. Една мисъл, написана (или изказана), освобождава нашия ум и отстъпва освободеното място за нови идеи и мисли. Когато при изключителното мислене това не става така. Даже и да става (сякога в много по-малки размери) по-новите мисли скоро изчезват завинаги и само някои от тях остават в нашия ум.

При писането сички тия страни на изключително мислене се отмахват. Ето защо аз сякога предпочитам да излагам писмено една каква да е мисъл, отколкото да я оставям да запълва моя ум дотогава чак, докато не се напълно уверя в нейната разумност и докато не се уверя, че тя по своето съдържание няма нищо компрометиращо за моите умствени способности.

Ако се придържах о това свещено правило — да държа своите мисли и чувства затворени в техния естествен властелин, моето „аз“ дотогава, докато те не узрееха напълно — то в действителност нито една мисъл не би видяла „бял свят“ (в случая моя дневник).

Ако се разшири малко повече смисълът на това изречение, може да се каже, че нито една мисъл не би видяла бял свят, ако се чакаше да намери своя. . .

21.XI.1902 г.

. . . Виждам, че нашият живот не е само една проста амалгама от трагични сцени, дребнавост и нищожество. Край дребното и нищожното често пъти ще видим да се издига образът на възвишеното и благородното.

Нещо повече, с увереност мога да кажа, че 99 процента от нашия живот е изпълнен с грандиозната борба на човешкия дух, който в тази борба всякога излиза победител. При такова трезво гледане на нещата житейските дребни историйки изглеждат като прашинки пред огромния куп от велики деяния, които ний извършваме пред нашето земепребиваване — те приличат на един малък храм, който страхливо се руши в полите на великолепните Хималаи.

Да, нашият живот едва ли не 100 процента е изпълнен от велики работи, за дребнавото не остава място. Царството на песимистите е унищожено и те трябва в скоро време да се изтрият от земното лице, ако, разбира се, не искат, щото оптимистите, т. е. останалото човечество, да прибегнат до помощта на полицията.

Зданието на песимистите е унищожено и до него се издига онова на щастливците. . .

Е. . . и при все туй има хора, които още не искат да повярват, че на земята е възможно небесно щастие. А пък какво се иска за достигането на такова щастие? Нищо друго освен вярата в неговото осъществяване.

Еднъж хората повярвали, че на земята царува само великото — това е достатъчно, щото дребното да престане да се чувствува. . .

10 март

Наскоро бях чел, че секи един човек в известен момент е в по-малка или по-голяма степен поет-художник, че гениалните художници не са нещо изключително, а просто продължение на обикновените смъртни: ония способности, които срещаме у гениалния човек и изобщо у художника, има ги у простия смъртен. . .

. . . Казва се в тази книга, че ако един какъв да е човек записва в книгата туй, което преживява, то след време ще се има един много интересен документ за еволюцията на творческата мисъл у простите смъртни. От желание да послужа на такива ученолюбиви психолози аз си турям сериозно намерение в едно скоро време да изпълня своя дневник.

Главното условие, което ще спазвам, е да не мисля предварително никога нищо върху туй, което ще пиша. Творческият процес на мисълта трябва да се извършва без участието на съзнанието, тъй като ако почна да давам преднина на съзнанието, ако почна съзнателно да контролирам всяко движение на мозъчните молекули, то естествено е, че аз рискувам да премина в лагера на „избраниците“ и „свръхчовеците“, а в такъв случай се лишавам от рядкото щастие да послужа с моя дневник за материал на докторите по психологията.

А моето страстно желание е да се докаже и установи научно, че свръхчовеците не са нищо друго освен продължение на обективните хора. . .

Моя дневник посвещавам на тия доктори психолози.

Часът е 1 след полунощ (Лека нощ).

11 март 1903 г.

Как удивително се е изменяла човешката мисъл в течение на вековете! Дохожда метафизичното мислене, следва теологичното и след това позитивизмът на Ог. Конт, песимизмът на Шопенхауера, скептицизмът на Ницше и какво не още. Бедната човешка мисъл! — тя вечно се

лута, блуждае, търси опорна точка и никога не намира едно естествено положение, което да има изглед, че не подлежи на изключителни и случайни влияния.

Та и аз като че ли прекарвам в миниатура, разбира се, тази еволюция от развоя на човешкия дух. И аз често се усещам немилостиво стиснат от колелетата на Ницшова индивидуализъм и песимизма на Шоп[енхауер].

15 март 1903 г.
Варна

Ти всякога ме изкушаваш колдун недин. Нищо не мога да скрия от тебе. Знаеш ми натурата: такава откровена, искрена и пряма. Истината у мене никога не рискува да остане скрита под мантията на благоприличието, въздържаността и пр. Нещастна истина! Понякога тя ще се вкочени от студ, може и ревматизъм да я хване. Но, ей богу, аз сам не знам защо съм такъв джелатин. Горката! Тя чувствува нужда от покрив, а аз я оставям под ударите на. . .

Но, драги ми, недей се сърди, че нищо не разбираш или съвсем малко.

Такъв е езикът на свръхчовеците.

Във Франция имало някаква школа от декаденти, символисти и др. Те говорели и пишели на един език, непонятен за простите смъртни. Види се, без да искам, аз трябва да се причисля към тяхната школа.

Но моя символизъм (mon cher) скоро ще се обърне на реализъм.

. . . . . .

Забележителен век е XIX век. Век на открития, на непрекъснато движение. Всичко се изменя и движи.

Гуглата на Хегеля е свалена от високия пиедестал, богът на разума е турен в музея на старините и т. н. Сега на мода е еволюционният принцип. Нито един монарх не е царувал тъй безпрекословно над своите подчинени, както еволюционният принцип господствува над умовете на учените хора. . . Навсякъде еволюция и все еволюция. Човешката мисъл революционизира всички области на човешкия живот, да. Навсякъде еволюция, а в конце концов революция.

. . . . . .

24 март 1903 г.

. . . . . .

Ний се качихме на една лодка и заскитахме по тихата морска повърхност. Колко е хубаво и прекрасно в тебе, море. . .

— Ах, колко бих искал, щото нашата лодка да иде далече в самата среда на това страшно море. Там е може би по-хубаво, по-широко, по-чисто и нищо друго не се вижда освен море и небе. А тука колко е грозно! Ето, лодката постоянно снове между камънаците, още малко и тя ще допре до морското дъно. Всичко е тъй тихо, тъй спокойно и в същото време тъй глупаво, безсмислено! Ето мръсните водорасли покриват целия морски бряг и се оплитат по нашата лодка. Ах, колко ми се иска да ида там, в средата на това чудовище — там няма камъни, няма водорасли! Там е свободно и дълбоко!

— Но там има ураган, буря — има смърт! . . .

— Аз искам да живея в опасности, да дишам въздуха на дивите стихии, искам да бъда свободен. Ако там, в сърцето на самото море, моята лодка бъде счупена, аз ще се чувствувам щастлив, тъй като моят труп ще бъде предоставен на морските животни. Даже и мъртъв аз ще бъда там поне свободен. А тука на черния бряг, макар и да е тихо и плитко, и на лодката се пак се страхувам да се катурне о камънаците. Моето тяло ще бъде арестувано и ще бъде предадено на всевишния по всички формалности на попския устав. Аз искам поне след смъртта си да бъда свободен.

— Ах, колко би било хубаво, ако можехме да се преселим на някоя от тия звезди, да избягаме от тая нечиста земя. Струва ми се, че там ще бъде по-добре на бедните и жалки хора. . . Човечеството ще се издигне и облагороди. . . Там е тъй светло, тъй чисто! А тука само кал. Там няма да има нещастия, чувате ли, драги ми?

. . .

Морето се раздвижи и развълнува. То като че ли протестираше. Вълните се движеха бърже и негова блясък ставаше ослепителен. То мислеше нещо.

— Жалки хора! Вий избягате от земята.Мислите,че тя ви носи нещастие. Но вие не можете избяга от себе си, човеци. Вие трябва да се преродите, да станите истински човеци. Земята ще ви стане рай. Вие можете да направите това, сгига да вярвате, че сте силни, силни.

Това беше гласът на развълнуваното море.

30 март 1903 г.

„Тесни и широки"

Ето една прозаична и неприятна тема за дневник. Зер прието е в дневника да се поместят неща, които носят чисто субективен отпечатък. А пък, ей богу, въпросът за тесни и широки социалисти не закача нито една интимна страна на моето индивидуално „аз". Един научен и тесретичен спор в партията,[1] към която аз принадлежа фактически, ако не формално, би трябвало повече да ме вълнува. Пък ето, че той не ме занимава другаде освен на клуба. . . Жалко наистина. Види се в този случай аз плащам дан на младостта, твърде много склонна към егоизъм и пълно индивидуализиране отделното аз. Но нека този идеален егоизъм не ви плаши — той е най-добрата почва за вирене на обществената любов.

Какво е станало с толкова много разпиляната социалистическа енергия по полето на българската действителност? Мъчно е да се отговори на такъв въпрос. Тази действителност прилича като че ли на някаква огромна яма, която най-безразборно е поглъщала жизнените сили на толкова самоотвержени борци и сега вместо жътва се получава гъста плевел. Онези идеали, които са давали смисъл на живота на един младеж от 90-те години, сега са се обърнали на дрипи, с които искат да закърпят дупките на болната си съвест, на недоволната си интелигентна душа. Социализмът като че ли е изгубил първоначалния си блясък и сила. Както слънцето понякога, той прекарва едновременно затъмнение. Но ний знаем, че това няма да трае много. Скоро неговите лъчи с още повече блясък и тишина ще озарят безпросветната нощ на нашата ниска и дребна безрезултатна борба.

Слънцето ще победи!

Вий също може би сте чували, че на слънцето понякога се забелязват тъмни петна, символи на едно гигантско движение и разрушаване, на което е подфърлена слънчевата материя.

Когато слънцето на социализма се издига на хоризонта на XX в., тогава всичките адски сили на буржоазното общество като че потреперват пред този гигант и се готвят да отстъпят.

Социализмът ще победи!

Но когато в самите недра на най-мощната партия, която историята някога е вписала в своите летописи — социалистическата, вий забележите петна, признаци на някакво отпадане и разнебитване, тогава у вас като че ли изчезва вярата в силата на това свято учение. Не. Вий само чувствувате това. Вашата мисъл всякога може да ви дойде на помощ и да ви докаже, че вий се лъжете, че силата на социализма е непобедима.

---

[1] За член на партията Страшимир Кринчев е приет след три-четири месеца, когато е избран и за секретар на печатарското дружество.

Лесно е, когато социализмът се огражда от тежки и грозни облаци — той скоро ще ги разпръсне. Но когато в него се появят такива петна, които приличат на някакъв адски печат, тогава силата на неговите лъчи отпада. Облаците на реакцията стават все по-непроницаеми и застрашителни.

Очистете тези петна — и вий извършвате най-важната разрушителна работа спрямо днешното „несправедливо общество“ . . .

30 март 1903 г.

. . . Още един-два месеца — казват те — и хайде в Европа. Познавам един словослагател на доста почтена възраст, който иска да отиде в Англия: омръзнало му е да живее тука. И колко още има такива. Те искат силни импулси, чувствително променение, някакво свръхчовешко преражда̀не. В околния живот те не намират никаква подкрепа, никаква надеждна опора. И едно страстно желание ги обхваща да пътуват, да пътуват — в Америка или Сахара безразлично.

— Ако имах 1000 франка, още сега ще си купя един велосипед и ще тръгна. Ще пътувам месеци, докато си намеря хубаво място — така ми говореше поменатият приятел на връщане от една приятна разходка.

Тези думи имаха за мене дълбок, огромен смисъл. В тях се отпечатваше недоволството на цяла една душа, израснала от жестокостите на живота. Тия думи като че се обръщаха на някаква чудовищна рана, която покриваше душата на моя приятел.

— Не — казах си аз на тия, — не можеш избяга ти от ноктите на немилостивия живот. Това е едно празно желание. Всякъде ти ще чувствуваш потреба да бягаш, но всичките ти желания ще отидат напразно.

Един ден ти ще трябва да се спреш. И вместо да бягаш от грозното чудовище, което те души и преследва като сянка, ти ще трябва да прибегнеш до едничкото средство, което ти остава.

— Да убиеш онова чудовище, което носи името съвременно общество.

Мене ми се струва, че лудият не може да стане нормален, преди да излезе от лудницата. Също и ти, човече, за да се отърсиш от калта на съвременното общество, трябва да излезеш от него. Но това е невъзможно.

Ето защо ти трябва да унищожиш това общество — безразлично тука или в Америка. . .

. . . Най-горещите защитници на някоя идея често пъти ѝ указват най-лоша услуга, щом в борбата си за нейното тържество те не намират начините на водене борбата. А целта, предвижданите и желани резултати напълно зависят и се определят от методите и средствата, с които си служим. Лоша услуга прави оня, който в желанието си да спаси бъдещето забравя настоящето. А последното всякога е майка на първото. Ролята на идеята, която блести в бъдещето, е много сложна: да ни упътва в настоящето.

* * *

Когато една висока и хуманна идея се сблъсква с някоя долна и мещанска идея, тя непременно възприема нещо от лошите черти на последната, също тъй, както конфликтът между благородния и лицемерния човек дава за първия отрицателни, а за втория положителни резултати.

* * *

Капят цветовете на дърветата. Вятърът безмилостно ги събаря и отнася нейде далече или ги трупа на купчина до стъблото на разцъфналите дървета. Доскоро те красяха дървото, а ето, че те го напущат, оставят го без време. Още не сварило да им се порадва, да се погордее със своите цветове, нещастното дръвче се лишава от тях. Неблагоприятна пролет: тя му ги даде и тя му ги отне.

Ще дойде лято и твоите клоне, дръвче, ще се отрупат със сочни плодове и пак ще стане весело тогава. Но ти тогава, миличко дръвче, ще станеш повече нещастно. Радости ще дадеш само на стопанина, а твоите клони ще се излочупят. Жадно ще се нахвърлят върху ти и ше те оголят. Ще погрознееш тогава и мъчно ще ти е. Ще плачеш ти за миналата пролет. . .

Капят листата. Вятърът безмилостно ги брули.

* * *

А тия цветове приличат на моите надежди, падат една след друга. Вятърът — животът — звяр безмилостно ги брули. . . Отниса ги далече или ги трупа близо нейде, за да възбуждат повече страданията за изчезналите надежди. Ах, се е по-хубаво да духне силен вятър, за да ги отнесе далече, далече. . .

Капят цветовете. Капят и моите. Жизненият поток ги влече невидимо къде.

Но дощe лято и тогава сочни, полезни плодове ще изникнат за другите хора от същото място, дето по-рано са цъфтели само празни неосъществими надежди и мечти.

Ще дадеш тогава радост за другите хора, а по твоите клони ще се покатерят гъсеници, ще те лишат от прежна сила и хубост.

Капят надеждите, цъфти животът, ще ражда бъдещето — . . .

6 април

. . . Градът е една сложна машина, снабдена с хиляди зъбци и колела, с най-чудни приспособления за разкъсване и смукане. Интелигентният гражданин — това е жертвата, която систематически се разкъсва на хиляди парчета от това чудовище. Човекът заприличва на ястие или на салата, надробена ситно, градът — на ненаситен търбух. Всеки ден той яде нещастната си жертва. А тя отново се възобновява. Прилича на онази хидра от гръцката митология, на която колкото глави отрязвали, толкова повече израствали. Гражданинът се обръща на автомат: той взема и дава. Градът-чудовище е кредитор. Активът и пасивът стоят в равновесие.

Но вий недейте си мисли, че това чудовище — машина, за която ви говоря, има направата на обикновена машина. Нито пък гражданинът се подхвърля на същите мъки, както еретикът в средните векове от силата на инквизиторите. Съвсем не. Тука системата за наказание е съвсем изтънчена и деликатна. Тя е, тъй да се каже, много по-цивилизована и главно прикрита, както всичко при древната варварска култура. Да, това чудовище не се вижда. Че в днешно време кое ли се вижда! Цивилизацията служи само за варосване, за прикриване на варварската истина. Хубава роля, наистина! стената е замазана с кирeч (вар) — отчупете едно парче и вий ще видите, че тя е направена от кал — махнете фалшивата цивилизация и вижте каква печална истина се крие под нея. Махнете знанията на учения и ще видите, че той не е нещо повече като човек от невежия, съблечете дрехите и парите от богатия и под маската ще видите обикновен смъртен и т. н. до безконечност: не само вселената е безконечна. . . Най-сетне и експлоатацията на работника от капиталиста е прикрита. Иска се ум, за да я откриеш.

Има един празник през годината, когато хората играят с маски. Карнавал, който трае няколко дена. Можеш да вършиш разни безобразия, без да те узнае някой. Същият карнавал никога не се прекъсва между хората, само че под друга форма. Всичко е маска, само че не изкуствена, а органическа.

6 април

„Против природата недей въстава — нощта е дадена за сън“ — слушам отвсякъде аз приятелски. Аз твърде добре знам, че вредно е да се стои, да се бодърствува тогава, когато всички спят. Организмът трябва да се развива нормално.

Да, трябва да се развива. Но докато околният живот не стане нормален, вий нямате право да искате нормалност от човеците. Докато денят не стане пригоден за развитие на духа, а не само на организма, безсънните нощи всякога ще са необходими. Много по-важно е да има между хората духовно силни и нормални човеци, отколкото физически здрави. А в днешно време човешкият дух може да порасне само ноще: тя дава спокойствие, изостря мисълта и дава памет на фантазията. Денят — това е ад за човешкия ум. Дреболиите, делничните грижи и глупавите хора (еднакво с умните) разяждат като червеи, разяждат човешкия ум. Дневната светлина прави, щото човекът никога да не може да излезе от тъмнината, в която го тика животът. Само величествената тишина на нощта може да раздвижи клетките на мозъка до съвършенство. Дневната светлина е напълнена с отрови и миазми, които не дават на ума да развива своите творчески способности, да се калява и главно да се облагородява и подига. И тая отрова на деня ще се премахне само от ония, които бодърствуват ноще.

УНГАРИЯ

„AKTA LITTERARIA“, 1976, кн. 1—2

В кн. 1—2/1976 г. на сп. „Acta Litteraria“ интерес представлява студията на Ендре Бойтар „Славянският структурализъм като насока в литературознанието“. Авторът си е поставил задачата да проследи възникването и развитието на структурализма на фона на предхождащите го школи и тенденции, да посочи връзките му с някои философски учения и да разкрие недостатъците при неговото приложение. Изследването обхваща четири дяла: тенденцията (насоката) като съставна част на научната парадигма; структурализмът в литературознанието и философията; структурализмът в литературознанието в исторически аспект; структурализмът в славянското литературознание и лингвистика. Бойтар изрично подчертава, че не са обект на разглеждане научните изследвания на неоструктуралистите, както и руският формализъм, който е засегнат само доколкото служи като изходна база за развитието на славянския структурализъм.

По примера на някои други изследователи авторът определя понятието структурализъм като начин на наблюдение, превърнал се в определена научна тенденция, която изхожда винаги от емпиричната действителност, от конкретните изследвания на съответния клон на науката. Отличителен белег на структурализма е способността му да използува резултатите на взаимно изключващи се философски системи. Това може би се дължи на факта, отбелязва авторът, че структурализмът няма „собствена“ философия.

В подкрепа на схващането, че структурализмът е тенденция, появила се в повечето от клоновете на науката, авторът цитира няколко мнения, между тях на Н. Трубецкой, основателя на структурализма в езикознанието: „Днес всяка наука се стреми да замени атома със структурата и индивидуализма с универсализма.“ Е. Ханкис, съставител на една антология на структурализма, обхванала множество области на науката — от лингвистиката до математиката, резюмира своята концепция така: „Структурализмът е един начин на научно наблюдение, едно ниво на научно изследване, от което следва, че във всеки клон на науката се оформя научна тенденция със свое структурно ниво, структурна проекция, дори епоха.“ Заради неговото неисторично типологизиране авторът отрича мнението на Ханкис и приема гледището на А. Шаф като по-малко едностранчиво: „Структурализмът е насока или тенденция, определима с помощта на четири критерия — възприемане обекта на изследване като систематично цяло; целта на изследването е разкриване структурата на дадената система; анализ на действуващите в системата паралелно едно на друго закономерности; синхронното, изключващо параметъра на времето изследване на системата.“

Независимо от А. Шаф и с критерии, подобни или дори идентични на неговите, Бойтар се опитва да характеризира структурализма. Като има пред вид предмета на литературознанието, обособеността му от другите клонове на науката, както и неговия предмет и цел, той определя структурализма в литературознанието като трета епоха след позитивизма и психологизма. В развитието позитивизъм—психологизъм — структурализъм авторът наблюдава все по-голямата насоченост на литературознанието към своя истински и първоначален предмет, своята безусловна изходна база — литературната творба. Изследва се отношението, в което стои структурализмът в литературознанието спрямо онези парадигми, които са съществували в момента на неговото възникване, а и по-късно, и също са претендирали да обхванат повечето от клоновете на науката. Бойтар конфронтира структурализма с позитивизма и феноменологията. В първия случай се отбелязва, че въпреки множеството допирни точки двете тенденции трябва да се разглеждат напълно самостоятелно; например те са насочени еднакво към индуктивно регистриране на закономерностите, но докато при позитивизма целта е същите да се разкрият извън литературната творба, при структурализма това се извършва в границите на същата. Връзката пък между феноменология и структурализъм не разкрива, както отбелязва авторът, разработката на един консеквентен и целенасочено приложен метод, а се изчерпва в използуване на основни теми от феноменологията като стимули, намерили по различен път реализация

в литературознанието. За да подчертае разликата между феноменологията и структурализма, разлика, отнасяща се до техния обект и степен на обобщение, авторът цитира Р. Ингарден: „Когато моите изследвания имат за обект едно литературно произведение или произведение на изкуството, мотивите, които ме подтикват към работа, са от съвсем общ философски характер, но когато моята цел е да систематизирам резултатите от литературоведческата си работа, то тези изследвания, създадени и под влияние на феноменологическата естетика, трябва да се третират като част от парадигмата на структурализма."

Важен дял от работата на унгарския учен представлява главата за структурализма в литературознанието в исторически аспект. В нея са разкрити чрез най-съществените си белези трите основни направления — позитивизъм, психологизъм и структурализъм, изтъкнати са техните допирни точки, преимущества и недостатъци. Авторът подчертава, че най-сполучлива разработка дава славянският формализъм—структурализъм, като полското и чешкото литературознание отбелязват съпо подобни етапи на развитие. Паралелно протича и развитието на европейските литератури, така например в плодотворно взаимодействие с позитивизма се е намирала реалистично-натуралистичната литература, символистичната и сецесионна литература е била ориентирана към психологизма, а към структурализма — авангардната литература. Съобразно с характера си споменатите три тенденции са свързани и с определени жанрове на литературната наука: позитивизмът се възприема от литературната история, психологизмът от литературната критика, а структурализмът от своя страна намира приложение при анализа на литературната творба.

С помощта на споменатите вече от автора четири критерия се характеризират моделите на позитивизма, на психологизма и на структурализма. По отношение на предмета: позитивизмът изследва социологичния факт — народност, общество, личност на писателя. Но след като идеалът на тази школа е да установи само връзката между отделните фактори, както и да ги опише, без да използува оценъчния критерий, то организиращият принцип е необходим само да установи „наследеното, наученото или преживяното". Самото произведение е изчезнало, стопило се е в множеството от равностойно регистрирани факти. В най-добрия случай, подчертава Бойтар, тълкуването на произведението се ограничава в реконструкция на намерението на автора. Психологизмът, обратно, тръгва по пътя на индивидуалното вживяване в творбата, дори позицията на автор и читател се сливат в едно, или по думите на В. Дилтоп: „целта на този метод е да разберем автора по-добре, отколкото сам се е разбрал". Близостта между позитивизъм и структурализъм е привидна, причина за това е липсата на теория за творбата у последния. От това следва, че той не може да бъде и равностоен съперник при едно съпоставяне. Обратно, спрямо психологизма структурализмът се явява като реакция по отношение възприемането на литературната творба. Това не пречи, отбелязва авторът, много структуралисти, например Мукаржовски, да започнат научната си дейност от позициите на психологизма. Структурализмът определя за предмет на литературознанието литературната творба изцяло независимо от субекта. Същественото е да се открие в нея ядката, онзи елемент от творбата, който е носител на литература. Основоположници на тази тенденция са Хусерл, Твардовски, Якобсен, Лемпицки, който още през 1931 г. формулира: „поетиката има за задача да изследва художествената творба, и то само вътрешната структура на психо-физичното явление, независимо от случайния акт на творчество". Така абстрахираният, затворен в себе си и завършен като цяло обект не допуска възможността, както прави това например позитивизмът, да се проучат фактите, заели своето място в системата от каузални връзки, а същият се изследва само посредством друг равностоен нему обект. Авторът разграничава две постановки на въпроса, съответствуващи на двете фази на структурализма — формализъм и същински структурализъм. Първата е трансцендентната плоскост, там въпросът е само „как е създадено произведението", втората е същинската структурална фаза, когато възниква интерес към функцията на произведението. Но основателен е и упрекът, отправен към структуралистите, че при изследване на творбата те са насочени изключително към вътрешните, иманентни за литературата закони; фактите, отнасящи се до външния обективен и вътрешен свят на автора, са без значение. Възникването, развитието, промените на творбата се предоставят за изследване от други клонове на науката — психология, социология, политика, култура. Затова и С. Конрад вижда най-съществения недостатък на тази тенденция в това, че „откъсва отделни обществени разбирания от техните обществени носители, от обществената личност".

Единственият клон от науката, с който структурализмът или по-право формализмът би поделил предмета на своето изследване, е лингвистиката.

По отношение метода на изследване позитивизмът прилага този на генетичния историзъм — тълкуването на литературния факт се проявява съответно чрез историческите и психологическите обстоятелства, действували при неговото възникване; по-ранният факт обуславя появата на по-късния. Психологизмът си служи с психогенетичен и неисторичен метод, насочен е единствено към възникването на еднократното изживяване. Той се противопоставя, отбелязва авторът,

на атомизма на позитивистите и за пръв път формулира идеята, че цялото не е само сбор от отделни части, а нещо ново, качествено друго, възникнало от индивидуалността на изживяното. Характерно пък за метода на структурализма е отричане на каузалната връзка, липса на историзъм и на оценъчни критерии.

Позитивизмът схваща целта на литературната наука в разкриване на онези закономерности, които движат и характеризират общественото развитие, към чиито „документи" се числи и литературата. За психологизма целта се заключава в разпознаване иманентните белези на вечния човешки дух и тяхното осветляване под формата на обобщаващи синтези. За структурализма целта е да се опишат законите, по които действува литературата.

В резултат на тези съпоставки между трите основни тенденции или направления авторът отбелязва, че характерните за едно или повече от тях белези, например историзъм или неисторизъм, рационалност или ирационализъм, историко-генетизъм или психогенетизъм, са свързани помежду си в сложни взаимодействия. Поради това не може и да се говори за самостоятелно развитие на тези направления. Структурализмът е заимствувал както от позитивизма, така и от психологизма, при това всяко направление представлява една завършена система със своя вътрешна логика и всеки опит да бъдат оценявани въз основа на отделни техни признаци ще бъде напразен.

В последната глава от своето изследване Бойтар разглежда генезиса на структурализма в славянските страни и подчертава общия му корен със структурализма в езикознанието. Смята се, че не само методът, но и предметът на изследване са общи, тъй като това е възприеманата по различен начин езикова структура.

Според теорията на Ф. Сосюр езикът като система е предмет на изучаване от лингвистиката, а отделните думи, актът на говорене се намират извън полето на езикознанието. Тази концепция, пренесена в литературознанието, ни насочва към една нормативна система, наречена литература — предмет на литературната наука. Но след като литературата като цяло е необозрима, ние се доближаваме до нея посредством литературните произведения и се интересуваме от тях само доколкото носят в себе си белези на литература. Това са съществуващите в колективното съзнание езикови и литературни кодове, регулиращи системи, примери, които са скелетът на литературната творба, наречена от привържениците на тази теория структура. И само поради съществуването на една голяма система, наречена литература, ние можем да говорим и за система или за структура на отделното литературно произведение. И неслучайно, подчертава авторът, структурализмът намира най-цялостно приложение спрямо онези жанрове в изкуството, които са с канонизирани, „закостенели" структури, на тях им липсва идеологически заряд, естетическа стойност, въпреки че притежават „литературна" стойност, т. е. узаконени са от съществуващата литературна норма като носещи белези на литературата; това са детективският роман, булевардният роман, вълшебната приказка и пр.

Класическото изпълнение на „спецификаторската" теория на руския формализъм и ранния структурализъм са според автора резултатите, до които стига Ж. Мукаржовски. Наместо установеното отношение; съдържание—форма, Мукаржовски предлага материал — форма. Материалът на произведението са естетически неутралните елементи, които са и двупосочни: тематично съдържащите се в произведението мисли, чувства, представи и езикови. Формата пък е начинът, по който се организира материалът, което също е възможно по два начина: чрез деформацията или чрез подреждането му. Следователно за Мукаржовски художествената творба се състои от една фонетична и една смислова същност, чрез последната изпъква на преден план функцията на творбата, а с това се засяга и връзката ѝ с външните фактори — среда, творец и пр. Според Мукаржовски „целта на естетическия анализ е да се установи как е създадено произведението, за да действува то естетично".

И въпреки опитите да се доближат до така важния въпрос за функцията на художествената творба структуралистите пренебрегват в своите анализи както личността на автора, така и на читателя, на тях е чужд и историзмът на литературните явления. И независимо от синхронните или диахронните разрези, които правят на литературата, неговите представители могат да изследват литературното произведение само като система от норми, като организация на еднакви, лишени от функция и от стойност елементи.

Д. И.

Г Ф Р

„ARCADIA", Берлин — Ню Йорк, 1977, кн. 1

От по-особен интерес в рецензираната книжка е студията на д-р Вили Бергер от Кьолнския университет, озаглавена „Сведенборгски бележки. Бодлер в преценката на Бертолт Брехт".

Авторът изтъква, че заниманията на Брехт с Бодлер имат преходен характер. Той е превеждал откъси от прочутата му книга „Цветя на злото" и е оставил редица полемично заострени бележки, публикувани под донякъде ироничното заглавие „Красотата в стихотворенията на Бодлер". Тези бележки са възникнали въз основа на раз-

говорите, които Брехт е водил с Валтер Бенямин по време на своето изгнание в Сведенборг през лятото на 1938 г. Отношението на двамата писатели към Бодлер въпреки общите им марксически схващания е било твърде различно. Противоречията им са имали отчасти идеологически характер, отчасти са се отнасяли до естетически проблеми, отбелязва авторът. За Брехт Бодлер е бил представител на буржоазията, по-точно на френската дребна буржоазия, която след революцията от 1848 г. се е спогодила с властоимците от Втората империя; Брехт е преценявал този факт в определено критичен и пренебрежителен смисъл, в който още Маркс е схващал ролята на дребната буржоазия в класовите борби на XIX в. Брехт пише: „Бодлер е поетът на френската дребна буржоазия от една епоха, когато вече става ясно, че лакейската служба, която е вършила на едрата буржоазия при кървавото потискане на работническата класа, няма да бъде отплатена.“ В това отношение Брехт и Бенямин са на едно мнение, когато на Бодлер се дава социалното определение „дребен буржоа“. Но напълно различни са изводите, които двамата правят от това обстоятелство. Противно на Брехт, който обявява Бодлер за реакционер и лакей на господствуващата класа, Бенямин прави опит донякъде да „спаси“ Бодлер идеологически, като от скамейката на обвиняемите го призовава сред свидетелите на обвинението. За него Бодлер е именно свидетел в историческия процес, който пролетариатът извършва срещу буржоазната класа. В тази връзка Бенямин пише: „Вулгарно-марксическа илюзия е схващането, че обществената функция на един, било то духовен или материален продукт, може да се определи, без да се вземат под внимание обстоятелствата и носителите на неговата традиция. Традицията на Бодлеровата поезия е все още много млада. Но тя е получила вече исторически белези, които правят възможно нейното оползотворяване. . . Какво може да се възрази против практиката, без особени церемонии да се изправят лице срещу лице обектът на изследването — в случая поетът Бодлер — с днешното общество и да се отговори на въпроса, какво има той да каже на най-напредничавите му кадри, имайки под ръка една инвентаризация на произведенията му, без — забележете това— да се заобикаля въпросът, дали той изобщо има нещо да им каже? В същност срещу подобна безкритична постановка на проблема може да се възрази с нещо твърде значимо. Против нея говори обстоятелството, че при изучаването на Бодлер ние сме наставлявани от буржоазното общество, и то открай време не от неговите най-напредничави елементи. По тази причина тъкмо недоверието към това наставничество предлага най-добрите изгледи за успех при изучаването на Бодлер. Неизброимите последици от подобна енергична процедура са и без това отблъскващи. Както малка стойност има и стремежът позицията на един Бодлер да бъде включена в системата на предните укрепления в освободителната борба на човечеството. По начало изглежда много по-ефективно да се проследят неговите скрити ходове там, където той без съмнение се чувствува у дома си — т. е. в противниковия лагер. Защото само в най-редки случаи там му отказват своята благословия. Бодлер беше един таен агент. Агент на тайното недоволство на своята класа от нейното собствено господство. И изправилият го лице срещу лице с тази класа ще постигне много повече от онзи, който от пролетарска гледна точка го отхвърля като безинтересен.“

Очевидно последният намек се отнася до Брехт, смята авторът, и визира неговото критично-отрицателно становище относно Бодлер. Защото Брехт не е можел да одобри подобни аналогии — да се приема Бодлер като конспиративен фрондьор, който, пригаждайки се само привидно към живота на буржоазията, в действителност е бил таен съмишленик на пролетариата. За Брехт Бодлер не спада към прогресивните сили на обществото, а към паразитствуващите; той не е бил в съюз с пролетариата, а само с онзи лумпенпролетариат, който Маркс описва като своеобразен царедворец на Втората империя. А в случая с „Цветя на злото“ се добавя и обстоятелството, че се касае за творба, която не изнася открито своето политическо верую, ако изобщо притежава такова, и която поставя под съмнение своята политическа „използваемост“ поради факта, че е твърде тежка за разбиране, затворена в себе си и езотерична, а освен това ѝ липсва народностен характер. За Брехт, който е ценял все пак артистичното начало, посочва авторът, но само дотолкова, доколкото то не изменя на народностното, Бодлер навярно е бил подозрителен вече с това, че лириката му крие значителни трудности, по-големи, отколкото по негово мнение се полагат на поезията. Брехт пише: „Бодлер няма да бъде разбиран задълго и днес дори са нужни твърде много обяснения.“ Такъв един писател, който говори не на широките маси, а на тесен кръг от познавачи, не е можел според Брехт да бъде типичен представител на своята епоха. „Той съвсем не изразява епохата си, дори не и едно десетилетие от нея“, пише Брехт. И това представлява категорично противопоставяне на книгата на Валтер Бенямин върху Париж по време на Втората империя, където Бодлер е представен като класически експонат на епохата, а „Цветя на злото“ като творба, която фокусира и рефлектира обществените, историческите и естетическите тенденции на времето. В „Цветя на злото“ Брехт не е виждал нищо повече от един продукт на морбидността и на вътрешната разпада на буржоазното общество, на което тази творба служи само като орнаментална украса, като съмнително блестяща декорация. „Поетът се спогажда със злото,

То приема формата на цвете“ — така пише Брехт в своя „Работен журнал“, разсъждавайки върху Бодлер и неговата творба.

Също в тази плоскост са и забележките на Брехт, отнасящи се до естетическата страна на Бодлеровата поезия. Брехт го упреква в предвзетост и в неудачни опити да постигне някакъв „висок стил“. „Онова, което трябва да бъде възвишено, е само предвзето“, пише той. Брехт упреква Бодлер и в неспособност да създава нови думи, да обновява поетическия речник. „Думите му са като преобърнати износени дрехи, те само изглеждат „като нови“, казва Брехт по този повод. Той критикува и метафориката на Бодлер, която му изглежда твърде претрупана. Несъгласието на Брехт с концепциите на Бенямин, който представя евокацията на античността в творчеството на Бодлер като характерен белег на неговата модерност, проличава и от следните му пренебрежителни бележки; „Това е една модерност, която търси антична стойност, а добива само антикварна цена.“

Д-р Бергер отбелязва, след като подлага на анализ и един превод на Бодлерово стихотворение, извършен от Брехт, че антипатията на един от най-значителните немскоезикови лирици на XX в. спрямо Бодлер има наред със своите идейно-политически причини и една не по-маловажна мотивация — сам Брехт е бил в такъв период от своето художествено развитие, когато е искал да се дистанцира от ранните си декадентски творби, в които са се проявявали някои тенденции, залегнали с далеч по-голяма сила в поетичните творби на Бодлер.

В. К.

„ТЕОРИЯ, КРИТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ“

Избрани произведения от Георги Марков
С., Български писател, 1977, 499 с.

Невинаги е лесно да се определи кое начало — литературно-историческо, теоретическо или критическо — е „доминиращо“ у даден литературовед. На трудност от такъв характер се натъкваме и ако си поставим за цел да определим творческата физиономия на Георги Марков. В това ни убеждава и неговият еднотомник с избрани произведения. Нашият преглед на работите, поместени в него, не си поставя целта на литературно-критическия портрет, а по-скоро поглед върху по-важните проблеми, занимавали досега теоретика, историка и критика Г. Марков, което, надяваме се, без да даде пълен „портрет“ на литературоведа, все пак ще се очертае неговият творчески „силует“.

Един от основните проблеми, които занимават теоретика Г. Марков, е отношението между жизнена и художествена правда в изкуството и по-специално в литературата. Мисля, че няма да сгрешим, ако определим този проблем като централен за литературната теория, корелат на философския проблем „битие—съзнание“, макар и не с такава мащабност. И правилно при неговото изследване Марков тръгва от друга философска корелация: „същност—явление“. Теоретикът пише: „Художествената правда на първо място е... вярното отражение на същността на обективните явления. По отношение на съдържанието между жизнена правда и художествена правда не съществува принципна разлика.“

Характерното според Марков за литературата като специфично отражение на действителността, се състои в това, че писателят взема от действителността същността на явленията, т. е. жизнената правда, без обаче да се задължава да я предаде художествено в същия жизнен „вид“, във формите на самия живот, на самата действителност. „Художественият образ не винаги отразява действителността така, както тя съществува или дори може да съществува — подчертава този важен принципен момент литературоведът. Тя понякога се видоизменя неузнаваемо от творческото въображение на писателя. За такива случаи твърдението, че изкуството отразява живота във формите на самия живот, е неточно. То трябва да се разбира само в смисъл, че както реалните явления са конкретни и непосредствено съзерцаеми, така конкретни са те и в изкуството.“[1]

Авторът основателно изтъква, че условността в изкуството „никога и от никого“ сериозно не е била отричана, но е била разбирана различно от представителите на отделни направления в литературата и литературната теория. С убедителни примери от народното творчество и художествената литература авторът доказва, че тя е всеобщ принцип в изкуството, който има „различни превъплъщения — от правдоподобната измислица до напълно свободната“. И нещо особено съществено и актуално във връзка с обсъжданите проблеми на социалистическия реализъм като метод, стил и поетика: „Условността в изкуството не влиза в противоречие с принципа за отражение на жизнената правда, а, напротив — е принцип, който помага тя да бъде разкрита по-дълбоко, по-пълно и по-синтетично.“ Литературоведът застъпва единствено правилното според мене становище, че правдоподобността или неправдоподобността сами по себе си не са белег за правдивост на художественото съдържание. „Важното е — заключава основателно Марков — зад видимостта наизображението, зад поведението и психологията на героите да се крие една обективна истина, която съответствува на истината в реалната действителност.“

Тясно свързан с проблема за жизнената и художествената правда е и проблемът за ролята на субективното начало в художествения образ. Марков разбира субективното преди всичко като „активност на субекта (в случая писателя), обуславяща превръщането на субективното в обективно“[2]. Разбира се, философската категория „субективно“ е по-широка от литературоведската, но пра-

---

[1] В нашата естетико-философска литература в художествения образ се разграничават „облик“ и „значение“ и се говори за „правда от фантастичен и натурален порядък“ (вж. Васил Поев. Условност и изкуство, философско-естетически анализ. С., 1976, с. 6—7 и 40).

[2] В. Ф. Кузьмин. Объективное и субективное. М., 1976, с. 14.

вилно авторът се обявява както против противопоставянето личността на писателя на субективното в художествения образ от теоретици като В. Кайзер (макар, разбира се, те да не са и тъждествени величини), така и на отъждествяването му с биографичното и автобиографичното. По принцип Марков е прав, когато пише: „Когато създава художествените си образи, творецът следва не само логиката на собствената си индивидуална личност, но и едни свои естетически разбирания, заема определена художествена п о з а (разр. м. —Г. Г.)." Думата „поза" има това неудобство, че носи пейоративен оттенък, поражда представата за някаква изкуственост, която се наблюдава само при фалшивите, посредствените и неискрените творци. В същност „позата", нагласата или установката, ако приемем този термин на грузинската психологическа школа, който си пробива все повече път, са свързани и с редица обективни фактори и изисквания, идещи от творческия метод, стила, жанра, поетиката и пр. Затова Марков с пълно основание свързва проблема за субективното както с творческата индивидуалност, така и с идеала на писателя.

Заслужава да бъде отбелязана една специфична страна на субективното в литературата, сполучливо определена от теоретика като „съпричастно начало". Развивайки мисълта на автора, можем да кажем, че именно съпричастността е онази органична спойка между субективното и обективното в художествения образ, най-ярка проява на творческата активност на субективното при неговото изграждане. Идеалът на свой ред „оформя и насочва субективната енергия на твореца в определено русло. Марков дава убедителен пример с естетическия идеал на Йовков и Гео Милев. Тези примери могат да се умножат. Ще се ограничим да посочим само една от функциите на идеала, която литературоведът особено изтъква: „Благодарение на него художествената творба не само дава правдата на живота, но ни извисява и над живота, за да го преобразим (разр. м. — Г. Г.) от тази висота."[1]

През последните години Лениновото естетическо наследство е не само обект на засилен интерес, а и на много по-задълбочени, проникновени и детайлизирани анализи и интерпретации. Делът на Марков в това, което можем да наречем литературоведска лениниада, е свързан с редица възлови въпроси на Лениновото отношение към литературното наследство. Студията на Г. Марков „Ленин и въпросите на литературното наследство" в тази насока има своето несъмнено място и значение. На преден план заслужава да се изведе онази мисъл на изследователя на Лениновото литературоведско наследство, която според мене има определящо методологическо значение, а именно, че „ленинизмът е начин на мислене, методология за разбиране на явленията във всички сфери на човешкото знание". Разбира се, необходимо е да се отиде и по-далече от тази вярна, но твърде обща констатация. И Марков не се ограничава само с нея, а изяснява ролята на детерминизма, ясно и последователно разграничаван от Ленин от буржоазния обективизъм; на естетическия идеал, който е винаги класов идеал; отношението между мироглед и метод, между идеологията на писателя и реалното богатство на неговото творчество. Анализирайки Лениновите статии за Толстой, авторът показва как Ленин, без да напуска класово-идеологическата позиция на пролетариата, същевременно не опростява и не огрубява интерпретацията и оценката си на Толстоевото наследство. От този анализ литературоведът извлича и една ценна поука за оценката на нашето литературно наследство. Авторът вярно определя допусканата в тази област слабост като бягство от ясна класова оценка и подмяната ѝ с обективизъм или психологизация. А тя се среща при оценката на литературното наследство и на крупни писатели като Елин Пелин, Йордан Йовков, П. П. Славейков и особено на символизма.

Проучвайки особено важната постановка на Ленин за двете линии във всяка национална култура, нашият учен правилно акцентира върху категоричните изявления на гения на социалистическата революция срещу пролеткултовските увлечения и проявите на нихилизъм и анархизъм в културното строителство. Лениновото разбиране за социалистическата култура е, както знаем, разбиране, което схваща социалистическата култура не като възникваща на „пусто" място, а като култура действителна и достойна наследница, продължителка и извисяваща на нова, качествено по-висока степен цялото културно наследство на човечеството. Този проблем Марков основателно разглежда и във връзка с проблема за народността на културата и преди всичко — проявлението ѝ в литературата. И тук Ленин ни дава убедителни примери за правилно, съдържателно, а не формално разбиране на народността. Самата категория „народ" Ленин, както знаем, третира конкретно-исторически и диференциално-социологически. В заключение на студията си авторът още веднъж подчертава, че основното, което изисква Ленин в подхода ни към литературното наследство, е да гледаме на него не като на музеен експонат, а да умеем да извличаме от него всичко ценно за изграждането на новата социалистическа култура, като прилагаме строго диалектиката на научно-историческия и съвременно-класовия подход.

[1] В участието си в разговора за социалистическия реализъм (вж. в. „Литературен фронт" от 5 май 1977) Марков определя ролята на естетическия идеал като още по-многостранна.

Вторият раздел на книгата представя Георги Марков като критик. Характерно според мене за критика Г. Марков е, че той, без да се откъсва и да „забравя“ напълно за теоретика, не го и преповтаря, отзивчив е и се отнася със същата сериозност и към конкретните и специфичните задачи, които поставя пред него литературната критика. Ако в наблюдения, анализи и размишления върху конкретни литературни факти и явления можем да подозираме един от основните източници за теоретическите му обобщения, то съвсем непосредствено можем да се убедим от работите му, поместени в този раздел, че критикът не забравя своите теоретически постановки, а ги прилага успешно в оценъчно-интерпретаторската си дейност. Разбира се, това твърдение не бива да се абсолютизира и да се търси на всяка цена механицистично „верифициране“ на всички, в това число и най-опосредствуваните теоретически обобщения. Проблемът за ролята на субективния фактор, който занимава автора, в теоретически план има отношение към самата критика. Марков отделя внимание в тази сфера само на един аспект, който обаче има несъмнено важно значение — на моралния. Не по-малко ценна черта на Марков като критик е, че това, което изисква към колегите си по перо,изисква и от самия себе си.Разглежданият раздел предлага достатъчно възможности да се убедим в това: прегледа му за повестта и разказа през 1972 г., статиите му „Критичното и утвърждаващо начало в съвременните разкази на Павел Вежинов“ и „Работническата класа в живота и в литературата“. Критикът е категоричен не само в оценките си за слабите книги на млади и с все още неукрепнало перо автори, но и при посочване наред с положителното и незадоволяващото в книги на изтъкнати творци.

Критикът справедливо подчертава необходимостта литературата за работническата класа да отчита не само социалните и духовните промени в тази основна класа на нашето общество, но и върху един фактор, който според мене има особено важно значение, а именно, че работническата класа е не само тема и проблем, но и идеологическа позиция не само на тази, но и на цялата ни литература. Това е по мое мнение наистина ленински начин на мислене в действие, защото позицията на работническата класа е класовата позиция на цялата наша идеология, а следователно и на цялата ни литература. В статията на Марков за новите повести и разкази на П. Вежинов са уловени редица характерни особености на неговото творчество изобщо, както например интересът му не към „фасадата на живота, а към интериора“, неговият трезв реализъм и съзнателно противопоставяне на всяка идеализация. Наистина оценката на разказа „Лош ден“ в художествено отношение е малко завишена, но правилно е изтъкнато мястото му в движението на Вежинов към нова поетика и морално-етичния характер на проявения в него авторов критицизъм. Нещо много характерно не само за новата поетика на Вежинов, но и за поетиката на съвременната ни проза изобщо Марков открива в концепцията на Вежинов за човека като „сложна амалгама“. Демаскирането у Вежинов не е наистина разрушаване на една видимост, зад която се оголва истинската същност (както е у някои критически реалисти, у един Ибсен например), а път и начин за разкриване многостранността и многовалентността на човешката личност, органичното сплетение в нея на „положително“ и „отрицателно“. Статията е писана преди публикуването на някои ярки творби на писателя в тези жанрове, в които романтичното начало влиза в сложни взаимоотношения с „трезвия“ реализъм на писателя и усложнява неговата стилова реализация. Едва ли обаче е коректно да се изисква от критика отношение към въпрос, който не е стоял пред него.

Макар и кратък, литературно-критическият портрет на такава несъмнено значителна и оригинална фигура в нашето литературознание, каквато е Пантелей Зарев, разкрива убедително трудния, но плодоносен път на литературоведа от „Литературата като познание“ и „Българска литература“ към „Панорама на българската литература“, „Преобразена литература“, „Народопсихология и литература“ и други крупни изяви на нашия учен. Проникновени са характеристиките на Марков за новото, което Зарев внесе в нашето литературознание не само като проблематика, но и като метод на изследване, като стил и жанр. Мисля, че по отношение научноизследователския метод на Зарев в „Панорамата“ би трябвало да се отбележи не само критичното, а и теоретико-обобщителното начало, макар че може би това се подразбира. Тогава по-точното ѝ определение, макар и пак най-общо, ще бъде не „критическа“, а „теоретико-критична“ история на нашето художествено развитие. Мисля също, че специално и по-голямо внимание, макар и в един кратък портрет, заслужава оригиналният принос на Зарев в изследването на стила, един проблем, който заедно с мирогледа, метода, идеала и поетиката бих определил като възлов в съвременната теория на социалистическия реализъм, да не говорим за критическата практика, където неизясността на стиловите проблеми дава осезателно отражение върху конкретните интерпретации и оценки.

Когато се касае за определяне характерните особености на съвременния национален литературен процес, макар и само в едно от неговите родови „разклонения“, каквото е поезията, Марков основателно държи за правилното поставяне „центъра на тежестта“, за прецизно и обосновано разпределение на акцентите, за да се избягнат стеснените и субективните му оценки, които могат да имат далече немаловажни последици за по-ната-

тъшното му ориентиране и развитие „(Поезията има много измерения“).

Историкът Г. Марков е представен в разглеждания еднотомник от избрани работи с жанра на литературно-историческия етюд. В същност повечето от предлаганите работи са части от по-големи изследвания, но имат и самостоятелна „етюдна“ стойност. Изследователският интерес на Марков в литературната история се насочва към яркото, но често сложно и противоречиво явление (Д. Дебелянов, Г. Милев, А. Страшимиров), което му дава възможност да съчетае историзма с критицизма, да отстои на практика своите методологически принципи и преди всичко класовия подход при отчитане цялата сложност на изследваното литературно явление. Всяка от тези работи има своя специфика, но почти всяка има едно и също ценно достойнство — насочва вниманието ни към такива страни на разглежданото явление, които или не сме забелязвали, или не сме им отдавали дължимото значение. Дали това ще бъде своеобразието на Вазовия хумор в „Чичовци“, източниците и особеностите на Дебеляновия елегизъм, ролята на идеала за идейно-художественото извисяване на „Септември“от Г. Милев или поетиката на романа „Хоро“ на А. Страшимиров, историкът не изменя на това свое „правило“.

Общото впечатление от избраните произведения на Георги Марков според мене е, че пред нас е литературовед, който предпочита да насочва изследователските си усилия към ключови проблеми. Делото му не респектира с мащабност, но е монолитно и многоизмерно. За това допринася и авторовият стил, в който историко-теоретичната, критико-теоретичната мисъл, „високата“ абстракция винаги е вградена в богат и доказателствен литературен материал.

Георги Гетов

„ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМНОГО И СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА“ от И. Г. Неупокоева, М., Изд. Наука, 1976

Истината за закономерностите на световния литературен процес се постига не само с неговото дълбоко познаване, но и чрез принципа на разграничаване от други теории от този род, чиято същност се гради на немарксически концепции, кореспондиращи с методологическия еклектизъм, игнориране на корелацията обективно—субективно (респ. личност—общество). И. Г. Неупокоева много точно, умело, с необходимия научен такт (но и с една богато нюансирана непримиримост) гради своите концепции, които представляват качествено нови постановки в системното и сравнително изучаване на литературния процес. Неслучайно се акцентува върху творческия характер на научното мислене, върху онази „интерпретация“ на историческите факти, без които е невъзможна истинската задълбочена и обобщена система на изследването. Защото и най-гъвкавата и „прозорлива“ класификация на литературно-историческите факти (разгледани в тяхната взаимна обусловеност) не означава автоматически научна система на литературния процес.

Обикновено се смята, че изграждането на една нова теория се предшествува от тотално унищожение на противника (поне такава е била обобщената „практика“ в утвърждаването на повечето от досегашните литературно-научни концепции). Но в строгия академичен диспут този проблем придобива необходимите нюанси. Истината за литературните феномени се налага най-често в умния интелектуален спор, в който наистина средствата се подбират, уважава се концепцията на противниковата страна, без обаче да се изпада в християнско всеопрощение към нейните грешки.

Ето защо авторът на книгата съвсем планомерно и закономерно ангажира себе си (и съветската литературоведска наука) в една полемика, която приема позитивните страни на западноевропейското литературознание, но изтъква аргументирано и категорично несъстоятелността и фрагментарността на западната компаративистика, които неминуемо я водят до мъртва точка. Неслучайно на последните компаративистични конгреси се отбелязва „изчерпването“ на научните проблеми, които са стояли в зрителното поле на най-видните представители от „школата“. Затова и социологията на литературата като нова, „модерна“ дисциплина се възприема от много западни учени като своего рода спасение от безпътицата, до която е стигнала „архаичната“ компаративистика. Критикувайки ограничеността на компаративистиката и структуралното литературознание, И. Г. Неупокоева очертава ясно контурите на съвременния марксически системен и сравнителен анализ. Преди всичко посочва се несъстоятелността на някои твърдения, които отричат възможността да се изучава историческата логика в развитието на литературата или се критикува отказът от интерпретиране на закономерностите в световната литература. По друг път са насочени усилията на компаративиста И. Ханкис, но на практика резултатите са почти идентични. Предполагайки множество и разнообразни подготвителни изследвания из областта на междунационалните и други „интернационални и наднационални сили“, паралелни литературноисторически интерпретации и сравнителна характеристика на върховите постижения в литературата, той достига до извода за отказ от термина всемирна литература, който според него е „научно необхватен“. Реалното състояние на литературната наука (в негово виждане) дава основание да се говори за съвкупност от много литератури

„европейска литература“, „световна история на литературите“ и т. н. Недалеч от неговата концепция е и тезата на Е. Лаатс, който утвърждава, че съществуват няколко световни литератури: „западноевропейска световна литература“ и „други световни литератури“. Явен е тук акцентът върху европоцентризма в литературната наука. От подобни позиции до теорията за западното „превъзходство“ на Тунк има само една крачка. Епицентърът е западноевропейската литература, а останалите произведения на световното словесно изкуство са предимно периферия на европейското културно и духовно развитие. Ето защо И. Г. Неупокоева с пълно право определя дълбокия подтекст на подобни теории, които преднамерено отричат възможността да се изучава всемирната литература в контекста на общите закономерности на нейното развитие, с термина анахронизъм, преследване на определени идеологически и политически тенденции. С неголяма „прозорливост“ се отличават и концепциите на Фридрих и Мелон, в които основният фактор за влиянията тушира конкретно-историческата основа на литературния процес.

Огромният литературоведски апарат (на няколко езика), който ползува И. Г. Неупокоева, ѝ дава възможност да прецени обективно достойнствата и несъвършенствата на множество концепции за систематизиране и периодизация на световната литература като процес. Посочвайки несъстоятелността на „изтокоцентристките“ концепции, които методологически представляват игнориране на историческия монизъм, авторът отбелязва всички постижения на френската тритомна „Всеобща история на литературите“: обобщеното интерпретиране на световния литературен процес в неговото многообразие, тенденцията да се разглежда този процес в контакт с всемирната история. Но позоваването на компаративистичните „постижения“ и недостатъчното внимание, което се оказва на източните литератури от Ранното средновековие, предшествуващи европейските литератури, с нищо не повишава значимостта на френското издание. Напротив, подобни твърдения звучат като анахронизъм, като се имат пред вид много изследвания върху типологическите връзки на средновековните източни и западни литератури, излезли от печат в последно време. Докато „неточността“ в раздела „Европейско средновековие и останалият свят“ във френското издание Кийе може да се отдаде на недостатъчна „осведоменост“, възприетата от авторите позиция лишава труда от основните типологически връзки и контакти като цялостна концепция за развитието на световния литературен процес. С още по-голяма сила се налага убедителната полемика на И. Г. Неупокоева с възприетата от авторите на труда тенденция към „обективен“ структурален анализ, който според тях трябва да замени остарелия емпиризъм. Авторът на „История на световната литература“ е безспорно прав, когато атакува основните становища на структурално-семиотическата компаративистика с нейния подчертан акцент върху синхронността при почти пълно игнориране на диахронията. Защото анализът преимуществено на текста за сметка на контекста, абсолютизирането на знаковата система като методология не може да представи обобщена и задълбочена картина на истинската диалектика в литературното развитие. Тази „наднационална“ концепция лишава литературния процес от вътрешната диалектика на националния и интернационалния прогрес. Със същите недостатъци се отличава и трудът на Р. Велек и А. Уорън „Теория на литературата“. В тази книга авторите утвърждават, че при „създаване на история на литературата като синтез, история на литературата в наднационален машаб“ от зрителното поле на изследвача изчезва проблемът за националното своеобразие (и многообразие) в световния литературен процес.

Полемизирайки със западната компаративистика, И. Г. Неупокоева се опира на солидна методология и на значителни теоретико- и историко-литературни изследвания, за да изгради цялостна концепция за системно и сравнително интерпретиране на световната литература като процес. И все пак нейният труд не е механическа комбинация и обобщение на вече изказани истини, а качествено ново изследване, което може да послужи като теоетическа основа за по-детайлни и синтезирани разработки. Авторът възприема определението на Д. С. Лихачов за литературната система, доуточнява я с достатъчно примери от световното словесно изкуство, търси нейните най-съществени нюанси в регионален, зонален и национален мащаб. Но най-главното е, че се обосновават теоретическите координати на термина „система“ — единствената база, която дава всички възможности не само да се детерминират принципите за сравнително изучаване на световната литература, не само да се обособят най-важните историко-културни системи (регионални, зонални, национални), но и да се засегнат най-съществените проблеми на периодизацията на световната литература.

Така аксиоматичната истина-принцип на марксическото литературознание за многостранната корелация „всемирна история—всемирна литература“ се подчертава многократно, но не като библейски застинала величина. И. Г. Неупокоева обосновава необходимостта от реализирането на широко обобщени системи, издига принципа за обобщения от „висш разред“, достатъчно сложни и многостранни, които съвсем закономерно изискват много по-усложнени изследователски методи, за да може литературата да се изучава като една от формите на общественото съзнание. Оттук и изследванията от този тип изискват творческото внимание да бъде съсредоточено не върху спецификата на литера-

турата, а преди всичко върху същностните черти на художественото съзнание. Методично и диалектически диференцирано И. Г. Неупокоева изгражда теоретическите постановки за реализиране на една действително научна „История на всемирната литература“: необходимостта от типологически разработки в психо-социологически план (включително и личността на твореца като социална и психическа категория) е очевидна; обобщеният подход към литературните явления в действителност налага и по-широк поглед върху националната литература, която, поставена в международен контекст, автоматически „разширява“ кръга от проблеми (социални, идеологически, естетически), стояли до този момент пред изследвача, тези проблеми стават част от комплексните взаимовръзки (генетически, контактни, типологически) със световния литературен процес.

Наред с възможностите на системния подход авторът очертава и точните координати на сравнителния метод, без който е невъзможно да се оформят макросистемите на всемирната литература. Освен това чрез него най-ярко изпъкват динамичните възможности на подобни системи: както пространствените (историко-културни), така и временните (осъществени в определена историческа епоха) варианти — оттук и синхронното и диахронното им интерпретиране. И необходимостта от творческо-диференцирано прилагане на двата метода.

От особено голямо значение според И. Г. Неупокоева е усъвършенстването на сравнителния метод: точната разработка на основните му изследователски принципи, за да отговаря на задачите, които изисква нашето време, когато интеграцията във всички сфери на духовния живот е неоспорим факт и различните пластове на културата и изкуството се взаимопроникват и обуславят. Затова и функциите на сравнителния метод са по-комплексни в сравнение с миналото, задачата е да се осъществи един синтез на преходните конкретно-исторически изследвания, за да послужи като изходна точка за бъдещи трудове върху спецификата на литературите от даден регион или зона.

В своя труд И. Г. Неупокоева разработва в логично-цикличен план концепциите за съвременното състояние на сравнителния метод: изяснява диалектиката между глобалните мащаби на обобщението и междинните негови звена. На голяма висота са реализирани съществените възможности и нюанси на синхронния анализ, поставя се и въпросът за методиката на комплексния синхронно-диахронен анализ: как историческата и социологическата наука кореспондират с прозренията на художественото творчество. Старателно отграничавайки се от емпиризма на компаративистическите изследвания, авторът на „История на всемирната литература“ възприема термина „структура“ като теоретическа позиция в разработването на проблеми от регионален, национален, световен мащаб. Твърде широкият обем на понятието позволява действително един целенасочен комплексен анализ на интернационалните литературни връзки и взаимоотношения. Така структурата в авторова интерпретация (която се базира на статията на М. Б. Храпченко „Типологическое изучение литературы“) е такъв епицентър, който обединява нейния художествен облик със социално-историческата ѝ природа и нейната конкретно-историческа съдържателност. Това е най-солидната единица-величина, върху която се гради типологическото изучаване на литературата в световен мащаб. Голяма заслуга на И. Г. Неупокоева е и детайлното разработване на понятието „структура“ — с всички нейни микроелементи, провокирани от развитието на личността-художествен характер, концентрирала в себе си многообразна информация от разнообразен характер. И още нещо — важното методологическо указание, което може да ръководи в перспектива изследванията на литературния работник: характерът на всяко изследване-интерпретация зависи от поставената генерална цел: в трудовете с широки панорамни платна, където големите обобщения играят съществена роля, детайлното задълбочено проникване в художествената реалност е неефикасно; обратно, съвсем не е необходимо да се засягат глобални философско-естетически проблеми, когато се изследват в сравнителен план отделни микроструктури (тропи, ритъм, рима и т. н.). Тази диференциация в изучаването на разнообемни литературни структури съвсем не означава отказ от комплексен анализ, а по-скоро съзнателно самоограничаване, за да се постигне максимумът в изследването. В това отношение прави впечатление творческата искреност на И. Г. Неупокоева: тя отчита недостатъчната работа в съветската литературна наука върху теоретическата природа на понятието художествена структура като главно ядро на сравнителния метод. С още по-голяма значимост в такъв случай се налагат изводите, които авторът прави в перспективен план, за бъдещите възможности на този метод.

Диалектиката на световния литературен процес би била много едностранчиво обхваната, ако не се отчитат в очевидното им своеобразие отделни звена-системи, които именно провокират тенденциите на литературното развитие. Пък и безперспективна и недалновидна е тази методология и методика на научното изследване, която оперира само с готови обобщения и формули, посочващи предимно закономерностите, без да се държи сметка за разнообразието и противоречията. Ето защо И. Г. Неупокоева отделя особено място на системите от културно-исторически тип (регионални, зонални, национални), обособявайки тяхното устойчиво вътрешно единство, динамиката им във времето и пространството и тяхната лабилна връзка със световния

литературен процес. Основната постановка на автора в разработката на тази глава от книгата се свежда до следното: литературата на всеки народ представлява своеобразен влог във всемирната литература не само със своите национални достойнства и особености, но и с несъмнено съществуващите връзки (като собствено достояние на художественото слово) — от генетически, контактен и типологически характер — с останалите литератури в света. Явно е, че за изучаването и класифицирането на подобни широко мащабни системи е необходимо преди всичко нова гледна точка и много по-широк зрителен ъгъл. Вниманието на изследвача трябва да се насочи не само по вертикала на литературното развитие, но да се обхванат и хоризонталните (регионални, зонални, национални) варианти в процеса на общественото съзнание.

Много познания и умения от комплексен характер са необходими на отделни личности и на цели колективи, за да се изследва в неговата всеобхватност даден регион. Твърде много фактори от различно естество трябва да се имат пред вид: взаимодействието между национално и стадиално разнообразни процеси (както сходството в техния историко-културен характер, така и своеобразието на обществените функции на литературата в определен регион); устойчивостта на инерцията и динамизмът във времето на регионалната система; относителната синхронност в регионалния литературен процес, който може да продължи много исторически епохи. Всички тези трудности са подчертани по категоричен начин на страниците на книгата. Може би затова И. Г. Неупокоева отделя необходимото място, за да посочи конкретно основните тенденции на литературното развитие в латиноамериканския регион — като пример и своеобразна насока за бъдещи литературно-системни и сравнителни разработки, които ще обхванат като комплексна величина един континент от духовни ценности, концентрирали в себе си всички епохи.

Колкото до зоналните литературни системи, И. Г. Неупокоева отстранява съзнателно опростенческия подход, който е отживял времето си: не е достатъчно да се посочат само сходствата и разликата между литературите в дадена зона или да се обоснове „научно“ ролята на отделните влияния — трябва преди всичко да се разбере и разработи характерното и специфичното в тази зона, като начални точки-варианти на регионалното и световното литературно развитие. Диалектическото единство между общото и частното е очевидно. От друга страна, диалектиката на зоналното и националното развитие провокира някои изводи, които говорят за многобройните възможности на литературното изследване: историко-икономическите, етническо-географските, езиковите причини, които са оформили съответната зона; динамизмът и подвижността (като категории на времето и пространството) на зоналните литературни системи и произтичащата от тях приемственост в духовното развитие на народите; богатите възможности за прилагане на синхронния анализ в зоналните системи — оттук и оптималният вариант на изследванията в зоната, което позволява не само сравнителното изучаване на типовете литературно развитие, но и максималното интерпретиране на системата като цяло. Затова се налага единен комплексен подход към генетическите, контактните и типологическите връзки, което представлява необходимо условие за редица успехи в тези области.

И. Г. Неупокоева прилага нов подход и към изучаването на националните литературни системи. За да се обхване типологията в развитието на дадена национална литература, тя трябва да бъде включена в по-широка система. Да се изучи интензивността на взаимодействие между тези системи в зоната означава не само синхронна интерпретация, но и да се посочи в перспектива типологията на световния литературен процес. Много показателно и принципно ново като перспектива за бъдещи изследвания е указанието-уточнение, което И. Г. Неупокоева прави на националната литературна система (за разлика от термина национална литература). Авторът разглежда понятието като вътрешна структура със своите основни принципи на развитие и необходимите връзки с окръжаващата я сфера. Акцентувайки на безспорните взаимоотношения между националната литературна система и съдбата на народа, И. Г. Неупокоева „открива“ най-съществените варианти на тези връзки, които обикновено излизат извън националните рамки и кореспондират със световния литературен процес.

Самата вътрешна логика в архитектониката на „История на всемирната литература“ налага и последната ѝ глава („Проблемы периодизации истории всемирной литературы“). Сам по себе си този проблем е един от най-трудните дори и в пределите на една национална литература. Но въпросът тук се усложнява предимно от факта, че периодизацията на световния литературен процес е непосредствено свързана с методологията на историческата наука и историята на художествената култура. Трудността значително нараства, когато имаме пред вид неравномерността в художественото развитие на регионалните, зоналните и националните групи литератури. Освен това съвременната наука все още не разполага с достатъчно точна система от критерии за периодизация на литературния процес. И тук авторът изхожда от устойчиво следваната в цялата книга теоретическа постановка на проблема за общите закономерности, които осъществяват връзките между световната литература и история. Затова се възприема в качеството си на основна единица историческата епоха като система от „социално-икономически, обществено-политически и идеоологически фактори“. В

корелация с този термин се налага и „литературната епоха“ като основна „единица-мярка“ във всемирната литературна система; литературната епоха, която трябва да бъде детерминирана в цялата ѝ комплексност като съвкупност от исторически, структурни и функционални показатели.

И. Г. Неупокоева определя и най-съществените особености на понятието литературна епоха. Това е особено необходимо, защото от успешното решаване на този проблем зависи системата на критериите за периодизация; посочва се динамично-гъвкавият характер на литературната епоха (и съотношението между период и епоха), вътрешната взаимообусловеност на основните художествени системи в нейните рамки, контактно-типологическата ѝ връзка с развитието на други изкуства в синхронен план и т. н.

Със забележителна последователност и системност на изложението И. Г. Неупокоева обосновава и основните критерии (като система) за периодизация. Като основа авторът възприема главния принцип на марксическата наука за периодизация на световния литературен процес: да се разглежда той в съответствие с историческата логика, да се видят причинно-следствените връзки между фактите, събитията, личностите в историята на литературата. От друга страна, трябва да се има пред вид и относителната автономност на литературните феномени, вътрешната закономерност и специфика на литературното развитие.

В труда на И. Г. Неупокоева са представени най-значителните проблеми за класификация и системно-сравнителен анализ на световната литература като процес. От само себе си този „материал“ представлява най-солидното завоевание на съвременното съветско литературознание. Може би самата стриктно поставена цел на изследването не е позволила на автора да вземе отношение към някои съвременни трудове върху социологията на литературата (по-точно постиженията и недостатъците на двете школи: от Брюксел — с главен представител Л. Голдман; от Бордо — Робер Ескарпит). Умното и гъвкаво прилагане на сравнителния метод към действителните постижения на двете школи би довело до интересни резултати (нещо, което няма да противоречи на основната насока на изложението в книгата на И. Г. Неупокоева).

Прави впечатление и един друг проблем, който съзнателно е пропуснат в книгата: личност и художествено произведение (респ. художествен образ). В заключението на книгата си И. Г. Неупокоева убедително обосновава подобен „пропуск“. Но все пак бихме искали да видим и една типология на личностното художествено реализиране. Неслучайно личността като социално-психически и естетически феномен заема едно от централните места в световната наука. Защото „движението“ личност—индивидуалност—художествен характер—микроструктури на творбата — жанр (като система) осъществява художествената реалност на произведението. А и марксическа теза е, че комплексният свят на една творба дължи своя живот на авторовата концепция за личността, осъществена в процеса на творческия акт.

В този смисъл психо-социологическият подход дава възможност на изследвача не само да проследи еволюцията на личността и индивидуалността в обществото, но и да разкрие метаморфозата на тези две величини в света на художественото произведение. При това гледните точки на социолога и психолога неминуемо се обединяват със специфичния подход на естета, който от формите на произведението открива структурите на обществото и човешката душа. Два взаимно пресичащи се подхода, които биха могли в крайна сметка да осигурят един комплексен анализ.

От друга страна, психо-социологията на твореца е от изключителна важност при сътворяването на едно произведение. Погледът на поета, без да бъде коренно противоположен на обществото, често надхвърля традиционното в психосоциологията на общността. Наблюдавайки света и мислейки за него, писателят наблюдава сам себе си, мисли за своите индивидуални ценности. Литературните форми, сътворени от него, не могат да бъдат дело на един индивидуален каприз: те са синтез на неговата мисъл, защото въплъщават и означават най-съществения контакт, характерен за всички времена: динамичната и лабилна връзка на творческата личност с останалите личности и тяхното обкръжение в света.

А нима литературните форми са самопасивни резонатори, които „отразяват“ прео въплъщенията на личността (в обществото и като персонаж)? Те често играят особена активна роля: осъществявайки композициятт на художествения образ, те катализират неговата дълбока същност, като предизвикват едно необходимо движение към неговия психо-социален първообраз. Архитектониката на художественото произведение придобива нюансите на живия организъм, истинско експериментално поле за интерпретация от страна на социолога и естета, възможност за творческо възприемане от съвременния читател. И в това се състои силата на големите художествени произведения (и в частност — на художествения образ): не само да пресъздадат истината на своето време, но и да внушат тази истина посредством художествената правдоподобност на творчеството.

Разбира се, тези разсъждения не са представени с цел да се дадат „указания“ на автора за бъдещата му книга — „Личността на художника и неговото произведение в историята на всемирната литература“ (както впрочем гласи обещанието на И. Г. Неупокоева в заключението на книгата). Те са по-скоро размисли, предизвикани от внимателния прочит на един действително навременен и ценен труд.

Страхил Попов

ЮБИЛЕЙНА НАУЧНА СЕСИЯ

Стогодишнината от рождението на Елин Пелин се превърна за нашата литературна наука в нов подтик за задълбочено навлизане в творческия свят на един от най-големите български писатели. В известен смисъл направеното през последните едно-две десетилетия за изучаване творчеството на Елин Пелин бележи нов етап както в изследването на неговото литературно наследство като цяло, така и в разглеждането му в един по-широк литературно-исторически и обществен контекст. В това отношение благотворна роля изигра нарастването на методологическата зрелост на нашето литературознание, което не можеше да не се прояви и в новите трудове, посветени на един от върховете на българската проза. Но именно постиженията в тази насока задължават нашите литературоведи още по-детайлно и задълбочено да продължат изследванията върху творчеството на Елин Пелин, стимул за което се оказа и стогодишнината от рождението му.

Една от най-значителните прояви в това отношение бе юбилейната научна сесия по повод сто години от рождението на Елин Пелин, организирана от Института за литература при БАН, Съюза на българските писатели, Факултета по славянски филологии при СУ „Климент Охридски“ и Окръжния съвет за култура — София. На заседанията присъствуваха др. Георги Джагаров, зам.-председател на Държавния съвет на НРБ, др. Николай Дюлгеров, първи секретар на ОК на БКП, др. Любомир Павлов, зав.-отдел „Изкуство и култура“ на ЦК на БКП, много писатели, общественици, литературоведи.

Сесията бе открита с встъпително слово от ст. н. с. Тончо Жечев, директор на Института за литература при БАН, който подчерта в своето слово непреходността на Елин Пелиновото творчество и неговата актуалност като проекция на трайни черти на народностния характер.

В доклада си „За Елин Пелин“ акад. Емилиян Станев подчерта:

„Някои теми могат да остаряват, но правдата и красотата в произведенията на истинския художник никога не остаряват. Иначе литературното и културното наследство, съхранено в библиотеките и музеите, не би събуждало възхищение в поколенията, нито би имало друга стойност освен историческа. Това напълно се отнася към Елин Пелин, чиито разкази, повести и стихове в проза и днес ни доставят най-чиста художествена наслада. Сравнен с другите големи наши белетристи, Вазов и Йовков, той е най-сладкодумният изразител на българската поетика. Елин Пелин извиси тази поетичност от селскобитовата ѝ същност до общочовешката, обогати и разнообрази нашата белетристика, надниквайки дълбоко в българската душевност и светоглед.“

„За неговите чудни книги напълно прилягат словата на отец Сисой, които самият Елин Пелин написа в „Под манастирската лоза“: „Книгите са като хората — когато остареят, стават мъдри. Науката и мъдростта са дело на миналото. Настоящето е било винаги море от чувства, по което се клатушкат простите души, несигурни в своя път. Техните сълзи, техните вопли, радости, стремления, измами и душевни тържества, техните мисли и опити падат като скъпоценни бисери в бездната на това море. И когато то се отече в далечното минало, хората намират на дъното му утаени всичките попаднали съкровища и черпят мъдрост.“

Такива съкровища са Елин Пелиновите книги за българската литература. В тях са ония корени, без които бихме загубили усет за българска поетика и оригинална художествена мисъл.“

Може би най-съществена особеност на научната сесия бе широкият проблемен диапазон на представените доклади, стремежът да се осветлят различни страни от творчеството на Елин Пелин, да се обърне внимание на неразработвани досега въпроси. Изнесени бяха следните доклади: „Темата на труда в творческия свят на Елин Пелин“ от проф. д-р Кръстьо Генов, „С Елин Пелин — за Елин Пелин“ от проф. Тодор Боров, „Разцветът и разпадането на човешката личност в творчеството на Елин Пелин“ от проф. Пеньо Русев, „Предметната действителност в импресиите „Черни рози“ от доц. Венче Попова, „Естетическо своеобразие и трагикомично интерпретиране в творчеството на Елин Пелин“ от доц. Иван Попиванов, „Жанр и смисъл в повестта „Гераците“ от доц. Никола Георгиев, „Творчеството на Елин Пелин в контекста на българското кино“ от ст. н. с.

Иван Стефанов, „Елин Пелин и българският фолклор“ от к. ф. н. Любомира Парпулова, „Елин Пелин и Йордан Йовков — два художествени модела“ от к. ф. н. Енчо Мутафов, „Елин Пелин и проблемите на комичното“ от к. ф. н. Огнян Сапарев, „Проблемът за автореминисценциите и „лирическата“ памет на Елин Пелин“ от к. ф. н. Радосвет Коларов и „Творчеството на Елин Пелин като издателски проблем“ от к. ф. н. Илия Тодоров.

Дори беглият поглед към изнесените доклади показва широтата на разглежданата проблематика, приносния характер на болшинството от предложените разработки. Необходимо е да се отбележи, че всички доклади ще бъдат издадени в специален сборник от Издателството на БАН, в който сборник взимат участие и някои чуждестранни литературоведи, които бяха възпрепятствувани да участвуват лично на сесията — проф. д-р Марк Голберг (СССР) с доклада „Елин Пелин и украинската кратка проза“, проф. д-р Вивиан Пинто (Англия) — „Кулминация на епизода в разказите на Елин Пелин“, проф. д-р Стефан Саркани (Канада) — „Идилия или познание“ и Синиша Паунович (Югославия) — „Елин Пелин в преводи на югославяни“. И това още веднъж доказва значението на научната сесия и подготвяния от Издателството на БАН сборник като съществен принос в изучаването на творчеството на големия български писател.

SOMMAIRE

LM — Réunion internationale des écrivains 3

Profils

Alexandre Spiridonov — Gueorgui Djagarov 10

* * *

Svétlosar Igov — L'importance culture intellectuelle et historique du „Pâques bulgare. . ." 22

Problèmes méthodologiques de l'histiore littéraire

Kristio Koïoumdjiev — L'histoire comme une mémoire vivante 31
Krassimir Stantchev — Pour certaines principes fondamentales de l'esthétique médiévale 45

* * *

Tchavdar Dobrev—Le début d'Atanase Daltchev: surmontablation de la poétique symbolique 55
Dimitre Kirkov — Orientations contemporaines de l'étude des genres 72
Anghel Antchev — La connaissance de Tolstoï en Bulgarie — succès et tâches 87

Communications scientifiques, documents

Slavtcho Ivanov — Pages du journal de Strachimir Krintchev 109

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'Hongrie et de R. F. A. 123

Revue

Guéorgiev Guétov — „Théorie, critique, histoire littéraire" par Guéorgui Markov 128
Strachile Popov — „L'histoire de la littérature universelle. Problèmes de l'analyse systématique et comparative" par I. J. Néoupokoéva 131

Chronique

* * * Session scientifique jubilaire 136