# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

4

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

• 1979

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ, РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52, бл. 9, 1113 София, тел. 73-13 (вътр. 40)

© Институт за литература
при БАН
1979
c/o, Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова* Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 2. IV. 1979 г. Подписана за печат на 25. VI. 1979 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9.50 Издателски коли 12,31 Тираж 1900 Изд. индекс 7386

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 251

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТ

4

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА, ЕСТЕТИКА, СЪПОСТАВКИ

# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

• 1979

## СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Социалистическият начин на живот и литературата 3
Георги Пенчев — От позициите на комунистическата правда 8

*100 години от смъртта на Любен Каравелов*

Михаил Бъчваров — Любен Каравелов — философско-социологически възгледи 17

* * *

Любен Георгиев — Диалози със съветски литературоведи 23

*Анкети*

Стефан Коларов — Мъжествена вяра и нравствен патос (Христо Радевски) 43

* * *

Сабина Беляева — В търсене на нравствена хармония 56
Тодор Ив. Живков — Етнически аспекти на фолклора 66
Иван Радев — Неофит Бозвели и началото на възрожденската ни проза 84
Емил Георгиев — Хердер и Възраждането на по-малките славянски народи 95
Исак Паси — Естетиката на Шелинг 112

*Научни съобщения*

Любен Любенов — Римите в шедьоврите на Иван Вазов 128

*Из чуждестранния печат*

Литературни списания от СССР и САЩ 134

*Преглед*

Иван Руж — „Христо Смирненски в нашата критика“ от Васил Колевски 140
Иван Попиванов — „Литературни и мемоарни етюди“ от Николай Дончев 142
Николай Звезданов — „Лев Толстой и българската литература“ от Ангел Анчев 143
Веселин Вапорджиев—„Realismus in der Renaissance“, сб. 146

## СОДЕРЖАНИЕ


ЛМ — Социалистический образ жизни и литература 3
Георги Пенчев — С позиций коммунистической правды 8

* * *

*100 лет со дня рождения Любена Каравелова*

Михаил Бычваров — Любен Каравелов — философско-социологические взгляды 17

* * *

Любен Георгиев — Диалоги с советскими литературоведами 23

*Анкеты*

Стефан Коларов — Мужественная вера и нравственный пафос (Христо Радевски) 43

* * *

Сабина Беляева — В поисках нравственной гармонии 56
Тодор Ив. Живков — Этнические аспекты фольклора 66
Иван Радев — Неофит Бозвели и начало нашей прозы эпохи Возрождения 84
Емил Георгиев — Гердер и Возрождение маленьких славянских народов 95
Исак Паси — Эстетика Шеллинга 112

*Научные сообщения*

Любен Любенов — Рифма в шедеврах Ивана Вазова 128

*Из зарубежной печати*

Литературные журналы СССР и США 134

*Обзор*

Иван Руж — „Христо Смирненски в нашата критика“ Василя Колевского 140
Иван Попиванов — „Литературни и мемоарни етюди“ Николая Дончева 142
Николай Звезданов — „Лев Толстой и българската литература“ Ангела Анчева 143
Веселин Вапорджиев — „Realismus in der Renaissance“, сб. 146



**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

# СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ НАЧИН НА ЖИВОТ И ЛИТЕРАТУРАТА

Една многовековна здрава традиция намира днес своето качествено по-високо, обогатено от дòсега с обществото на реалния социализъм, продължение — традицията на хуманистичната, гражданска и борческа активност, на кръвно то съпричастие с народностните, националноосвободителни, социални и пр. борби, която е може би най-ярката черта на българската литература в дълголетното ѝ развитие от времето на Кирил и Методий до наши дни. Именно активната заангажираност с проблемите на времето и съдбовната обреченост на своя народ са в основата на демократичния и борческия дух, който пронизва творчеството на най-големите наши писатели от всички епохи. И именно тази вековна традиция е в основата на днешната ни социалистическо-реалистическа литература, извисена до степента на главна нейна идейно-художествена особеност.

Българските писатели многократно са доказвали — със своя живот, с творчеството си, а нерядко и с героичната си смърт, — че виждат мисията си на мислители и художници в неразривна връзка с кардиналните проблеми на своето време, на своя народ. Качествено нови измерения придоби иманентната *социална активност* на литературата с естетическото тържество на метода на социалистическия реализъм, и по-късно, през тридесетипетлетието от народната победа — с налагането му като основен художествен метод за нашето изкуство. Особено значение придобива тя сега, когато навлизаме в етапа на изграждане на развитото социалистическо общество като естествен преход към комунизма, а партията и народът поставят пред литературата отговорната задача за създаване на съвременна социалистическа класика.

Едно от многобройните проявления на гражданската и творческата активност на нашите писатели, на постоянното им съпричастие с проблемите на общественото развитие бе и Националната конференция на СБП на тема „Социалистическият начин на живот и литературата“, проведена на 15 и 16 февруари т. г.

Конференцията бе открита от председателя на СБП акад. Пантелей Зарев, който във встъпителното си слово подчерта, че поставената тема се явява като закономерно продължение на дейността на СБП, насочена към изясняване на основни обществени и творчески проблеми — намерили израз в проведените в последно време срещи-разговори за работническата класа и литературата във Варна, за научно-техническата революция и литературата в Пловдив и др.; като отзвук от забележителното слово на др.Тодор Живков пред младите литературни творци, решенията на Политбюро на ЦК на БКП за работата с младата художественотворческа интелигенция и пр. Той посочи и връзката с предишната конференция на СБП на тема „Литературата и съвременността“: „На тази конференция имаме желанието да продължим този разговор, но вече под определен ъгъл: не съвременната тема изобщо, а по-конкретно социалистическият начин на живот, днешният наш стил и начин на живот и художествената литература. Това озна-

чава и продължение на предишния разговор, и конкретен поглед специално към съществените проблеми за морално-политическото поведение на човека, проблемите за щастието, както го разбираме ние, за големите въпроси на човешкото съществуване и за по-особеното му звучене в нашето общество, за идеала, за дълга и за отговорността. Това още означава, че ще разговаряме за формирането чертите на съвременния социалистически човек и за неговите цели, както и за онова „антиидеално", което съществува в нашето общество и което следва да бъде обект на сатира и критика."

По-нататък акад. Пантелей Зарев се спря на същността на понятието „социалистически начин на живот" като производно от мащабните социално-икономически преобразования, на отражението им в художественото творчество, където се изследва и пресъздава новата душевност на днешния човек. Той посочи и постъпателното развитие на съвременната ни литература, което, минавайки през различните етапи, е довело до днешната зрелост на прозата, поезията, драматургията и критиката: „Казано условно, имаше време, когато съвременната тема се състоеше в преповтарянето на живота и пропагандното му идеологизиране. По-късно настъпи периодът на морализирането на живота. Бих казал, че сега е дошло времето за запазването и на едното, и на другото в тяхната дълбочина, чрез истинската оригиналност и сила на мисълта, чрез самостоятелното изследване на живота. (. . .) Колкото и да са безспорни и видни постиженията ни, не можем да не искаме още и още работа на мисълта върху моралните и философските проблеми на съвременността, която привлича и храни литературата. Необходимо е съвременността да се схваща не само тясно тематично, свързана със завода и предприятието, а и като този огромен мир, който живее и изпълва нашето време и който може да бъде доловен и в най-тясното и обикновеното, онова, което се твори във фабриката или в завода, в учрежденията или в личните човешки отношения у дома. Нужна е собствена мисловна дълбочина, за да се търсят богатството, величието и творящият гений на нашата съвременност."

Подчертавайки принципната разлика между историческия оптимизъм, присъщ както на нашето общество, така и на литературата ни, и песимистичната концепция за живота в буржоазната литература, акад. Пантелей Зарев отбеляза и особената значимост на критичното начало в художественото творчество, разбирано като конструктивно себенедоволство, породено от съизмерването на постигнатото с идеала, като дейна сила, подпомагаща развитието на обществото и на отделната личност — а не като безперспективно ровене в отделните проявления на малката правда или грубото им хиперболизиране.

Така още във встъпителното слово бяха поставени основните въпроси, около които се дискутира по време на Националната конференция на СБП. От своя страна основният доклад от Андрей Гуляшки постави в теоретичен аспект три основни проблема:

„Първият от тях се отнася до изграждането на новата СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ЛИЧНОСТ. Ние казваме и на всички ни е ясно, че само новата социалистическа личност може да сътвори един КАЧЕСТВЕНО нов в историята на човечеството начин на живот.

И понеже изграждането на социалистическата личност се осъществява чрез изграждане на социалистическото СЪЗНАНИЕ на личността, необходимо беше да отворя по-нашироко дума за психологическата структура на съзнанието — въпрос, който за нас, писателите, представлява особен интерес.

Другият комплекс от въпроси е свързан с проблема за единството между *мирогледа и светоусещането*, между мирогледа и емоционалното съдържание на нашите отношения. Това единство малко се разисква, а е ясно, че без него не може изобщо да се приказва за моралния облик на новия социалистически човек.

Третият комплекс от въпроси се отнася, разбира се, за литературата, но не за литературата въобще, а за оная литература, която играе важна и незаменима роля във формирането на новия социалистически човек."

Формулирайки понятието „социалистически начин на живот", по-нататък в своя доклад Андрей Гуляшки отбеляза, че то не може да бъде изяснено, ако при търсенето на основните му характеристики не въведем като главен коректив идеала — един от най-интересните, а в определен смисъл и дискусионни моменти в доклада. Подчертавайки, че литературата влияе върху социалистическия начин на живот единствено чрез влиянието си върху отделната личност, той се спря по-обстойно върху понятията „социалистическо съзнание" и „съвременна социалистическа личност".

Разглеждайки отношението между отделните компоненти, изграждащи човешкото съзнание, Андрей Гуляшки акцентира особено върху тезата, че макар съзнанието да е променливо и постоянно променящо се под въздействието на общественото битие, то е неравномерно променливо по отношение на отделните си съставки, т. е. промените на всяка от тях стават с различна бързина и в нееднаква степен, макар като цяло те да изграждат динамичното, а понякога и противоречиво единство на съзнанието. Според него типично за настоящия етап от развитието на отделната личност е, че онази част от нейното съзнание, „. . . която е свързана и контактува с обществени структури, порядки и социални отношения. . ." (условно наречена „обществена сфера" на съзнанието) е подложена на рязка и цялостна промяна. Значително по-консервативна е другата част от човешкото съзнание, „. . . свързана със структурите на бита, със семейството, любовта, свободното време , удоволствията, вкусовете, разбиранията за радост, щастие и т. н.. . ." (която можем да наречем „лично интимна сфера" на съзнанието).

Разбира се, подобно разделение е възможно само в порядъка на абстракция. Но именно оттук Андрей Гуляшки стига до един твърде важен извод:

„Лично аз мисля, че е рано още да се говори за „глобално" социалистическо съзнание на личността като за типично явление, т. е. за съзнание, в което социалистическите черти да преобладават в еднаква степен както в обществената сфера, така и в лично-интимната.

Типично явление за нашата съвременност са конфликтите между социалистическите черти на общественото съзнание на личността и изостаналото лично-интимно съзнание на личността. Литературата не трябва да подминава или да омаловажава тия конфликти, или да ги подменя с конфликти между герои, които, свалени от бъдещето, сякаш са надарени — едни с глобално социалистическо съзнание, а други — с не дотам глобално социалистическо съзнание. Първостепенна задача на литературата е да ускорява със спецификата на художественото си внушение процеса на социалистическото съзряване в лично-интимното съзнание на личността."

По-нататък в своя доклад Андрей Гуляшки се спря на въпросите за отношението между мирогледа на личността (разбиран като комплекс от рационални схващания и идеи) и нейната нравственост, съкровени емоционални реакции и поведение. Именно защото хармоничната и цялостна социалистическа личност е все още в процес на изграждане, отбелязва той, се случва понякога разминаване между тези отделни компоненти на съзнанието. Първостепенно значение в тази връзка придобиват нарастването на социалната активност на личността, отношението към колектива, към труда като форма на творческа себеизява и пр.

Преминавайки по-пряко към многостранните връзки на литературата с развитието на обществото, Андрей Гуляшки отбеляза историческото значение на разцвета, дошъл с Априлския пленум на ЦК на БКП от 1956 г., и посочи разцвета на литературата със социално значима проблематика през 60-те години. Той

цитира редица произведения, появили се в този период, изиграли етапна роля в овладяването на новата проблематика. Според него през следващото десетилетие — т. е. през 70-те години — се забелязва, от една страна, известно стихване на интереса към актуалната социална проблематика и аналитичното ѝ разработване; от друга страна обаче, този процес е свързан с психологическото задълбочаване на литературата. Именно в този аспект се открояват и непостигнатите още големи задачи на съвременната литература, „неизплатените дългове“ на творците пред своя народ. Съществено значение в тази връзка имат и проявите на литературната критика, която — по мнението на Андрей Гуляшки — все още недостатъчно обръща внимание на социално-проблемния патос на литературата и която „. . . трябва решително да ориентира вниманието си към социално значимата проблематика и свързаните с нея индивидуално-психологически и национално-психологически процеси, ако иска да не изостава от равнището на общественото ни развитие“.

* * *

Докладът на Андрей Гуляшки със своята теоретическа задълбоченост и аналитичност даде основа за оживени разисквания и дискусии — независимо от някои не съвсем прецизирани постановки, спорни моменти или недостатъчно обосновани преценки. Но важността на подбраната тема, нейната актуалност и значимост, многостранната ѝ връзка с проблемите на литературата бяха доказани от многобройните изказвания, добра основа за които дадоха встъпителното слово на акад. Пантелей Зарев и докладът на Андрей Гуляшки.

Общо през двата дни на конференцията се изказаха (без да взимаме пред вид обсъждането на отчетния доклад на СБП за времето след последния конгрес на съюза) повече от тридесет поети, белетристи, драматурзи и критици, представители на всички творчески поколения: Ефрем Каранфилов, Божидар Божилов, Ангел Тодоров, Емил Манов, Коста Странджев, Владимир Каракашев, Богомил Райнов, Камен Калчев, Николай Хайтов, Георги Пенчев, Йордан Радичков, Станислав Стратиев, Хасан Карахюсеинов, Здравко Чолаков, Георги Алексиев, Дончо Цончев, Иван Спасов, Емил Петров, Павел Вежинов, Иван Цветков, Нино Николов, Калин Донков, Анастас Стоянов, Иван Руж, Васил Цонев, Божидар Томов, Светлозар Игов, Димитър Танев, Салис Таджер, Росен Босев.

Дори това изброяване добре показва интереса към темата на конференцията. Разбира се, не всички изказвания бяха еднакво съдържателни и теоретически задълбочени, в някои от тях намериха място и по-частни или лични въпроси. Но в по-голямата си част изказалите се писатели демонстрираха своята гражданска и творческа зрелост, дълбокото вътрешно съпричастие с разглежданите проблеми. На ролята на метода на социалистическия реализъм в светлината на новите изисквания, които се поставят пред нашата литература, акцентира Богомил Райнов:

„Житейската сложност и житейските трудности са школа на мъжество колкото за литературния герой, толкова и за самата литература. И най-сигурните оръжия при това изпитание са, както е известно, дарованието и вярната позиция. Дарованието и степента на дарованието са божа работа, но изборът на позицията зависи само от нас. „Може би не съм по-умен от другите — бе казал Декарт, — но затова пък имам метод.“ В тоя смисъл и ние бихме могли да кажем, че ако нямаме таланта на големите класици, поне разполагаме с метод, разкриващ ни верния път към изследването на човешката действителност в дълбочина. Литературната практика на последните десетилетия недвусмислено показва, че сложната проблематика на социалистическия начин на живот може да бъде правдиво осветена и художествено пресъздадена единствено чрез метода на социалистическия реализъм.“

В същия дух бе и изказването на Камен Калчев, който разгледа еволюцията на разбирането на понятието „положителен герой“, на Ангел Тодоров, Иван Руж и още много писатели. Николай Хайтов подчерта необходимостта от най-ранна възраст да се възпитава у децата обич към родината и своя народ и посочи някои пропуски в това отношение в учебната и детско-юношеската литература. За нарасналите художествени възможности на метода на социалистическия реализъм, свързани с претворяването на народномитичното съзнание и светоусещане, говори Георги Алексиев. Проблемите на литературната критика бяха поставени в изказванията на Ефрем Каранфилов, Иван Цветков, Здравко Чолаков, Димитър Танев и др.

Разбира се, невъзможно е накратко да се резюмира и обобщи всичко онова, което намери място в разискванията по доклада, в изказванията на нашите писатели. Заслужава обаче да се отбележи духът на самокритичност и самовзискателност, породени от съзнанието за отговорната мисия на литературата, който се прояви в редица изказвания, но като че ли най-добре бе синтезиран в думите на един такъв виден творец като Йордан Радичков:

„Със съжаление констатирам за себе си, че ако животът около нас ври и кипи, то в книгите ни той къкре тихо като гърне на огъня и внимаваме много да не би случайно да прелее гърнето. Книгите ни съдържат бледа и оскъдна информация за съвременния живот, мащабът на времето липсва в тях и конфликтите нямат своя мащаб. От такива книги човек изважда някакъв дребен морал, удобен за делнична употреба. Аз мисля, че литературата е празникът на човека, делници той достатъчно много има в живота си.“

Симптоматичен е и фактът, че същият патос на взискателност към самите себе си, на конструктивна критичност и самокритичност прозвуча и в гласа на младата литература — имаме пред вид изказванията на Станислав Стратиев, Калин Донков, Росен Босев, Божидар Томов и др. Двама млади писатели —Калин Донков и Росен Босев, — чиито имена основателно се свързват с предстаната за талантливите художествени търсения и новаторство на младата поезия и проза, в изказванията си подчертаха, че според тях днешният читател търси в книгите не интригуващи формални експерименти, а преди всичко „уроци по нравственост и съвест“, нов и оригинален разрез в дълбочина на съвременната действителност с автентичната ѝ конфликтност и проблематика.

Ако трябва да обобщим основното в дейността на Националната конференция на СБП „Социалистическият начин на живот и литературата“, то безспорно най-силно впечатление оставя задълбоченият и ползотворен творчески разговор по проблемите на нашата съвременност в тяхната многостранна връзка с развитието на литературата; патосът на конструктивна критичност и самокритичност, на самовзискателност, която е еднакво далеч както от черногледството на нихилистичното отрицание, така и от блаженото самодоволство и тъпчене на място; съзнанието за високата отговорност на твореца пред партията и народа, пред своето време. Именно тези особености на голямото болшинство от изказванията дадоха тон в работата на конференцията, определиха несъмнената ѝ ползотворност за по-нататъшното развитие на съвременната ни литература.

Така Националната конференция на СБП „Социалистическият начин на живот и литературата“ още веднъж показа гражданското вълнение на българския писател, неговия верен социален рефлекс, дълбоката му и органична връзка с проблемите на общественото развитие; още веднъж доказа историческите предимства на обществото на реалния социализъм и неограничените художествени възможности на метода на социалистическия реализъм.

*Литературна мисъл*

# ОТ ПОЗИЦИИТЕ НА КОМУНИСТИЧЕСКАТА ПРАВДА
## (Аспекти на съвременната тема)

*Георги Пенчев*

Засиленият интерес на литературата към проблемите на съвременността има съдбовно значение за развитието на литературнотворческия процес, за обогатяване на традициите и усъвършенствуване на метода на социалистическия реализъм. Дълбоки са причините, които обективно определят този развой.

Още от зараждането си нашата литература е органична част от живота на обществото. Дълбоката ѝ народностна основа определя класово-партийното съдържание като нейна костна система. В условията на класовото общество точно тази особеност извиси нашата литература до неотстъпен защитник на интересите на трудовите хора и я превърна в оръжие в борбата срещу капитализма и фашизма. Когато се изгражда зрялото социалистическо общество, да се опази костната система на националната литература от изкривяване означава, че писателят трябва пак да бъде в авангарда на обществения процес и неговото творчество активно да спомага за осъществяване на новите дръзновени цели на народа.

Овладяването на съвременността от литературата е продължителен и труден процес. Времето охлади горещия ентусиазъм и романтичната надежда, че ако писателят поживее някой и друг месец на голям строеж, в завод или в АПК и опознае живота на хората, той е подготвен да напише значително произведение. Литературната действителност доказа отново, че от доброто познаване на новата социалистическа действителност до интересното и ярко художествено произведение лежи твърде дълъг и нелек път. По него не всеки може да премине успешно.

Но пътуването към творческата цел започва с грижовното опознаване на сегашната социалистическа реалност в нейните многопосочни и качествено нови измерения, започва със зоркото вглеждане в чертите на човека като реален и най-значим резултат на нашата социалистическа революция.

Художественото пресъздаване на съвременността не е рожба само на добро желание. Все по-ясно става, че без нравствена и творческа подготвеност на писателя не е възможно създаването на интересни произведения, които носят художническо откритие за нашия ден. Неотменима е личната отговорност на твореца. Нравствената готовност иска неизчерпаемо богат запас от познания за новата реалност, за икономическото, социалното и психологическото движение на народа към зрелия социализъм. В този процес се изявява и утвърждава писателят — гражданин и общественик, който умее зад конкретните факти и явления да съзре магистралната посока, да осмисли реалността от ясна класово-партийна позиция като съставна част на всеобщото движение на човечеството от капитализма към социализма, като усъвършенствуване и развитие на нашето общество. Точният анализ на реалността е първо условие за по-мащабни и проникновени обобщения, за изследване историческата съдба на народа като единен процес,

в който най-точно се съзира висотата на социалистическата зрелост, новите черти в нравствено-психологическия облик на човека.

Тези проблеми нямат абстрактен теоретически характер. Те се налагат от развитието на литературния процес и превръщат лозунга за наша социалистическа класика не в мечта, а в непосредствена творческа цел за сегашното поколение писатели. Цялата сложност на съвременната тематика не е в правдивото рисуване на картини от новата реалност — съвременен завод, крупни АПК и т. н., макар че и такова рисуване не е творческа самоцел. Главното внимание е към такова пресъздаване на съвременността, чрез което се извеждат актуални проблеми от живота на народа, които поставя времето, и писател, свързан със своя народ, не може да ги отмине. Талантливият творец, понесъл своя граждански и писателски дълг, съзнателно се насочва към тях и дири тяхното решение. Такъв е пътят за развитие и обогатяване традициите на литературата в условията на зрелия социализъм, за укрепването здравината на нейната костна система. Уместно е да спомним оценката, която беше направена на XXV конгрес на КПСС, че „производствената тема“ получи истинска художествена форма. Заедно с литературните и сценичните герои ние преживяваме, вълнуваме се за успеха на стоманолеярите или за директора на текстилната фабрика, за инженера или партийния работник. И даже такъв на пръв поглед частен случай като въпроса за премиите на бригада строители придобива широко обществено звучене, превръща се в предмет за горещи дискусии. Защото писателите са открили в многообразието и богатството на живота особено важни за съвременността проблеми, намерили са оригинален свой ъгъл за тяхното виждане и творческо пресъздаване, за да внушат на широки обществени среди ясна позиция.

Откриването на значими и важни за съвременността проблеми и нравствената готовност на писателя за идейно-художествено осмисляне е изключително важен етап. Голямата тема за социалистическото време ще зазвучи внушително и ще постигне своето въздействие обаче едва тогава, когато имаме пред себе си значително художествено произведение, творба, която дораства до явление в духовния живот. Беше време, когато някои бяха склонни заради важната проблематика да извиняват естетическите несъвършенства. Литературата на зрелия социализъм, която трябва да дорасне до социалистическата класика, наред с всичко трябва да е ярка по своето идейно-съдържателно откритие и неотразимо внушителна по естетическото си въздействие.

Вглеждането в нашето литературно развитие потвърждава убеждението, че може да се говори за реално масово насочване на писателите към проблемите на съвременността. Значимостта и смисълът на това явление ще се разбере пълно след време. Нетърпеливостта не бива да има място, както и стремежите за пришпорване на процеса. Добре трябва да се познава спецификата на художественотворческия живот, особеностите на всяка творческа личност, тенденциите в различните жанрове и т. н. И все пак буди тревога разбирането на някои, че опознаването на съвременната социалистическа действителност е лека и едва ли не пътна работа, че животът е навсякъде. . . „Доказано е от опита — напомня др. Тодор Живков, — че не могат да бъдат създавани вълнуващи произведения за живота и делата на нашите хора, за личната и обществената съдба на нашите съвременници, за социалистическия труд, ако действителността се наблюдава от прозореца на софийския апартамент или през кратките творчески командировки. Само когато творецът е кръвно свързан с живота и неговите проблеми, когато разширява и задълбочава своето общуване с различни среди и представители на народа, когато постоянно обогатява и попълва своя жизнен опит, своите представи, впечатления и знания, своята култура и майсторство, той ще създаде значимо произведение на съвременна тема.“[1]

[1] Т. Живков. За литературата, изкуството, културата. С., 1972, с. 308—309.

От времето на класиците Елин Пелин, Йордан Йовков неузнаваемо се е изменил ритъмът в движението на живота. Социалистическата революция придаде на това движение нова енергия и животът получи ускорение, което преди и фантастите не предвиждаха. Социалната реалност е вече непознат и удивително бързо изменящ се феномен. Онова, което преди десетина години е било тъй добре позната за писателя отлика за социалния и нравствения облик на селото или за града, вече се е изменило. В тази надпревара с времето животът на народа устремно изпреварва. Всяко познание за действителността от преди години е вече надживяно познание.

Творчеството по своя характер не е толкова бързоподвижно. Създаването на мащабни произведения, които изследват задълбочено реалността и по-проникновено пресъздават образа на съвременния човек, са плод на продължителен и напрегнат труд. За това нравствената и творческата подготвеност на писателя за трудното изпитание е съществена предпоставка. Не са малко произведенията на съвременната литература, в които писателските усилия са отправени към днешния ден и към неговите проблеми. За съжаление все още се затрудняваме да назовем ярки творби, разбудили широк интерес, докоснали съществени, кардинални проблеми на нашето развитие, внесли свой дял за разрешаването на тези проблеми. Нерядко, когато четем произведения за съвременността, се събужда усещането, че отразената в тях действителност е твърде отдалечена от нашите дни, проблемите, които измъчват героите, са вече получили решение в живота. Литературата не е фотография, за да отразява текущото. Писателското осмисляне и пресъздаване на реалността иска време и дистанция. Усещането за отдаленост и надживяване е предизвикано обикновено не толкова от присъствието в тези книги на познати от години събития и явления , за които даже литературата е изпробвала перото си, колкото от повяхналата душевност на героите, надживяна от съвременната социалистическа личност. И много по-ясно разбираме сложността на проблема за правдивото пресъздаване на образа на нашия съвременник в историческата му мащабност и дълбочина, в днешната му психологическа сложност и качествено ново нравствено богатство. Без творческа зрелост и нравствена подготвеност на писателя трудно можем да си представим талантливото художествено пресъздаване на тези същностни измерения на социалистическата реалност.

С основание можем да твърдим, че живият нерв на социалистическата литература е идейно-естетическата концепция за новия човек като активен преобразовател на живота и света върху принципите на революционното, комунистическото начало. Съветът на В. И. Ленин, че „Ако не разбираш делото, не можеш да разбереш и хората. . ., т. е. можеш да разбереш психологията на един или друг участник в борбата, но не смисъла на борбата, не нейното партийно и политическо значение“[2], е съвет с изключително актуално за литературния процес значение. Каквито и страни да изследва писателят от социалистическата реалност— производствената дейност на трудовия колектив или явленията на бита, миналото, настоящето или бъдещето, личностните преживявания, — винаги в центъра на вниманието е новият човек.

Значението на съвременната литература все повече се определя от способността ѝ да спомага реално за всестранното формиране на новата личност. „Възпитанието на новия човек е плод на много фактори — напомня др. Т. Живков, — но художественото творчество не е един от многото. То е един от основните и главните, един от решаващите фактори за изграждането на човешката личност.“[3]

Все по-успешното пресъздаване образа на съвременника като активна съзидателна личност, която, изменяйки действителността, изменя и сама себе си, се

[2] В. И. Ленин. Полн. соб. соч. Т. 47, с. 221.
[3] Т. Живков. За литературата, изкуството, културата, с. 430.

утвърждава като водеща посока в развитието на литературния процес. Чрез него в най-голяма степен се очертават новите особености на нашата литература като човекознание и учителка на хората. Струва ми се, че именно върху тази територия все повече ще се пресичат силовите линии на социалистическия хуманизъм, на особеностите, с които се утвърждава личността на зрелия социализъм.

Литературата винаги е разказ за човека и неговата съдба, за преживяванията и диренията му. От майсторството на писателя да вниква в същината на човешката личност, в нейното съкровено човешко, в нравствено-психологическите ѝ измерения и в отношението ѝ към другите, към колектива, се съзират пътища за интересни открития на литературата в пресъздаването на нашия свят, на духовния климат, в които се формира и утвърждава личността на зрелия социализъм. А в същност това са открития, които поглеждат от нова висота към човека и света. Индивидуалното в литературата все по-пълно разкрива характера и същността на социалното, на обществената перспектива.

Образът на Бойчо Огнянов събра в своята човешка личност надеждата и горещия патриотизъм на героите от епохата на националноосвободителното движение и ги пренесе през годините, утвърждавайки ги като същностни черти на българина. По-късно в образите на селяните, родени от перото на Елин Пелин, Йордан Йовков и др., остана завинаги като вечен заселник на света трудовият човек, влюбен в земята, в добитъка и в чистотата на правдата, ненавиждащ от дъното на душата си богатите и потисничеството. С Бай Ганьо Алеко Константинов създаде образ-тип на буржоазията от началното време на капиталистическото развитие. Богата е галерията от образи в литературата, белязани с непреходността, благодарение на това, че носят чрез своята личностна човешка съдба в една или друга степен съдбата на народа от решаващи етапи на неговото развитие. Тази богата и силна традиция получи талантливо развитие от нашата пролетарска и социалистическа литература.

Съвременният писател има съзнание, че ако иска да остане верен докрай на националната традиция, трябва да внесе в галерията на народната ни характерология и самобитност свое откритие — образа на човека от времето на зрелия социализъм. Съвременникът е диренатa главна висота в писателските усилия. Защото разказът за величието и историческата мащабност на нашето време се измерва най-точно чрез тази личност, надарена с редица нови и непознати преди особености. Литературата не може да бъде учителка на хората, ако художественият образ, който тя пресъздава, не е по-богат и обемен от живия, от реалния човек. Върху тази основа се пораждат надеждите за впечатляващия образ на съвременника, който решително и категорично ще извиси мястото на литературата в обществената действителност.

Може да имаме редица несъгласия с някои черти в облика и поведението на съвременника, да съзираме у него мисли и постъпки, дето ни напомнят за времето, което отпратихме в миналото, но въпреки всичко остава категоричната истина, че борбата за изграждане на социалистическото общество е била същевременно борба за нова социалистическа личност. В нейните действия покорява преди всичко порасналото съзнание за съпричастност с делото на колектива, със съдбата на родината. Нашият съвременник не може да мисли за себе си и за близките си откъснато от обществото. Особено впечатляваща е промяната в душевността на селския труженик. Свързаността му със земята е от векове негова отличителна особеност. Земята е била оста, около която се е плела и разплитала нерадостната съдба на селския човек. В нея е бил коренът на нравствената му позиция, на неговите стремления и надежди. Заради парчето земя той беше готов на най-тежко престъпление. Синорът закриваше хоризонта на бъдещето.

Минаха само няколко десетилетия на социалистически живот и тази отлика в душевността на селянина се промени. Даже се промени неузнаваемо. Освободен

от страха за хляба и за бъдещето, той изтри от душата си ламтежа за собственост. Даже в някаква степен започна да гасне изконната обич към земята като кърмилница и родина. Затова с тревога започва да се мисли как да се разпали у младите поколения преклонението пред земята, обичта към селото. Но този въпрос ще протича при нови и непознати за българското село условия, когато основна фигура в него е не измъченият и утрепан от непосилен труд наследник на Андрешко, а механизаторът, който настойчиво превръща селскостопанския труд в труд промишлен. Върху тази съвършено нова социално-нравствена територия литературата трябва да дири своите открития за нашия съвременник като човек с нова закваска.

Някога Хегел, говорейки за определящото в характера, беше писал: „Макар че в особеностите на характера трябва да се налага една главна страна като господствуваща, в рамките обаче на тази определеност напълно трябва да се запазват богатството и пълнотата, тъй че индивидиумът да има пълна възможност да се разкрие от различни страни, да влезе в многообразни ситуации и да покаже богатствата на развития в себе си вътрешен живот в многообразни проявления.“[4]

Литературата, дирейки нови подстъпи към образа на нашия съвременник, все по-убедително изтъква качествените изменения в човешката му същност, съвременното осмисляне на прастари чувства и настроения. Героичното например в характеристиката на новата личност все по-стабилно се определя от отношенията и връзките ѝ с народа, от личния принос в изграждането на социалистическото общество. Измерението за героизма като изключителна проява на личността в новите условия се очертава като същностна черта на човека в неговото трудово ежедневие, като измерение за неговото постоянство и твърдост, на отношението му към труда и живота. Без да сваля в нозете на обикновеното ежедневие героичното, литературата все повече утвърждава тази ярка проява на личността като посилна за много повече хора, като реална посока за развитие и усъвършенствуване на личността чрез целенасочена всеотдайност.

Литературата все по-настойчиво се вглежда в новата характерология на съвременника, в неговите етични и нравствени координати. Наред с утвърдените писатели към съвременната проблематика проявява жив интерес по-младата писателска генерация. Радва нейното желание да се залавя за важни и остри проблеми на съвремието, да търси свои решения и да утвърждава свой поглед към идейно-психологическите особености на новия човек. В новите романи на Герчо Атанасов „Провинциална история“ и „Разминаване“ предмет на писателското изследване са нравствените аспекти на производствената дейност. Авторът иска чрез значими и силни личности да изведе сблъсъка между чуждеещото на нашите принципи административно-технократско отношение към производството и промисленото, научно оправдано усъвършенствуване на труда. Караджов носи здравия рационализъм на селския си корен, но в диренето на целта той се откъсва от хората, заживява безплодно и осъдително, за да остане накрая сам и ненужен. Интересен е като замисъл този образ. Той е натоварен с важни тенденции на съвременността, при това преди всичко отрицателни тенденции, които задържат не само усъвършенствуването на производството, а и нравственото развитие на човека. Караджов се оказва безсилен за такъв тежък товар и към края на повествованието се задъхва. Той е чакал по-внушителна художествена защита, за да изяви по-категорично позициите на „своя“ съвременник, да ги защити повече откъм тяхната човешка страна.

Стоил Дженев влиза в повествованието твърде незабележимо, но расте редом със заводските и семейните истории, които протичат в провинциалния град. Дженев е интересен тип на партиен и стопански деец. Явно е, че писателят е работил

---

[4] Гегел. Соч. Т. 12, с. 243.

върху неговите черти с любов. Дженев носи твърде много перспективни особености от сегашния етап на нашето развитие. Макар че сам като характер е мек и безшумен, именно чрез него писателят утвърждава идеята за многопосочната активност на комуниста, на социалистическата личност. Науката за организацията на производството и етичността на комуниста са неговите оръжия за защита на действена позиция. Дженев е героят, който по-силно се налага върху съзнанието, макар че нерядко съжаляваш за неизползуваните напълно възможности на образа за още по-силно и по-категорично идейно-естетическо внушение.

Тези произведения заедно с някои други творби от последно време показват стремежа на писателите да се вглеждат по-дълбоко в нашия живот и да дирят своя пътека към образа на съвременника.

Изследването на новия човек в цялото му богатство като реална „съвкупност от обществените отношения“ отвежда към по-точно улавяне на отличителните особености на епохата.

Максим Горки разглежда характера на героя в тясна връзка с историческата епоха, която според него намира интересно и много специфично отражение именно в личността на героите. Историята се пише чрез ярките образи на хора, които събират у себе си неповторимото богатство на живота, тревогите и надеждите, идейните и политическите стълкновения. Нашият съвременник, преобразил из основи отечеството и собствения си живот, е и именно такъв мащабен и многообемен герой. Съзнателното насочване на литературата към този образ е в същност кардинален проблем на общолитературния процес, на развитието и обогатяването на литературната традиция. „Основното обаче е фронтът на литературата и изкуството, творческите работници — подчертава др. Т. Живков — решително да се насочат към разрешаване на съвременни проблеми, към създаване на значими творби, за да се възпитават хората в дух на любов и преданост към социализма и комунизма, да се вдъхновяват за труд и подвиг в изграждането на новия обществен строй.“[5]

И по-нататък: „Много творци нямат истинска представа за голямата и трудна съзидателна работа, която партията и народът вършат сега в промишлеността, в селското стопанство, във всички сектори на материалното производство и културното изграждане на страната.“[6]

Нуждата от неотлъчност на писателя с днешните радости и тревоги на народа, с теоретическата и практическата работа на партията за изграждането на зрелия социализъм има принципиален характер за разцвета на литературата. Не толкова като най-добра възможност за обогатяване на писателското познание с нови теми, проблеми и герои. На сегашния етап тази свързаност придобива смисъл на обективно въздействие върху писателското мислене. Идейно-философският и нравствен градус на съвременността, мащабността и проникновението на партията в развитието и усъвършенствуването на живота писателят може най-точно да долови в процеса на строителството, при решаването на различните проблеми на стопанския и духовния живот. Идейно-естетическото усвояване на съвременната тема в много голяма степен е заложено в способността на художника да бъде винаги в талвега на живота, а не в неговия обоз, като активен общественик и политически деец сам да участвува в разрешаването на конкретните изисквания на съвремието. Тогава висотата на писателското мислене, размахът на неговия творчески полет получават нови и силни криле, които издигат таланта над дребнотемието, за да съзре същностното, онова, което дава цвета на борбата.

Проблемът за идейната и нравствената позиция на писателя при разработването на съвременната тема все повече се налага като особено актуален. Нрав-

---

[5] Т. Живков, За литературата, изкуството, културата, с. 307—308.
[6] Пак там, с. 308.

твените принципи на реалния социализъм намират своя най-точен и пълен израз в талантливо защитената комунистическа партийност при художественото пресъздаване на нашата съвременност. От друга страна, осмислянето на явленията на съвременността от позициите на партийността е обективна първопричина за раждането на впечатляващи произведения за нашето време. Тяхната сила е заключена в изкристализиралата истина за епохата и хората, истина, постигната от позициите на най-зрялата и научно обоснована идейност, която, сгрята от пламъка на естетическото внушение, е способна да влияе неотразимо върху хората, да им помага по-пълно да разберат своето време, величието на прехода от капитализма към социализма. Особената сила на такива творби е в оня неповторим заряд на емоционално въздействие, който дава сила и енергия , възбужда за активна работа в името на живота, на комунизма. Тази идейно-нравствена сила на съвременната литература ѝ придава нерв,който разширява територията на нейното идейно и художествено въздействие върху обществото. Такава литература, която реално овладява хората, учи ги как да живеят, да се борят и самоусъвършенствуват в името на комунизма, е наистина незаменима сила с решаващо значение за определяне на климата, в който се възпитават поколенията. В тази особеност се проявява Лениновото схващане, че комунистическата партийност не е просто защита на ясна позиция със средствата на литературата. Тя е и последователна борба за практическо осъществяване идеалите на революцията за активна намеса в изменението на света.

Засилването на действено-преобразователната сила на съвременната литература е съществена посока в развитието на литературния процес, голяма творческа и гражданска отговорност за писателя. Извеждането на герои на делото, непримирими към недостатъците, вечно търсещи посоката на главното направление за усъвършенствуване на социалистическата личност и пълно разгръщане огромните възможности на нашия строй, очертава непознати нови пространства за овладяване на човешкия свят. Съветската литература от последните години сочи интересни примери. В редица произведения на Ю. Бондарев, Ч. Айтматов, О. Куваев, В. Липатов и др. се налага човекът от края на 70-те години, гражданинът на зрелия социализъм, който по идейно-нравствената си нагласа вписва непознати багри към образа на социалистическия човек. Дали той е един писател, преминал през пожарищата на войната, и от висотата на своята идейна зрелост води битката с нашите идеологически противници, или е стопански ръководител, инженер или просто комунист, който без всякакви стари скрупули излиза напред, за да тръгне срещу трудното, защото е убеден в своята готовност — това няма значение. Нашият съвременник е навсякъде и може навред да изяви своята активна жизнена позиция, да я утвърди с действията си на авангарден герой на епохата. Някога К. Маркс беше писал в тезисите за Л. Фойербах: „Философите само по различен начин обясняваха света, но работата се състои в това, да бъде той изменен.“ И това е завет не само към философите и политическите дейци. Той в пълна мяра може да се отнесе към писателите. Социалистическата литература не е поле за развлечения и забава, в нея винаги средоточието е общественият живот, борбите на народа. Нашата литература е сложно и много специфично полесражение, но то е част от общонародната, общопартийната дейност. Там също се води битката за социализма и комунизма, за сърцата и душите на хората, които трябва да живеят все по-пълнокръвно не само по законите на справедливостта, а и по законите на красотата. Но до победата те нямат право на зрители на историческото сражение. Тяхното единствено място е на негови участници и герои. Социалистическата литература, засилвайки своето активно-пребразователно въздействие, озонира климата за такава изява на личността, когато се разкрива пълнота най-човечното у човека.

Постигането на желания емоционален накал е кондензирано изявяване на комунистическата идейност на писателя, защита на негова лична активна творческа позиция. Развитието на нашата литература все повече утвърждава писателя с действена позиция, а не наблюдателя. Проправя си път ново измерение за гражданския ръст на писателя в неговото осъществяване като активен участник в изграждането на зрялото социалистическо общество.

Нашият литературен живот след историческия Априлски пленум дава многобройни потвърждения за развитието на тази закономерност. Особено се засилва съпричастието на писателя с живота на страната през последните години. Българският писател е навред, където се решава съдбата на отечеството. Той заседава в пленумите на Централния комитет на партията, той е в залата на Народното събрание, ръководи лично културния и обществения живот, помага и съветва. Навред той защищава ясна позиция на гражданин и творец, независимо дали става дума за езика и обучението на децата или за опазването на природата, съхраняването на природни и исторически забележителности, или за жизнените проблеми на мира и социалистическото строителство.

Засилва се и активно-преобразователната сила на произведенията на литературата. Творби като „Тази малка земя“ на Г. Джагаров, „Златното покритие“ на Др. Асенов, „Реката“ на Д. Фучеджиев, „Къщата с махагоново стълбище“ на А. Гуляшки и някои други в различна степен са заредени с пулса на активното преобразяване на живота. Колкото писателят с по-голяма гражданска зрелост и художествено майсторство е докоснал жизнени за развитието проблеми и е заредил емоционалното внушение така, че да разбужда нашите помисли за действия, толкова по-значимо е литературното и общественото място на такива произведения.

Проф. Радев от „Тази малка земя“ на Г. Джагаров е образ на човек и учен от нова социалистическа закваска, надарен с добродетелите на новата личност. Не само научните му схващания, а цялостната му жизнена позиция и духовният му облик са огрени от заревото на тази нравственост. Той е изтъкан от хуманизъм, който е от особен сорт, и когато става дума за принципни неща, за опазването на комунистическата истина в различните ѝ разновидности и кълнове, категоричност и неотстъпност изпълват човешката му същност. Разбира се, проф. Радев не е изключителен човешки тип, той е обикновен човек, на когото са присъщи грешки и заблуди, колебания и дълбоки терзания. И това не снижава жизнената пълнота на образа. Напротив, оттам иде човешката му дълбочина, неговото обаяние и въздействие. И заблудите на Радев изхождат от същността му на сложна, на богата личност. Хора като него са способни да преминат през много изпитания, много да изтърпят, но те умеят винаги да съхранят човешката си чистота и блясъка на комунистическата си нравственост. Но съхраняването е подирено в неговата активна, а не пасивна изява, като същностна черта в облика на героя. Борбата на Радев има особен характер, тя не е борба срещу идейно и класово чужди герои. Тогава позицията на хора като Радев би могла да има по-конкретни, графични очертания. Тази борба е в някаква степен по-трудна, защото е с единомишленици, които имат друга нравствена настройка, споредща с принципите на идеала. Майсторството на автора при внушаването на активната позиция на героя е подтикнало към детайли и нюанси, които уплътняват силата на човешкото. Благодарение на това зазвучава музиката на чистата нравствена и идейна зрелост, на действеността на героя. Талантливата защита на образа на Радев извежда борбата за опазване на природната среда до голяма тема за чистотата на нравствения климат на обществото, до личната отговорност на всеки. По своята идейно-естетическа настройка „Тази малка земя“ не е просто отражение на конкретна съвременна реалност и изява на определен характер, родени от богатството на живота. Такива произведения са белязани с нещо по-същест-

вено, което открива тенденции в реалността, посоки в развитието на литературния процес. Затова такива творби подтикват към размисъл, към действие, към самооценка. А това помага за по-грижливо оглеждане на душевната настройка на човека, прави го мъдър, по-зрял и по-добър. Иска с нещо да прилича на активния Радев. В това е особеното идейно-естетическо въздействие на творбата, нейната способност да въздейства и преобразява живота по законите на нашата красота.

Богатството и многообразието на социалистическата реалност, динамиката в нейното развитие, диалектиката на усъвършенстване са обективна основа за появата на качествени особености в литературния процес. Социалистическата литературна класика не е хубаво пожелание, а осъществима цел, която трябва все по-здраво да сплотява творческите усилия за по-внушително художествено пресъздаване на реалността. Пълна творческа всеотдайност без пестене и жалене на талант и сили и в същото време категорично отричане на занаятчийството и сивотата в подхода към съвременната тема — такава е единствената посока до целта. Произведенията не се създават с предварителна уговорка за класическа висота и значимост. Времето, животът ги утвърждава, той е съдникът за идейно-естетическата им стойност. Но без мобилизация за достигане до голяма цел, с творческо раздаване на дребно, без да се мисли за маршалския жезъл, съвременният писател не може да има самочувствието на достоен син на своето историческо време. Богатството на нашата социалистическа литература, силата на нейния творчески метод на социалистическия реализъм е в разцвета на различните жанрови и стилови търсения, на цялото богатство на палитрата на съвременния български писател.

Струва ми се, че особен дял се пада на писателите, които са показали, че умеят да разнищват действителността в нейната сложност и многопластовост и от точни класово-партийни позиции да оценяват явленията, събитията, да извайват герои, изписани с пластиката на щедрата палитра. И това не е субективно предпочитание. То се предсказва от многоизмеримостта и удивляващото богатство на съвременността, на днешния човек. Такава действителност иска майстори с верни и щедри пера. Особено перспективни ми се струват ония сондирания на живота, при които главна цел е народопсихологията от нейния корен и досега, особеностите в идейно-етичния облик на съвременника, моралните и духовните координати на неговото осъществяване. Тази посока на литературно развитие все по-решително ще препречва пътя на старателното, но безкрило описателство на реалността без вдълбочаване и оригинално изследване.

Такъв тип литература е по-близка до сегашните естетически и нравствени интереси на човека, тя по-точно отговаря и на неговите перспективни разбирания. Разбира се, нужна е ясна уговорка, че има поле за развитие онова изследване на съвременността, което е вкоренено дълбоко в живота и разрешава важни проблеми върху широка социална основа. Самоцелното ровене в преживявания без обществена значимост не може да докосне висотата, определяща развитието на литературния процес. Затова с надежда се очаква всеки опит на писателско сондиране в нашия живот, които правят такива талантливи писатели като П. Вежинов, Б. Райнов, Йордан Радичков, А. Гуляшки, Д. Фучеджиев и редица други. От сочното народно усещане за новото в живота, в бита и в личностно човешкото въздигане до пластичното извайване на чувствителност и душевност, породени от тласъците на времето — всичко е видяно от развълнуваните и зорки очи на един нов човек. Той има съзнание за своето място и за отговорността си пред времето, знае, че социалистическата реалност е рожба на неговия труд и негова грижа. Защото погледът му е вперен нагоре и далече напред. И даже ако някоя бариера спре устрема му, неговият полет не ще секне. Защото е несекващ полетът към пълната реализация на човешката личност, единствено възможна в условията на социалистическата зрелост.

Все по-талантливото разработване на съвременната проблематика мобилизира писателите за пълно отдаване на дарованието и за активна жизнена съпричастност с борбата за тържество на комунистическата правда.

# ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ
# ФИЛОСОФСКО-СОЦИОЛОГИЧЕСКИ ВЪЗГЛЕДИ

*Михаил Бъчваров*

Всяко юбилейно честуване предполага отдаване на дължимото на юбиляря — благодарност към неговото дело, творчество и наследство. Но наред с възхвалата съвременникът очаква оценка на това, което е оставено на наследниците. Да се прочете, да се разгледа творчеството на юбиляря двуаспектно: в системата на духовните и социално-политическите ценности на неговото време и с оглед тенденциите на нашето време — това е отговорната задача.

Можем ли ние да заявим, че мислителят с духа и сърцевината на делото и живота си е наш съвременник. Дали неговото творчество актуално присъствува в националната ни култура. И най-важното, дали днес то е източник на размисли, дискусии, одобрение или отрицание.

Дълбоко съм убеден, че Любен Каравелов е такава многостранна личност с богата социално-политическа дейност и с разнообразно литературно, публицистично и философско-социологическо творчество, които са единство на конкретно-историческа значимост и актуална ценност. Немислима е историята на Българското възраждане като цялостен процес без Каравелов. Неразбираема, обеднена и недостатъчно действена би била българската национална култура без Любен Каравелов. Каравеловото наследство е актуална тенденция в интелектуалния живот на българите. Нашите съвременници пишат, обсъждат и дискутират живота и творчеството на Каравелов и масовият български читател незабавно купува всичко за Каравелов, вълнува се от всичко ново за него.

За него пишат историци и литератори, философи и социолози, публицисти и поети.

Изследват го и го тълкуват чужденци — удивени от факта, че е творил на три езика, създал литературни ценности с непреходна стойност на два народа, свързал идеята за славянската взаимност със свещеното право на всеки народ за самостоятелност и национална самобитност, обосновал национална революционна концепция за свобода и независимост — плод на жизнения му опит, оригиналния ум и критично възприемане на ценното от руската, европейската и американската култура.

Всичко създадено от Каравелов, целият жизнен път на Каравелов и политическата дейност на Каравелов са единна сплав, единен замисъл, единствена върховна цел — Освобождението на България, консолидирането на българите като нация и нейното самоутвърждаване сред свободните народи на европейския континент. За достигане на тази върховна цел Каравелов предложи и приложи няколко социално-политически метода в различни етапи на своя неспокоен жизнен път, които имат различна историческа стойност за българския народ.

Като личност с универсална надареност Каравелов предприема изумително изследване на бит и фолклор, на култура и история, на актуално битие и социална структура на своя народ. Възсъздаде ги в проза и поезия, в публицистика и научни изследвания, за да създаде социално-политическа концепция за освобождението и бъдещето на поробена България. Но Каравелов е наш съвременник и с това, че като всепризнат ръководител на БУРК, като национален мислител направи сериозен опит да създаде нов светоглед, нова философско-социологическа концепция, която да е близка до съзнанието на българския народ, до неговите житейски представи и традиционно мислене.

В статията си „Нашата книжовност" Каравелов подчертава: „А на българския народ са потребни чисти български книги, с български народен дух, с българско направление и с български поглед . . . на българите са потребни повече книги самобитни. . . Българският народ трябва да има умствена храна. . ., когато един народ захваща да живее, то нему трябва здрава и чиста храна. . . на народните водачи и писатели е обязаността не да увеличават суеверията и заблужденията, а да чистят тая ръжда, която е покривала до днес българския живот. Нам е потребна днес наука, наука положителна, наука жива, наука човеческа."[1]

Тъкмо тук е новаторството на Каравелов. Опрян на критичния анализ на културата и философията на древността и съвремието му, опиянен от възторг към научните открития на XIX в. и изпълнен с хуманистична вяра и преклонение пред битието на човека, той създаде философски антропологически мироглед. Той има два извора, два източника, две опори — науката и знанието за човека. Неслучайно той непрекъснато през всички етапи на дейността си издига, формулира и поддържа два лозунга: „Знанието е сила" и „Опознай себе си".

В края на 60-те и 70-те години на миналия век Каравелов действително издигна на нов етап българската философска култура, като в основата на новия светоглед постави единството на естествознание и човекознание. Този светоглед бе доразвит и обогатен от Ботев и превърнат в последователно материалистическо „миросъзерцание".

Наричаха и наричат често Каравелов еклектик, последовател на едно или друго философско-социологическо течение в Европа или Русия и спорят за това. Доводите са, че той цитира, опира се и излага възгледите на древните , на западните просветители Дрейпър, Бъкъл, Кери, на немските вулгарни материалисти Фогт, Молешот и Бюхнер, на Конт и френските материалисти, на Чернишевски, Херцен и Писарев, на Шевченко и Нютон, на Дарвин и на Йоан Екзарх Български, а критикува Хегел, спекулативната философия, схоластиката и мистицизма. Да! Това е вярно. Каравелов действително познава, изучавал е и е цитирал тези мислители. Но тъкмо в това, че върху критичния анализ на световната философия и социология създаде своята „здрава и реална" философия, е оригиналното в творчеството на Каравелов.

Л. Каравелов напълно отхвърля старата схоластична философия. Него не го задоволява и философията на Хегел и всяка друга философия, която не е свързана с естествознанието и живота. „Старата философия и психология. . . претърпяха поражение и възприеха съвсем нова форма, действително тръгнаха по своя истински път: философията на натуралистите прекъсна връзката си с философията на теолозите, а психологията загуби някогашното си значение. . . теоретичната философия умря заедно с Хегел и началата на опитните науки проникнаха и продължават да проникват във всички отрасли на човешкото мислене."[2] Той категорично отхвърля тезиса на Хегел, че „всичко съществуващо е разумно". За Каравелов съществуващата действителност не само че няма признаци на разумност,

---

[1] Л. Каравелов, Събр. съч. Т. VI. С., 1966, с. 147.
[2] Пак там, с. 59.

но тя е варварска, гнусна и източник на несправедливост и непрекъснати страдания за народа. „Чуват се такива философи: всичко, що е станало от старо време, не трябва да се бута, защото е старо, а що е старо, то е добро и свето. Всичко, що е мъртво, е окаменено, трябва да се изхвърли из нашия живот. Всеки човек, всеки народ, трябва да отхвърли от себе си логика, която твърди, че всичко, що съществува днес, е разумно и добро.“[3] Каравелов издига призива за борба против „недостатъците на обществения живот“, за коренна промяна на съществуващото, защото от само себе си те няма да се поправят. Но явно е, че Каравелов не вижда новото и революционното в Хегеловата диалектика. Като утвърждава тезиса, че на българите е нужна положителна наука и истинска философия, той отхвърля и старите философски системи. „Нито Платоновата и Сократовата философия, нито Ликурговите и Соломоновите закони, нито Диогеновите мъдрости могат да имат значение в сегашния XIX в. Всичко, щото е умряло, то е отишло, а новите времена изискват и нови идеи и нов живот.“[4]

Каравелов в противоположност на средновековната схоластика, идеалистическата философия на Хегел и еклектизма на „домашните“ философи издига лозунга за „истинска философия“, за „здрава философия“, за единство на реалната философия и естествознанието. „Естествените закони са единственият път, когото е определила здравата философия, за да се повдигне коя и да е наука и да се познае коя да е истина. Всеки историк, всеки моралист и всеки философ не щат да могат да изпълняват своите цели, ако техните изследвания не бъдат основани на природните явления и на естествените науки.“[5] С тази идея, развита в статията на Каравелов „По-напред от всичко физиологията. . .“, се дообосновават други негови публикации.

Следователно за разлика от своите предшественици той разглежда философията не като наука за общите закони на битието и мисленето (Берон) или за битието (Стоянов—Берон), или за човешкото предназначение (Селимински), а като природна философия, т. е. като философия за човека и науката. Тя е пряко следствие от естествознанието и се гради върху природните закони. Тя е чужда на спекулативните умопостроения и на схоластичните умувания. Нейните принципи не противоречат и не се натрапват на науките, а произтичат от естествените науки и са в съгласие с тях.

Оттук Каравелов приема философията като обща концепция за битието на човека, за неговото съществование и щастие. В този смисъл Каравелов създава нов антропологичен философски възглед, който се опира на положителното знание за човека и на естествените науки. В знаменитата си статия „Сръбската литература“ от 1867 г. Каравелов формулира разбирането си за реалната антропологична философия. Антропологическият принцип на Каравелов изисква преди всичко опознаване на човека и природата върху основата на положителните науки и неопровержимите данни на природознанието и новата философия. Той подчертава: „Няма съмнение, че човек трябва преди всичко да познава себе си, да опознае своите наклонности и чак тогава да проучва останалите същества на белия свят. Обаче това не се правеше досега, както трябва, дори никак не се правеше. Хората гледаха да опознаят развитието и съществуването на душата без тялото, мъчеха се да разберат в коя част на тялото се намира душата, а за самото тяло нищо не знаеха. С психологията, логиката, а и с историята на философията досега се занимаваха (а и сега се занимават) предимно богословите (теолозите), идеалистите, калугерите и изобщо хората, които свикнаха да смятат анатомите и физиолозите за безбожници, глупави фантазьори, дори и еретици.“[6] Това схва-

---

[3] Л. Каравелов. Събр. съч. Т. VI, С., 1966, с. 71
[4] Пак там. Т. VII. С., 1967, с. 114.
[5] Пак там. Т. VI, с. 165.
[6] Пак там. Т. VI, с. 70.

щане още по-прецизно Каравелов обосновава в рецензията си „Небесните светила или планети и звездни мирове“.[7] Здравата, реалната или положителната философия има и големи практически задачи и изпълнява важни социални функции във възпитанието на гражданите. Голяма роля за създаването и обосноваването на природната философия са имали според Каравелов много мислители, сред които важно място заемат западните просветители и немските вулгарни материалисти. „Бокъл, Дрейпър и други преобърнаха наопаки историята и дадоха ѝ правилен ход; Молешот, Карл Фогт, Бюхнер и други разрушиха метафизиката и на нейно място издигнаха храма истинска наука и знание. Следователно естествените науки, а най-много физиологията не само че доби днес право да разследва и да проверява философията, но. . . настанало е вече онова щастливо време, в което никой не смее да говори за философията, ако той не е изучил понапред физиологията.“[8]

Схващането на Каравелов, че „здравата“ философия е зависима от физиология и естествознание, се опира на генералния му тезис за взаимодействието, взаимната зависимост и взаимопроникването на обществените и естествените науки. В това единство на обществознание и природознание ръководна методологическа роля наред със „здравата или истинна“ философия играе математиката. Това е едно от големите прозрения на Л. Каравелов.

„Основата на всяко знание, следователно и основата на всяко правилно учение и развитие, основата на цялата система на науките може да бъде само математиката. Без математическите науки е невъзможно човек да навлезе в по-голяма и по-широка сфера на знания. В добрите прастари времена не се е смятало, че това е толкова нужно. Историята не искаше и да знае за статистиката, географията и политическата икономия, логиката — за естествените науки, философията и аритметиката, но точно затова най-силните и най-енергичните умове навлизаха по някой път в такива затънтени кътчета, в които не е светила нито една искра божия. Без математиката не могат да вървят напред нито астрономията, нито физиката, нито химията. Без химията пропада цялата физиология и не могат да се обяснят процесите и целият органически живот. Без биологията са непонятни законите на живота на човешките общества, без нея не може да има нито история, нито социология.“[9]

Според Каравелов голямо значение във формирането на новите идеи на XIX в. има и френският философ Огюст Конт, към когото той се отнася и критично, и с уважение. О. Конт е „един от най-големите философи на нашето време, един от най-силните, най-дълбоките и бистри умове на това столетие. . .“[10] С най-голямо уважение той се отнася и към руските революционни демократи Херцен, Чернишевски, Белински, Писарев и украинския Кобзар Т. Г. Шевченко.

И така Л. Каравелов, след като отхвърли несъстоятелните според него философски концепции, определя за единствено правилно т. нар. „здрава или истинна философия“.

Оттук той поставя на разглеждане основния въпрос на всяка философия. В рецензията си за книгата на В. Хаджистоянов-Берон „Естествена история“ Каравелов (от 1870 г.) специално разглежда физико-психологическата проблема, като предлага материалистическа интерпретация на въпроса за съотношението между душа и тяло.

---

[7] Л. Каравелов. Събр. съч. Т. VI, с. 268—271.
[8] Пак там, с. 166.
[9] Пак там, с. 38—39.
[10] Пак там. Т. IV. 1966, с. 555.

„Човекът е сътворен от две части, т. е. от душа и тяло, или *сила* и *материя*, както и самата природа. А може ли да съществува *силата* без *материя* и материята без сила, тоя въпрос трябва да реши физиологията и природната философия.“[11]

Тъкмо от позициите на това свое схващане Каравелов дава отговор на въпроса за съдбата на душата. „Новите физиолози доказаха вече, че човешката душа е свързана с човешкото тяло и че всичките наши душевни движения се пораждат в нас от потребността на нашите физически органи.“[12] Следователно той предлага едно материалистическо решение на проблемата за съотношението между духовно и физично. Каравелов, като се опира на дълбоката си вяра в плодотворното единство на философия и физиология, смята, че главният мозък е наредба (апарат), която е предназначена да управлява човешката душа и чрез която се появяват мислите, съображенията, размишленията и пр.[13] Нищо в многообразната природа не се губи. В цялата действителност има обективни природни закони. Затова всички явления в действителността имат „природни причини“. Природните закони и „природните причини“ на явленията се разкриват и изучават от естествените науки.[14] Но Каравеловият антропологически материализъм е непоследователен, защото допуска понякога и отъждествяване на природата с бога.

Социологическите проблеми заемат важно място в мирогледа на Л. Каравелов.

Върху социалната концепция на Л. Каравелов оказват влияние социологическите теории на О. Конт, Дрейпър, Бъкъл и руските революционери-демократи.

Най-общо Каравеловата социална концепция може да се отнесе към натуралистическото социологическо направление. Л. Каравелов смята, че историята на човечеството трябва да се схваща в единство с природната история, а човекът като природен и социален феномен.

„Колкото за историята и политическата икономия — пише той, — то тия са тясно свързани с човешкия живот, защото са нищо друго освен човешки живот и затова историците и политико-икономистите трябва да стъпят твърде осторожно на своя път... — човекът е дете на природата, следователно и историята му ще бъде природна.“[15]

Това е в духа на основния му антропологически философски принцип.

Центърът на социалните изследвания според Каравелов е общественият напредък в най-широкия смисъл на понятието. Така в статията си „Опишете действителния живот“ от ян. 1871 г. той изтъква, че „всяка една наука, която се нарича човеческо знание, трябва да брани човеческите права и да открива истинния път към цивилизацията и напредъка“[16]. Това Каравелов винаги съчетава с призива да опознае себе си, околните и обществото. „Да опознае човек сам себе си е начало на всяка една наука, на всяка философия, на всяка истина“ (т. VI, с. 165).

Каравелов като революционер-демократ решително осъжда възгледа, че географското направление в социологията е последователно научен възглед за обществото. Различните степени на човешката история, детство, зрелост и старост, а заедно с това и различните прояви на нравствеността са социални, а не биологически явления.

Той обосновава три тезиса (в статията си „Сръбска литература“) за основните социални явления в обществения живот, като нужда, труд, щастие и цивилизация, които доразширява и дообосновава в други статии.

---

[11] Л. Каравелов. Събр. съч. Т. VI. 1966, с. 167.
[12] Пак там.
[13] Пак там.
[14] Пак там, с. 210.
[15] Пак там, с. 173.
[16] Пак там.

1. „Материалните нужди карат всеки човек да се прослави във всички области на своята икономическа дейност, тогава в страната се явява изобилие от продукти за задоволяване на различни човешки нужди — и това се казва богатство.“[17] И така материалните нужди обуславят производството, което създава общественото богатство.

Второ, че „. . . човешкото щастие зависи от просвещението, а просвещението от материалното богатство. А материалното богатство от свободата“.

Този втори тезис за човешкото щастие се допълва от сериозното съображение, че „Може да се каже без преувеличение, че човешкото щастие зависи изключително от особеностите на неговия обществен живот. . ., където няма свобода, там няма нито щастие, нито благоденствие.“[18]

Като тълкува проблемата за човешкото щастие изключително върху обществена основа, като социолог Каравелов формулира третия си тезис, че: „Трудът създава всички блага, а благото — цивилизация и нравственост.“[19]

Каравелов съчетава тези възгледи с идеята за ролята на просветата в развитието на обществото. За него тезисът на Бъкъл за важната роля на знанието в прогреса на културата и за развитието на всяка цивилизация е достоверен факт.[20]

Творци на историята и на най-великите социални събития са народните маси. Народната революция в България също ще бъде дело на трудовите маси — селяни, занаятчии и бедни граждани. Ако в борбата на българския народ за свобода окажат подкрепа и други страни, то това ще бъдат представителите на трудовия народ. За свобода проливат кръвта си само онеправданите и социално потиснатите. Френският пролетариат с участието си в революцията е доказал това пред целия свят, затова и на него принадлежи бъдещето и Франция.

Един от най-съществените моменти в социалния живот е ролята на масите, на тяхната съзнателна и волева дейност в историческите събития. От дейността на хората се определя ходът на дадено събитие, а не от фатума. От историческите обстоятелства Каравелов извежда и човешката нравственост.

Любен Каравелов е социолог-реалист, който решава проблемата за бъдещото социално развитие на страната в зависимост от конкретната историческа ситуация на Балканите и Европа. Той издига идеята, че бъдещето на балканските народи е във федерацията на балканските страни. Социалният му идеал е демократичната република от типа на Швейцария и САЩ, които тогава са характерни с демократични свободи, отсъствието на бюрократично-военен апарат и както се изразява Енгелс, образец на самоуправление. Тази идея Каравелов широко обосновава в брошурата си „Български глас“. От редица негови статии следва, че той смята капиталистическия път за неизбежен в бъдещото свободно развитие на България.

С критиката си на феодализма изобщо и по-специално на турския феодализъм, на идеите на просветителството и туркофилството за социалното развитие на България и с обосноваването на идеята, че социалната революция ще освободи българския народ от политическо и национално робство, Л. Каравелов заема едно от най-видните места в историята на обществено-политическата мисъл в България.

А със своите философско-социологически схващания — сплав от естествознание и човекознание върху материалистическа основа — той заложи основите на научния мироглед на българите. Този възглед за света и човека днес на марксистко-ленинска основа е всеобщият светоглед на целия народ.

---

[17] Л. Каравелов, Събр. съч. Т. VI., с. 50.
[18] Пак там, с. 51.
[19] Пак там, с. 65.
[20] Пак там, с. 148.

# ДИАЛОЗИ СЪС СЪВЕТСКИ ЛИТЕРАТУРОВЕДИ

*Любен Георгиев*

## 1. „ПУШКИН Е НАЧАЛО НА ВСИЧКИ НАЧАЛА“

(При Дмитрий Благой)

Посещавам Дмитрий Благой във вилата му в Переделкино малко след като е отшумял 85-годишният му юбилей. Виждам тук-таме подаръци и поздравителни адреси, а и сам му нося привети от негови близки познати у нас — литературоведи и поети. Заварвам го в привичната му работна обстановка — бюрото му е отрупано с книги, много от тях на български език. Най-напред любопитствувам да науча над какво работи в момента?

— Работя над Пушкин, а то ще рече: над всичко изобщо! Още Белински беше казал, че да се изучи Пушкин, би означавало да се изучи цялата руска литература. Убедих се, че за да бъде разбран Пушкин в цялата му глъбина и ширина, е необходимо да се изучи не само руската, но и цялата световна литература до него.

— Вие сте от учените, които се посвещават на изучаването на един автор. Като се започне от книгата „Социология на Пушкиновото творчество“ (1927). Вие сте верен на своята голяма любов. . .

— Трябва да кажа, че до Пушкин достигнах сравнително късно. Отначало, когато бях още на студентската скамейка, ме увличаше силно Тютчев. За работа над неговото творчество ми бе връчен златен медал. Увличах се по Фет и по символистите. Сам пишех стихове в духа на Артюр Рембо и Шарл Бодлер за прокълнатите. Но в годините на велики и страшни събития, свързани с Първата световна война, а след това и с настъпването на новата Октомврийска ера, постепенно се приближих до онзи, който в същност винаги е бил и досега си остава наш съвременник. Защото няма проблем, който би ни вълнувал днес и който да не е бил поставен и решен предварително в пределно лаконичната форма, свойствена на Пушкиновия стил. Пушкин е не само най-великият руски поет. Той сам най-точно е определил поезията с думите:

Прошла любовь, явилась муза
и прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
волшебных звуков, чувств и дум.

Неговите чудни звуци са били така вълшебни, че съвременниците му и дори много по-късно са наричали поета „сладкопоен“, но не са забелязвали, че той е син на най-великата хармония. . .

— . . . която така ни липсва и днес!

— . . . която така липсва на цялото човечество и която е така необходима днес на човечеството, както никога по-рано. Светът може да бъде спасен сега

само ако се хармонизира. . . Те не забелязваха, че Пушкин е и велик мислител. Не забелязваха, че е творец на безкрайно добри, човечни чувства. И тъкмо в неразделния, слят, цялостен съюз на „вълшебни звуци, чувства и мисли“, които мъчително е търсил, той е бил велик трудолюбец. „Ищу союза“ — той е търсил и открил в своето творчество.

— Бихте ли разказали, Дмитрий Дмитриевич, как пристъпвате към творчеството на Пушкин, с каква методология, какво ново е внесъл в нея многолетният Ви опит? С какъв инструментариум трябва да разполага един литературовед, за да не му се изплъзне тъкмо хармоничната цялост на поета?

— Най-напред, за да се схване дълбоко и широко творчеството на Пушкин, беше необходимо да се изучи всестранно неговият живот, неговите произведения, неговото време. Това правя непрекъснато. Първата ми книжка за Пушкин излезе точно 50 години преди да се появи най-последният ми сборник с очерци за живота и творчеството на Пушкин „Душа в заветна лира“ (1977). Озаглавих го по известните думи на поета:

Душа в заветной лире
мой прах переживет и тленья убежит.

Дмитрий Благой ми надписва един екземпляр, подава ми го и имам възможност да го разгледам. Както е казал в предговора, в тази си книга литературоведът е събрал плодовете на своята „десета пушкинска петилетка“, посветени на кореннните въпроси около живота и творчеството на руския национален гений. Половин век изследване на едно творчество — самата тази цифра респектира! Творчеството на Пушкин се разглежда в контекста на световната литература („С крачките на великан“, „Пушкин и Данте“), проследяват се връзките на поета с освободителното движение на епохата („Велик гражданин на велика епоха“), изследват се обстоятелствата около семейния живот и причините за гибелта му („Гибелно щастие — женитба, дуел, смърт“), установява се активното присъствие на неговото наследство в по-нататъшния развой на руската литература („Достоевски и Пушкин“). Дори само изброяването на проблематиката може да покаже сериозния кръг от теми, предпочетени от изследователя. Макар да има самостоятелно значение, книгата представлява нещо като трамплин към усвояване на материала от най-зрелия, най-сложен и най-малко изучен период от пушкинското творчество, в което се сплитат загадки със столетна давност.

— Когато се сблъсках с този период — продължава разказа си Дм. Благой, — разбрах, че това е в същност светът, който е видял, изучавал и показал хармонично Пушкин и в своята „заветна лира“. Той ни е оставил своето творчество като велико наследство за нашия народ и за цялото човечество. Това ме принуди да отложа работата над вече започнатия том трети от моето основно съчинение „Творческият път на Пушкин“. Бавно, търпеливо, цял живот съм писал тази трилогия. Питате ме за методологията ми? За да напиша първия том, за който се залових, трябваше да отида по-назад от Пушкин и да се заема с изучаване и изследване на цялата предшествуваща литература на XVIII в. Така написах книгата „История на руската литература от XVIII в.“, която се използува като учебник почти във всички социалистически страни и досега. Едва тогава можех да се заема за том първи, за да покажа, че Пушкин в никакъв случай не може да се смята компилатор, за какъвто го смятаха немалко учени. Той не е заимствувал чуждото наготово, а е израсъл върху свои собствени, родни корени.

— Това е една съвсем нова концепция, която собствено днес е единствена. . . Навярно Ви е струвало много усилия, за да се преборите със своите опоненти.

— Първия том от „Творческият път на Пушкин“ написах сравнително бързо. Но за да напиша втория том, трябваше да осмисля Пушкин като родоначалник

на руската литература в развитие, в движение, в самия процес на нейното създаване. Минаха много-много години, докато усвоя всичко това. Написах редица теоретически работи, в които поставях въпроса за същината на литературния процес, за приемствените връзки и съотношения, за закономерностите на литературното развитие и т. н. Така под моя редакция и по моя инициатива излезе тритомна история на руската литература от древността (от „Слово о полку Игореве“ и дори по-отрано) до Октомври. Една тогава се почувствувах в правото и силата си да продължа своята трилогия и да напиша втория том — „Творческият път на Пушкин до 30-те години“. А сега привършвам работата си над третия том.

— Кога ще го видим излязъл от печат?

— Първи том излезе през 1950 г., II т. — през 1967 г., а III т. трябваше да излезе още през 1974 г., но. . . Ето там на стената съм окачил един мой шеговит плакат, в който перифразирам Маяковски:

Нигде
кроме
как
в третьем томе!
— „Нигде кроме, как в Мессельпроме“.

— И щом написах този надпис, започнах да се занимавам с всичко друго, само не и с Пушкин! — В третия том влиза най-зрелият период от творчеството на Пушкин — 30-те години. Това е времето, когато неговите съвременници не го разбират — от похвали минават към недоумение и към резки нападки срещу него. А това е най-плодотворният период, защото тогава той завършва „Евгений Онегин“, най-величественото от великите му създания, тогава създава и друг един връх в творчеството си — „Медният конник“, тогава написва и своята художествена проза, която се превръща във фундамент за развитието на руската проза изобщо. Така че в края на живота му неговото присъствие се усеща, тъй да се каже, в цялата руска литература. От Пушкин произхождат всички наши писатели, в него са заложени всички зърна и всички зачатъци.

— Как виждате Пушкин в контекста на световния литературен процес?

— Когато започва творческата си работа, Пушкин заварва голямо изоставане между себе си и европейската литература, която е била най-развитата световна литература през XIX в. И тук се извършва чудо! Той сам си поставя задачи, които определя така: необходимо е просветата да се изравни с века си. За това чудо съм разказал в първия дял от новата си книга „Душа в заветна лира“. Като епиграф към нея съм сложил думите на Рилеев — един от вождовете на декабристите: „Ти крачиш с крачките на великан и радваш истински руските сърца.“ И той наистина за най-кратък срок не само усвоява цялото богатство на съвременната му и класическа европейска литература, но се вживява сам в нея, вживява в нея и руската литература, като я издига до равнището на най-гениалните създания на европейския дух, до Данте, Шекспир, Гьоте и мн. др. Само на такова равнище тя можеше по-нататък да продължи своето развитие. Това даде възможност „фантастично стремително“, както с гордост отбелязваше Горки, да се развие руската класика от XIX в.

— Като разлиствам книгата, виждам, че и в другите раздели се разглеждат важни проблеми.

— Вторият голям централен проблем, който засягам, е свързан с ролята на Пушкин в руското освободително движение. Опитвам се да реша по новому този въпрос. Тръгвам не от декабристите към Пушкин (то е работа на историците), а от Пушкин към декабристите. Така се разкриват и стават понятни много неща,

които като че ли оставаха някак в сянка досега или дори са предизвиквали неодобрение от страна на мнозина съвременници, а пък и на някои западни изследователи, опиращи се на тези неразбиращи Пушкин съвременници. И сега едва след като съм решил всичките тези, поставени в книгата ми проблеми, след като съм усвоил всичко онова, което е бил усвоил Пушкин — световната и преди всичко европейската литература, след като съм я усвоил изследователски, а не просто съм я прочел (аз я бях чел и преди), едва сега мога вече да пристъпя с пълно право към завършване на моя трети том от трилогията.

— Не зная на кое по-напред да се удивя; дали на огромната добросъвестност и скрупольозност или на невероятната Ви трудоспособност и преданост. Мисля, че третият том ще увенчае едно голямо, полувековно дело. То ще бъде без съмнение нов цялостен принос в пушкинознанието.

— На работата си гледам не само като на мой дълг като учен. Пушкин се наричаше велик гражданин на велик народ. Аз разглеждам трилогията си и като дълг на гражданин на нашия народ. Вече поменах, че за краткия си живот Пушкин е изминал удивително сложен и трагичен път. Колко кризи е имало по него, колко пъти е изпадал в отчаяние! И как е съумявал да преодолява тези кризи! Ние винаги говорим за неговия оптимизъм, за жизнеутвърждаващото начало на творчеството му. Но този оптимизъм е бил лично изстрадан, преди да се превърне в жизнена философия. При него прекрасните звуци не са идвали от само себе си. Винаги е излизал от собствения си личен опит, от преживяното. Той сам е виждал колко много зло има в окръжаващия свят и как трудно и трагично се развърта човешката история. И той е съумял въпреки всичко да хармонизира поетичния свят, да го издигне до висотата на най-величествената красота, да познае мъдростта на природните закони и законите на историята и обществото, да повярва в човека, в народа си, в предстоящото му велико бъдеще и в светлото бъдеще на човечеството. Да се покаже в наше време ето такъв Пушкин, да се разкрие така неговият вътрешен, духовен свят, за мен това е равносилно на своего рода борба против неутронната бомба... Не се шегувам. Защото тъкмо ако човечеството се приближи до Пушкин, това би било победа на всичко светло у човека и у хората. А има и такива признаци. Сега на Запад много повече ценят и разбират Пушкин, отколкото когато и да било по-рано. Възвръщането към Пушкин и неговите начала би било един изход от трудната безизходица, в която според мен се намира западният свят.

— Ние в България също ще очакваме с голямо нетърпение третия том от Вашето изследване, тъй като у нас Пушкин е изключително популярен. Той е учител на всички наши поети от всички времена и поколения, както впрочем сам знаете.

— Знам го и затова още повече обичам България!

— Вие сте идвали няколко пъти у нас. Бихте ли споделили накратко впечатленията си от нашата страна?

— В България съм бил седем пъти. Най-напред минах на път за Гърция, бях и на „Златни пясъци“. После бях на конгреса на славистите и тогава имах възможност да обиколя страната и да опозная хората. Последния път посетихме България с моята жена Берта Брайнина и прекарахме дълго време у вас. Тогава опознах истински и българската природа, и българските хора и ги обикнах. Запознах се с много писатели, литературоведи и общественици. Вживях се напълно в България. И без всяко преувеличение: България, обичаща Пушкин, както го обичам и аз, е и моя втора родина!

## 2. МАЯКОВСКИ ПРОДЪЛЖАВА ДА ЖИВЕЕ В НАШЕТО СЪЗНАНИЕ

(При Василий Катанян)

В предговора към своето капитално съчинение „Маяковски — литературна хроника“ Василий Катанян пише:

„Маяковски е гордостта на руската поезия от XX в.

Славата му прехвърли надалече границите на съветската страна, тя е по-широка от необятните простори на неговата родина. Името му стои редом с най-славните имена, които представляват великия руски народ в пантеона на световната култура.

. . . Маяковски измина трудния път на завоевател на нови поетични материци, на борец и революционер в изкуството. Той си избираше нови, още неизминати пътеки, по които поезията преди него не беше стъпвала, той поставяше пред своето изкуство най-трудни, най-отговорни задачи. Не, не беше в характера му да си избира по-леки предначертания, по-слаб противник, по-лесен подвиг.

. . .Има ли в човешкия език такива огнени думи, които са способни да реват в унисон с топовете, думи-знамена, призоваващи на бой, думи-бомби, сразяващи врага? Той е длъжен да ги намери! Има ли място поезията в сегашния страшен водовъртеж на събитията? Той трябва да го намери!

. . .В преодоляване на всички трудности по този път, в решаването на целия комплекс от задачи, поставени пред поета от великата епоха, се заключава поетическият подвиг на Маяковски“ (с. 8—9).

Василий Катанян е от ония съветски литературоведи, които си поставят за задача цял живот да изследват творчеството на един автор. С безгранично търпение и упорство той се рови сред морето от факти, свързани с биографията и делото на Владимир Маяковски, за да ни възпроизведе ден след ден хронологията на неговия изключително динамичен и богат живот. Подпомаган през последните години активно и с най-близко съучастие от Лили Брик, Василий Катанян възпроизведе за поколенията развитието на съветския поет от деня на рождението до часа на самоубийството. Сухите факти в неговия летопис се четат буквално като роман. Освен историческа достоверност те притежават много от чертите на романизирана биография, тъй като възкресяват образа на поета в неговото бурно и неповторимо време.

Роден в Москва през 1902 г., Василий Катанян завършва политехника в Тифлис, но не се отдава на инженерство, а още през 1926 г. обръща внимание на литературната общественост с изследването си „Цензурни съкращения в романа „Възкресение“ на Л. Толстой“. След запознанството си с Маяковски той съ-трудничи във всички негови списания, а след смъртта му редактира съчиненията му, събира сведения, факти, спомени и т. н. Като ревностен пропагандатор на поета той работи в различни жанрове: критическо изследване („Кратък летопис на живота и работата на В. В. Маяковски“, 1939 г.), художествена проза („Разкази за Маяковски“, 1940), драматургия (пиесата „Те познаваха Маяковски“, поставена през 1954 г. в Ленинградския театър „А. С. Пушкин“) и пр. Венец на неговите усилия е литературната хроника „Маяковски“, излязла в четири издания досега (1945, 1948, 1956, 1961 г.).

Идвал съм неведнъж в дома на Василий Катанян и Лили Брик — жената, която е вдъхновила Маяковски да напише много свои произведения. Тук стотици предмети, картини и книги са свързани непосредствено с името и делото на поета. Върху бюрото на изследователя заварвам голямо количество разпръснати книжа и ръкописи. Запитвам го над какво работи в момента.

— Сега пиша своите спомени — отговаря ми Катанян, а аз му подавам българското издание на „Спомени за Маяковски“, където са включени и негови текстове. Той го разлиства и се шегува:

— Нашият знаменит писател Херцен е казал, че спомени може да пише всеки, защото никой не е длъжен да ги чете. Това особено ме вдъхнови. Мисля си, че щом като съм видял такива интересни неща и хора в живота си, които са интересни не само за мен, може би просто съм длъжен да напиша спомени.

— Може би все някой ще ги прочете! — подхваща шегата Лили Брик, която е съхранила своето остроумие и реагира остро и навреме, въпреки че е към края на деветото десетилетие в живота си. . .

От своя страна аз съм длъжен да вметна, че такива спомени естествено ще привлекат вниманието на читателите, тъй като техният автор се е срещал с много интересни хора.

— В това отношение ми провърви. Срещал съм се с Маяковски. Той някога бе писал в поемата си „Облак в гащи“: „Върви красив, 22-годишен.“ Когато аз се срещнах с него, той би могъл да каже: „Върви красив, 30-годишен.“ Живеех в Кавказ и когато веднъж бях дошъл в Москва за малко, моят приятел, поетът Василий Каменски, ме заведе в дома на Маяковски и Лили и Осип Брик на Водопянна улица и там се запознахме. А след няколко години се преместих в столицата и тук вече се срещахме твърде често.

— Кажете, Лилия Юревна, на колко години беше Маяковски, когато се запознахте с него? И как стана това?

— На 22 години. „Върви красив, 22-годишен.“ Току-що бе написал поемата „Облак в гащи“. Запозна ме с него моята сестра Елза (Елза Триоле впоследствие). Тя уговори мен и Брик да изслушаме негови стихове. Ние не искахме, защото смятахме, че футуристите са хулигани, нито едно тяхно четене не минаваше без скандал. Ние не искахме, но ние бяхме добре възпитани големи деца и не обичахме скандалите. Веднъж, когато Елза беше в Петроград, Маяковски дойде да я навести. Ние ѝ прошепнахме: „За бога, само не го карай да чете стихове!“ Но тя не ни послуша, помоли го и той ни прочете „Облак в гащи“. Ние бяхме потресени! Не помня по-силно впечатление в живота си от което и да е явление в изкуството. Той четеше поразително! Той се обръщаше към нас като към грамадна аудитория (а бяхме само няколко души в стаята). Той говореше сякаш пред себе си има площад. Но говореше тихо. И въпреки това говореше и като поет, и като оратор. Започна сякаш ще ни чете проза: „Вие си мислите, че върлува малария? Това стана в Одеса.“ И по-нататък продължи като в проза: „Ще дойда в четири — каза Мария. — Осем. Девет. Десет.“ Когато свърши да рецитира, прибра тетрадката, която държеше в ръцете си. Той четеше наизуст, носеше една малка тетрадка, която отначало извади, прелисти я, а после я скри обратно в джоба си. Тогава Осип Брик каза: „Дайте ми Вашата тетрадка! Слушайте! Дори ако нищо повече не напишете, Вие вече сте велик поет!“

— А самият Маяковски в автобиографията си отбелязва деня на срещата си с Лили Брик като един от най-забележителните дни в живота си.

— Той пише — цитира точно Катанян: — „Най-радостна дата. Юли 1915 година. Запознах се с Лили Юревна и Осип Максимович Брик.“ За същия този ден разказва и Лилия Юревна.

Осип Брик (1888—1945) е бил изявен литератор при срещата си с 22-годишния Маяковски. Той веднага оценява в него поетическите му заложби, привързва се към него и по-късно в тясно сътрудничество двамата издават в. „Изкуство на комуната“ (1918), сп. „Леф“ (1923—1925), „Нови Леф“ (1927—1928) и др. Запитвам Катанян как мисли като изследвач на Маяковски, какво влияние е оказала

върху по-нататъшното развитие на поета тази му среща от 1915 г. с Лили и Осип Брик?

— Той е намерил хора, които са го разбирали и обичали. Разбирали са го не дори с половин, а с четвърт дума. Схващали са кое за него ще бъде интересно. В ранната си младост за свое щастие той е имал един близък приятел, Давид Бурлюк, който е бил по-възрастен от Маяковски с цели 10 години. И добре, че е така — имал е на какво да го научи в поезията. А по природа той е бил и добър организатор.

Давид Бурлюк (роден през 1882 г.) като поет и художник е известен привърженик на кубо-футуризма. През 1914 г. той е изключен заедно с Маяковски от Московското училище за живопис заради участие в публични диспути. През 1913—1914 т. Бурлюк, Маяковски и Василий Каменски (за когото говори Катанян) предприемат шумни турнета по Русия — в Петербург, Харков, Симферопол, Севастопол, Керч, Одеса, Кишиньов, Николаев, Киев, Минск, Москва, Казан, Пенза, Ростов, Саратов, Тифлис, Баку, Калуга и др. В страшно изостанала Русия те пропагандират, че поезията трябва да следва техническия прогрес, да възпява аеропланите, влаковете, телеграфа, трамвая. . . и цялата тази платформа се съпровожда с отхвърляне на всичко заварено, с осмиване на старото изкуство, с призиви то да бъде отхвърлено изцяло. Не е имало случай при тези лекции и четения да не възникнат разпри и кавги, понякога се е намесвала и полиция. Но Маяковски винаги си е спомнял с благодарност за Бурлюк, който го открил като поет, насърчил го да пише, давал му ежедневно по 50 копейки, за да не гладува. Представял го на познатите си: „Не го ли познавате? Моят гениален приятел. Знаменитият поет Маяковски.“ А след като отминат, строго се обръщал към него: „А сега пишете. Иначе ще ме поставите в глупаво положение.“

— По това време Маяковски беше много необразован все още — спомня си Лили Брик. — Нищо не знаеше. Той всичко чувствуваше, но нищо не знаеше. Беше чел белетристика, а после и „Капиталът“ на Маркс, когато е бил в партията и е участвувал в конспирации. Бил е съвсем момче тогава, на 14—15 години. А после, когато започна да пише, нямаше време за системно четене. И вече четеше по препоръка. Отначало го съветваше Бурлюк, а после Брик. Вие питате какво влияние е оказал Брик на Маяковски? Мисля, че твърде голямо, защото той се съобразяваше с нас. Той беше възпитан по съвсем друг начин, не като нас.

— Бихте ли разказали някои подробности около времето, когато сте живели в една квартира с Маяковски?

— Той ставаше рано сутрин, обикаляше около вратата на Осип Брик и викаше: „Ставай! Ставай! Стига ти толкоз!“ Брик понякога разиграваше шахматни партии в леглото сутрин. „Ставай!“ — викаше му Маяковски и приготвяше сандвичи, слагаше на масата самовар и ние закусвахме и пиехме чай. И ако Брик се занимаваше с 40-те години на миналия век, Маяковски го питаше: „Е, какво ново има в 40-те години?“ И Брик му разказваше, разказваше, разказваше, без край. Маяковски попиваше в себе си всичко това. А Брик умееше да говори с хората само за онова, което ги интересува тях самите, а не него.

— Това е истинско изкуство. . .

— Той беше необикновено деликатен човек. Просто боготвореше Маяковски. Когато Маяковски загина, повече аз трябваше да утешавам Брик, отколкото той мен. Въпреки че бях в отчаяние, но Брик просто не живееше, той само повтаряше: „Разбираш ли? Разбираш ли? Казвах му: „Е, какво? Ние всички ще идем там. Какво да се прави. Станалото станало, няма защо да се плаче.“ Брик казваше: „Разбираш ли? Ние сме като два коня под купола на цирка. Ние изпълнявахме един номер и единият от нас рухна. И номерът вече не съществува.“

— Осип Максимович веднъж каза, че за него Маяковски не е човек, а събитие — добавя Василий Катанян.

И тъй като настоявам Лили Брик да ми разкаже още някои подробности от личните си връзки с Маяковски, тя изважда от пазвата си два пръстена — един малък и един грамаден, вързани със синджирче. Тя ги носи неизменно, надянати като огърлица около врата ѝ.

— Ето нашите венчални пръстени. През 1916 г. си ги подарихме. Поръчахме съвършено еднакви по форма пръстени. А монограмът служи за печат. Имам пликове и писма от Маяковски, запечатани с този печат. С латински букви е гравирано — M W (Маяковски Владимир), а вътре „Лили". Като го обърнеш, пак става M W, а после пак и така до безкрай. А този пръстен ми подари той. На него с руски букви е написано „Л-Ю-Б" (Лилия Юревна Брик), като се завърти в кръг, се чете: „Люблю-люблю-люблю-люблю" до безкрай, а вътре — „Володя". Маяковски носеше дълго този пръстен, докато стана неприлично да се носи злато (имаше такова време след революцията). Пращаха му листчета: „Маяковски, не сте лице за златен пръстен." А той отговаряше: „Затова го нося не на ноздрата си, а на пръста!"

Лили Брик винаги се вълнува, когато разказва за Маяковски. А сега тя просто се задавя от нахлули чувства, когато показва тези толкова ценни за нея реликви. В настъпилата пауза Василий Катанян сякаш разсъждава на глас:

— Един френски писател е казал, че писателят, докато е жив, прилича на здание в строеж. И чак след като се свали дървеното скеле, може да се каже как то ще изглежда окончателно. От Маяковски отдавна е паднало скелето, а той продължава да живее в нашето съзнание и в съзнанието на многобройните си читатели. Той се видоизменя, защото се изменя и животът и защото той се извиси далеко напред във времето. Мисля, че днешните читатели го разбират и по-добре, и по-зле от неговите съвременници.

— А днешните поети?

— Маяковски е в кръвта им, те са израсли с него. И дори да не го продължават всички пряко, продължават го косвено. Все едно, той не ги оставя! Както за всеки руски поет не може да не съществуват Пушкин, Некрасов, Блок.

На въпроса ми: „Къде в съвременната поезия виждате традициите на Маяковски?", отговаря Лили Брик:

— Преди всичко у Андрей Вознесенски, според мен естествено. А може би той не мисли така?. . .

— Колко пъти той се връща към него — прибавя Катанян. И аз от своя страна допълвам, че Вознесенски е писал много пъти за Маяковски. А Лили Брик прекрачва отново чертата на времето, връща се назад, към спомените и асоциациите от миналото:

— Ние винаги сме обичали стихове. Знаехме Александър Блок наизуст. (Говоря за Осип Брик, за себе си и за нашите приятели, които обичаха литературата.) Ние очаквахме новия поет, новата поезия. И тя се появи в лицето на Маяковски. Той сам обичаше поезията, не само своята. Това е рядко качество, тъй като поетите обикновено обичат само своите стихове. Не признават другите живи поети, умрелите — да.

— Но не всички е обичал и не всички е признавал, нали? Имал си е свои пристрастия и симпатии. . .

— Той знаеше наизуст Блок и Пастернак. Знаеше целия Пастернак наизуст, обичаше го безумно, смяташе го велик поет. И Блок също. Ако някой е повлиял на Маяковски в самото начало, то това безспорно е Александър Блок. После всеки новопоявяващ се поет ние четяхме непременно. Маяковски го довеждаше у дома. Сега го няма Маяковски и поетите сами свикнаха да идват у нас. . . Ние обичаме и дружим с Вознесенски. Много обичам и ленинградския поет Виктор Соснора, който според мен е крупен талант, но някак не умее да си урежда работите. . .

— Прочетох книгата му „Кристалл“, която ми подарихте. Той е представител на най-младите, нали?

— Сега човек на 35—40 години се смята за млад. А в наше време млад беше 22-годишният. Вече 30-годишният Маяковски смяташе, че е старец. Всички питат: защо се застреля Маяковски? Защото се боеше от старостта!

— Нима е имал такива опасения?

— Разбира се! Това беше негова натрапчива идея. Казваше ми, че мъжът трябва да живее до 35, а жената до 30 години. Ние седяхме в гостната на Хенрикова улица, той отново говореше за самоубийство и пак, и пак, и пак за самоубийство. Аз му казах: „Гьоте не е бил старец, бил е Гьоте! Или Толстой. Старец ли е бил? Той избягва от дома си, както би направил един младеж. Би могъл да постъпи благоразумно, но той неблагоразумно избягва от къщи. И умира. Ти винаги ще си бъдеш Маяковски, даже когато станеш на 100 години. И когато цялото ти лице стане на бръчки, аз ще те обичам пак така, както съм те обичала, когато беше млад, 22-годишен.“ Но той не ме слушаше. Казвам му: „Добре, Володя, аз вече съм на повече от 30 години. Какво, нямам ли вече право да живея?“ Той ми отговори: „Ти не си жена, ти си изключение.“ Питам го: „А ти какво си? Не си ли изключение?“ Той не ми отговори нищо. . .

За втори път по време на нашия разговор Лили Брик не може да сдържи сълзите си. В настъпилата неловка пауза звънва телефонът, но домакинята ми дава знак с ръка, че сега не може да се отвлича от темата. След малко тя се овладява и продължава:

— Така ясно помня този разговор! Той говореше за самоубийство винаги, просто от първите дни на нашето познанство. Защото не искаше да остарее. Но старостта е понятие относително. Аз сега съм на 86 години, а не се чувствувам стара. Понякога се чувствувам болна и слаба, но не и стара.

— Младите също боледуват, тъй че това не е свързано непременно с възрастта. . .

— Но старите хора боледуват по-често — вмята домакинът, може би и без да влага някакъв подтекст. Но тази му реплика ми напомня, че разговорът трябва да приключи за днес. Затова поставям последния си въпрос:

— Василий Абгарович, как мислите, младото поколение днес свързано ли е с Маяковски? Чете ли го? Изучава ли го? Обича ли го?

— В отговор на този въпрос ще ви разкажа за едно училище в Москва с английски профил. В него има училищен музей на Маяковски. Там естествено не притежават никакви оригинали и ръкописи на поета, но събират книги и устройват ежегодно конкурси, рецитали, децата от първи до десети клас илюстрират произведения на Маяковски, а после жури присъжда награди и пр. И вършат всичко с огромен пиетет.

— От кога съществува това училище?

— Училищният музей съществува повече от 10 години.

— Значи, вече има хора, завършили училището?

— Да, и те вече са агитатори на Маяковски, вече са маяковци. Имат и специални значки.

. . .Държа сега в ръка тази значка, подарена ми от Лили Брик и Василий Катанян, и се потапям в атмосферата на необикновеното гостоприемство, което срещнах в този дом. Мисля си как да им се отблагодаря за топлите думи и сърдечността, за всичко, което ми разказаха с такава доверителна, интимна интонация. . . Навярно има само един единствен начин: ако съм успял да съхраня в тези редове онзи трепет, с който се произнася в този дом името на най-великия и гръмогласен поет на революцията. . .

* * *

Телеграфните агенции разнесоха новината, че на 4 август 1978 г. Лили Брик е починала „След продължително и тежко боледуване на 87-ата година от живота си“, както е казано в некролога на Съюза на съветските писатели. „Продължително и тежко боледуване“? Значи, тя го е прикривала от нас, когато ни приемаше в дома си няколко месеца преди смъртта си. Оплакваше се от различни болки в краката, казваше, че отдавна не поема риска да излиза често, но говореше за всичко това с весел тон, с присъщата ѝ необикновена бодрост на духа. Никой не можеше да предполага, че коварната болест ще я сломи тъй скоро. . .

## 3. УДИВИТЕЛНАТА ДИАЛЕКТИКА МЕЖДУ КЛАСИКА И СЪВРЕМЕННОСТ

### (При Семьон Машински*)

Семьон Машински е един от известните изследвачи на руското класическо литературно наследство. Срещал съм се неведнъж с него у нас в България или у тях, най-често в редакцията на сп. „Вопросы литературы“. Разговаряли сме винаги някак набързо и припряно, понякога просто само сме си обменяли информация за общи познати. Съветският критик си има приятели в нашата страна и неизменно се интересува за тях. Когато го посещавам в квартирата му в писателските блокове на улица „Червеноармейска“ и сядаме от двете страни на отрупаното му с книги и ръкописи бюро, си даваме сметка, колко много теми са се натрупали пред нас, колко въпроси са били отлагани все поради липса на време. И сега звъни телефонът, и сега ще ни чакат след час оттатък, и сега ще дойдат и други гости, но все пак ми се удава да извадя магнетофона и да поставя на събеседника си няколко теми, които очаквам той да развие малко по-обстойно. Най-напред го помолвам да разкаже накратко някои подробности от своята биография — къде и кога се е родил, къде е учил, как се е зародил интересът му към литературата и към изследване на нейните ценности.

— Може да се каже, че вече съм стар човек, карам 64-ата си година — започва Машински и добавя: — Родил съм се през 1914 г., когато е избухнала Първата световна война. Родното ми село Белозерие се намира в Украйна, недалеч от Киев. След това съм живял в Черкаси, в Днепропетровск, в Запорожие и от 1936 г. в Москва. Учил съм в Украйна. През 1934 г. завърших Днепропетровския държавен университет със специалност литература. В същата година започнах педагогическа работа като преподавател във висше учебно заведение, която в същност продължавам без прекъсване и досега. Работил съм две години в Запорожкия педагогически институт, а от 1936 до 1939 г. бях аспирант в МИИФЛИ — Московски институт по история, философия и литература — най-доброто тогава филологическо учебно заведение. В него преподаваха най-известните московски професори. Много от неговите възпитаници влязоха в литературата и във филологическата наука. След защитата на кандидатската си дисертация започнах сериозната си литературна работа. Първата ми книга се наричаше „Историческата повест на Гогол“. Тя излезе през 1940 г. в издателство „Съветски писател“. Такава беше темата на моята дисертация и още оттогава аз се занимавам с творчеството на Н. В. Гогол. Издал съм шест или седем книги за него на различни теми, последната от тях — „Художественият свят на Гогол“ — излезе през 1977 г. и сега се преиздава. Освен Гогол предмет на моите интереси са най-раз-

---

* Семьон Машински почина в края на 1978 г. — б. р.

лични проблеми от теорията и историята на руската литература. Понякога навлизам и в областта на съвременната руска съветска литература, макар и не така често, както би ми се искало да бъде. От класиците, върху чието творчество съм работил, ще отбележа В. Г. Белински, Н. Г. Чернишевски и С. Т. Аксаков. Изобщо през време на дългото си занимаване с литературата съм наплодил вече достатъчно количество книги и изследвания. С мое участие са излизали и съчиненията на много руски писатели. Бил съм в редколегиите на такива издания като Гогол, Белински, Гончаров, мемоарната серия на издателство „Художествена литература“ и мн. др.

— Тази Ваша дейност е отчасти позната на българските литературоведи. Мисля, че няма да сгреша, ако кажа: така нареченото средно поколение, а и повечето от младите са минали през Вашите книги. В тях ни поразяваше яснотата и откровеността, с които се обглеждаха руските писатели, без да говорим за уважението към тях, което е всеобщо. И още нещо: откривателската страст, смелото отхвърляне на отживели представи, желанието да се преоткрие творецът, да се покаже в нова светлина пред съвременния писател. Като хвърляте поглед върху своите досегашни книги, как мислите, къде виждате сам най-успешния опит да се превъзмогне един предразсъдък и се представи писателят в истинския му вид.

Този въпрос затрудни моя събеседник. Той се замисли, хвърли поглед към лавицата отсреща, където бяха наредени собствените му книги и статии, размаха на няколко пъти ръце. Вече мислех да се откажа от въпроса си, схващах, че го поставих, без да отчета изключителната скромност на Семьон Машински, сигурно спекулирах с гостоприемството и отзивчивостта му, още повече, че той толкова рядко се съгласяваше да говори за себе си. Навярно очакваше да говорим по теоретични проблеми.

— Имам една монография за Аксаков — започна малко неуверено той, — това е първата книга, излязла за този голям руски писател не само в наше, съветско време, а и изобщо. Аз бях инициатор и за излизането отначало на четиритомно научно коментирано, а после и на петтомно издание на съчиненията на Сергей Тимофеевич Аксаков. Писал съм и различни статии за този забравен писател. Мисля, че той сега вече е възстановен в неговите истински права, ако може така да се каже, приет е за класик, изучават го във висшите учебни заведения и училищата, за мен Аксаков е крупна фигура в нашата отечествена литература. Несъмнено ми е приятно, че в неговото утвърждаване има и известна моя скромна заслуга.

— На какво се дължеше продължителното премълчаване на Аксаков и не е ли без връзка то с отношението към славянофилството изобщо?

— Въпросът Ви не е поставен съвсем точно. Със славянофилството е свързан не толкова Сергей Тимофеевич Аксаков, колкото неговите синове — Константин и Иван. А пренебрежението към литературното наследство на Сергей Аксаков си има други причини. През годините на вулгарния социологизъм него нерядко го упрекваха в консерваторство, тъй като приемал съзерцателно руската действителност. Тези обвинения бяха несправедливи. Бяха открити много нови материали, позволяващи ни да си създадем една по-друга представа за това интересно явление в руската литература от миналия век. Дори бих казал, че днес интересът към Аксаков е по-голям, отколкото когато и да било в миналото. А що се отнася до славянофилството, то е твърде сложно и противоречиво явление в историята на руската обществена мисъл. Преди десетина години в нашето списание „Вопросы литературы“ посветихме на тази тема една дискусия, която продължи цяла година — що е славянофилство и какво трябва да бъде нашето днешно отношение към него. В хода на дискусията бяха повдигнати редица твърде заплетени идейно-политически аспекти от позициите на славянофилите. Това явле-

ние си има своите плюсове, има си и минусите, дължащи се на обстоятелството, че славянофилството се е опасявало от революцията и е влязло в конфронтация с революционно-демократическото движение в Русия, известни са неговите преки контакти със самодържавието и идеологическите сили на реакцията. Но в отделни свои прояви то е играло и положителна роля.

— Славянофилите първи откриха пред руското обществено мнение, а чрез него и пред Европа, пред света т. нар. „Източен въпрос“ — въпроса за правата на християнското население в пределите на Отоманската империя, въпроса за самото съществуване на българската народност.

— Късните славянофили и сред тях Иван Аксаков са взели активно участие в освободителното дело на българския народ, съдействували са на борците срещу отоманското робство. Това е несъмнена заслуга на славянофилите и по-конкретно на Иван Аксаков. И ако не ме лъже паметта, тя е оценена достойно — в София дори има улица в центъра на града на името на Аксаков. Това е съвсем справедливо. Що се касае до вътрешнополитическата линия на славянофилството, тя е била, ще повторя, противоречива и объркана, преплетена и с реакционни тенденции. Трябва да се има пред вид и фактът, че Сергей Тимофеевич Аксаков не е бил теоретик, нито политически деец, а само художник, писател. В неговия дом са се устройвали срещи на славянофили, но той е бил само свидетел на споровете, в които славянофилското войнство най-разпалено е отстоявало своите идеи, а сам писателят се е отнасял към тях с известна доза ирония, не е споделял яростния патос и непримиримите позиции на своите синове, особено на Константин — един от главните основатели на това течение. Аз писах заключителната статия към дискусията във „Въпроси литературы“, където казах, че сега проблемът за славянофилството ни изглежда много по-ясен, отколкото преди започването на споменатата дискусия.

— На нас ни е известно, Семьон Йосифович, че в своите занимания Вие понякога отделяте време и за съвременната българска литература. Бихте ли споделили как е възникнал интересът Ви към българската литература и в какво се е изразил той досега?

— Мога да кажа, че към България изпитвам отдавнашна страст и най-дълбок духовен интерес. Всичко започна от едно мое участие в дните на поезията у вас, които тогава имаха за епицентър Стара Загора. Пред моите очи се разгърна едно събитие, което ме потресе. Това бе истински народен празник, посветен на поезията. Порази ме грамадното количество хора, които бяха пристигнали от всички краища, за да участвуват в тържествата. Нещо пламна в душата ми и оттогава обикнах България. Всеки път, когато ми се случи да бъда в тази прекрасна страна, изпитвам усещането на най-скъп празник. Имам много приятели сред българските писатели.

През последните десет години съм писал за някои от тях. Много високо поставям например творчеството на забележителния съвременен прозаик Емилиян Станев. Срещал съм се с него, гостувал съм му и сме беседвали. Следи от тази среща бяха запечатани веднъж в статия, появила се в „Литературная газета“. Написах статия и за романа му „Иван Кондарев“, а след това и за двете му исторически повести „Княз Сибин“ и „Антихрист“, които се появиха на руски в Москва през тази година. Писал съм встъпителна статия към руското издание на романа „Синът на директора“ от Емил Манов — едно интересно явление в съвременната българска литература. Писал съм предисловие и към прекрасната книга „Цената на златото“ на Генчо Стоев, едно необикновено талантливо произведение, което получи широко признание в СССР. Наложи ми се да се приобщя и към българската поезия. Написах предговор към стиховете на Павел Матев. Под заглавието „Чайките почиват на вълните“ бе представена избрана лирика от този крупен поет и много негови стихове, които звучат отлично в руски превод,

са доставили несъмнено огромно удоволствие на съветския читател. Печатал съм статии по страниците на „Литературен фронт“, „Литературна мисъл“, „Септември“ и др. за жалост много по-рядко, отколкото би ми се искало. В предела на ограничените си възможности се старая да следя, макар и нередовно, какво става в българския литературен живот, чета постоянно „Литературен фронт“. В България са излезли две мои книги, няма да скрия, че това ми е особено приятно. Още през 1953 г. в издателство „Наука и изкуство“ излезе „Гогол“, а през 1967 г. излезе книгата ми „Н. Г. Чернишевски“, написана специално за българското издателство „Народна култура“.

— Над какви проблеми работите сега?

— Покрай историко-литературните проблеми, които ме занимават постоянно, има и един кръг въпроси, върху които работя вече дълги години — методологическите проблеми на съветското литературознание и литературна критика. През тази година излиза моята книга „Вечно живо“ — за класиката и литературната наука, за съдбата на класиката и перипетиите, които преживява в различни времена. Класиците всеки път се обръщат към нас, те обогатяват съвременността и съвременността от своя страна също така обогатява класиката. Това е твърде важен аспект от общотеоретичното ни отношение към класиката. Ако някой би ми поставил такъв въпрос: „Кой разбира по-добре Пушкин, Гогол, Достоевски, Толстой — ние днес или техните съвременници?“, мисля, че можем определено да отговорим: ние днес. Не защото сме по-талантливи и по-проницателни или че знаем повече, не. А защото на нашата страна е преимуществото на историческия опит. Нашето поколение се намира на такава историческа висота, от която се вижда много по-далеч, отколкото се е виждало преди 100 или 150 години. Тази широта на зрението ни помага не само по новому да възприемаме класиката, но и да я обогатим с нашия съвременен опит. Тъкмо тук е тайната на вечната младост на класиците. Те никога не остаряват, а през всеки нов етап ни откриват все нови и нови свои страни. И мен лично постоянно ме занимава изследването на тази удивителна диалектика между класика и съвременност.

— Кой от множеството теоретични проблеми, възникващи при съприкосновение с тази материя, смятате за кардинален?

— В класическото наследство днес твърде често навлизат и съвременни критици. Днес е мъчно да се намери автор, решаващ какъвто и да е въпрос от съвременната литература, който така или иначе да не се докосва и до някои историко-литературни аспекти. Затворена и обособена критика вече не представлява интерес за широкия читател. Той е израснал толкова високо духовно и интелектуално, че всеки въпрос от съвременната литература се асоциира в съотношение с историческия опит на нашата отечествена или световна литература. Това бе почувствувано от съвременните критици и те се стараят непременно да отразяват съвременната литература с оглед на историческия опит на литературата у нас и в чужбина. Този важен процес се формира пред нашите очи, но той се развива достатъчно енергично и стремително. Несъмнено неговите последици ще се отразят върху методологията на нашата критика. Сегашната съветска критика е по-зряла, по-интелектуална, по-мащабна. Естествено аз нямам намерение да я разхвалвам сега тук, в нея се срещат и сериозни недъзи, но наред с тях протича един изключително важен и поучителен процес, чийто смисъл се изразява в това, че критиката става все повече и повече наука, естетически нейните оценки са по-дълбоки и обективни.

— Значи Вие не споделяте подразделението, че литературознанието е наука, а критиката — изкуство?

— Мнозина сега у нас говорят, че критиката е част от литературата. Вярно е, критиката съществува вътре в литературата, но наред с това тя съществува и извън нея, доколкото тя самата я оценява. Тя е и извън, и над, но и в литературата,

тъй като сама е част от литературата. Неотдавна излезе книгата на Борис Бурсов, която така се и нарича — „Критиката като литература“.

— Четох тази книга на ленинградския литературовед и критик, написана необикновено живо, интересно и четивно. Да си призная, тя малко ме и изненада: най-малко от един солиден литературен изследвач като Бурсов очаквах да застъпи становището, че критиката не е наука. У нас възгледът, че критиката е изкуство, се поддържа главно от представители на импресионистичната, естетичната и публицистичната критика. Като читател на книгата на Бурсов намирам, че тезата му е обоснована добре, защитена е и на практика със самия маниер на изложение. . .

— Това е така. Но явлението има и друга страна. По метода на своите изследвания критиците все повече се приближават до науката. И този процес крие големи резултати и очаквания.

— Няма да споря по този пункт сега с Вас, само искам да Ви запитам: как се отнасяте към теоретическите претенции на структуралистите, според които критиката е не само наука, но и точна, положителна наука, подобна на математиката?

— Мисля, че всяка наука без съмнение трябва да бъде точна и в определен смисъл литературознанието също е точна наука. Но тази точност е от по-друг характер, отколкото в математиката или физиката. В математиката точността се определя от невъзможността две плюс две да бъде пет или три, да речем. В литературната наука, както и в изкуството две плюс две невинаги е равно на четири. Но точността на литературната наука, както и на критиката се основава върху обективните естетически критерии, чрез които и литературознанието, и критиката изграждат своите естетически концепции и присъди. Що се отнася до структурализма, трябва да се има пред вид, че днес вече се изживяват самонадеяните заявления, че само структурализмът е монополно направление в развоя на литературната наука и критика. Стана пределно ясно, че структурализмът не може да претендира за монополизъм в изучаването на изкуството и литературата. Пред него съществуват сериозни перспективи в изучаването на стиха и структурата на художественото произведение. А кой и кога е възразявал против изучаването на художествените структури? Марксизмът не отрича необходимостта от изучаване на структурата на художественото произведение, въпросът е как се разбира тази структура. Ние я схващаме не като сбор от формални похвати, които могат да бъдат изложени по формално-математически начин. Структурата е такава сфера, която трябва да включва и идеологически, и исторически, и философски, и естетически периметри. Структурата обхваща твърде широк спектър от елементи, с които трябва да се съобразяват и критиците, и литературните историци и теоретици. Неслучайно днес гласовете на структуралистите вече звучат къде-къде по-скромно, отколкото преди десет години. Защото на публика и специалисти става ясно, че не успяха покушенията на структуралистите срещу нашата методология, не се оправдаха и надеждите им да създадат някаква универсална методология. Необходимо е да се търсят извън тях новите методологически пътища за изследване на художествения текст и на изкуството в цялост. Днес в съвременната литературна наука се изпробват усилено методи за изучаване на художествения материал. Те носят по-задълбочен характер от концепциите на структуралистите.

— Да оставим структуралистите настрана. Интересува ме такъв въпрос: ако критиката е наука, ако критикът борави с точни критерии и категории, как тогава той ще може да изрази своята творческа индивидуалност? Или то не е задължително за него, както не е задължително за учения — в науката е най-важно научното откритие.

— Своеобразието на художествената критика и на литературознанието се състои в това, че извън индивидуалността не може да се изрази свое отношение към художествените явления, физикът, математикът, геологът не са длъжни да изразяват своята индивидуалност, защото самите му оценки носят индивидуален (субективен) характер. Но критическите присъди не се състоят само от лични, вкусови и пристрастни съждения. Те се опират върху определени обективни критерии. И тъкмо в съчетаването на обективността на естетическите позиции и индивидуалността на критика, тъкмо в пресечната точка на тези две категории се състои спецификата на литературнокритическата дейност. Критиката е и наука, и изкуство едновременно.

— Не е ли това едно еклектично отстъпление от тезата за научността на критиката? Принципът за точността не изисква ли алтернативното предпочитане на „или-или“ (или наука, или изкуство) пред „замазващото“, неточно и неопределено „и-и“ (и наука, и не наука)?

— Някога Фридрих Шлегел е казал добре: „Критиката е такъв жанр от литературата, чийто предмет е самата литература.“ Добре и точно определено! В тази връзка мога да напомня думите на Алексей Н. Толстой, че критиката е мозъкът на литературата. Без критика литературата не може да се развива. Критиката е наука и изкуство едновременно, затова обективните критерии винаги се пресичат с индивидуалността на критика. Все още никой не е отменил правото на индивидуален вкус. Естествено той зависи от много неща, пък и от самото произведение, което може да се харесва на един критик, а да не се харесва на друг. Но работата не е само в харесването. За да се изрази една оценка, тя трябва да се аргументира, да се мотивира с известни обективни критерии и естетически закономерности. В това се състои цялата сложност на нашата дейност като критици и литературоведи.

— А не Ви ли се струва, Семьон Йосифович, че цялата тази сложност и „бъркотия“ се създава от отсъствието на чист тип „критик“, чист тип „литературовед“ и чист тип „литературен историк“ днес?

— В нашата литературна практика днес наистина се забелязва, че ако порано критиката съществуваше някак по-особено от историята на литературата, сега много повече хора се занимават и с критика, и с литературознание едновременно. Това особено се отнася за младите съветски критици, които се появиха през последното десетилетие — те са и литературоведи, и критици и е трудно да се обозначи къде свършва едното и откъде започва другото. Това е знаменателен процес. Класическите представители на нашата критика — Белински, Чернишевски, Добролюбов, Писарев — бяха също и критици, и литературни историци. Опитайте да определите във всяка статия на Белински: къде той е критик, къде теоретик и къде историк на литературата? Тези три клона се сливат у него във всяка статия. Същото се отнася и за Чернишевски, Добролюбов и Писарев. Но впоследствие настана разчленяване на литературознанието на три ипостаса, на три раздела. То се случи в края на миналия век, когато науките започнаха да се усложняват и да се разпадат на множество подразделения. Нямаше вече единна физика, единна математика, единна химия. Появиха се отрасловите науки. Същият процес обхвана и литературознанието. Появиха се теорията, историята на литературата и критиката със свой самостоятелен предмет. Това продължи доста дълго време. Но после тази диференциация на науките стана спирачка за по-нататъшното развитие и се появи необходимостта от интеграция на по-рано разчлененните науки. Този обратен процес сега се наблюдава повсеместно. Казват, че най-крупните открития в областта на естествознанието се извършват в сближаването между сродните, но все пак различна науки. Същата закономерност се наблюдава и в литературознанието. Самият живот продиктува необходимостта от възможно най-голямо сближаване между теория, история и критика. И този

плодотворен процес несъмнено ще доведе до важни резултати в развитието на тези три области на нашето литературознание.

## 4. ПРОБЛЕМИТЕ НА ПОЕТИКАТА И ХУДОЖЕСТВЕНАТА СЕМАНТИКА

### (При Марк Поляков)

Многообразни са интересите на проф. д-р Марк Поляков — театър, поезия, славянски литератури, в това число и българска. При бегли наши срещи в Москва ми искаше да му изпратя първия том от събраните съчинения на Гео Милев — интересували го възренията на нашия поет. Но все пак основните занимания на Марк Поляков си остават, струва ми се, в областта на литературната теория. Там той отдавна трупа материал, разработва теми, пуска проучвателни „сонди". Прехвърлил шестото десетилетие, той навярно се е замислил за резултатите, за обобщенията. Казвал ми е, че замисля теоретически труд по основните начала на съвременната поетика и дори даде откъс в „Литературен фронт", който направи впечатление с обновената методология и оригиналните разработки.

Когато го посещавам отново в дома му, заварвам го да работи трескаво над нов свой ръкопис. Издателските срокове са го притиснали, затова е разхвърлял отделните глави на бъдещата си книга по различни стаи и коридори, навсякъде — отворени книги, недописани бележки, обозначени съкращения. Когато ме запознава с характера на новия си труд, вижда ми се особено интересен, но и много спорен. Марк Поляков се опитва да създаде цялостен модел на художествената структура, като в нейното обяснение не се поколебава да реабилитира редица стародавни теоретически термини и понятия, като ги съчетава със супермодерни заимствувани от математиката, физиката, лингвистиката, парапсихологията и др.

— Моята нова книга ще се нарича „Проблеми на поетиката и художествената семантика". В известен смисъл тя не е съвсем нова. В нея влиза преработена теоретичната част от предишната ми книга „Цената на пророчеството и бунта" 1975). Но за разлика от нея сега изцяло и вътрешно завършено изследвам въпросите на семантичната поетика, както съм я нарекъл. Работата се състои в това, че ми се иска да изградя разгърнати концепции на поетиката, като се почне от извънлитературните фактори за образуване на художествения смисъл и се стигне до най-дребните детайли на художествената структура. Малко грубо определено, проблемът на художествената семантика главно се заключава в това, че целият праволинеен текст на произведението се разглежда като своеобразна система за пораждане на художествения смисъл. Казано най-точно, основният материал, от който се състои литературното произведение, е словото, то естествено се опира (като на своя база и източник) върху естествения език. Но целият процес на пораждане изобщо на литературата и изкуството се състои в превода на думите от естествения, етническия език в друга, в нова система на художествения език.

— Мъча се да се ориентирам, Марк Яковлевич, и се надявам Вие сам да ме улесните: към коя школа клонят тези Ваши разсъждения? Къде са Вашите собствени предпочитания на теоретик?

— От гледището, което изложих накратко, не ме задоволява нито лингвистичната, нито традиционната поетика, а още по-малко пък поетиката от училищен тип. Защото лингвистичната поетика превръща думата в самоцелен елемент на художественото произведение. При това ние имаме работа със словото, с вътрешните закони на езика, които лежат в неговата основа. След като попаднат в системата на художествено конструиране, на художествения свят, те се видоиз-

менят по самата си основа, превръщат се в съвършено други естетически фактори. Недостатъчността на естетическия фактор, ограничеността на чисто формалната структура в лингвистичната ориентация не ме задоволиха и аз стигнах до мисълта да изградя поетика, в чиято основа лежи смисловото значение на всеки художествен елемент.

— Открай време това си е оставало само намерение пред теоретиците, навлизащи в областта на художествената структура. Бихте ли разказали по-подробно как възнамерявате да реализирате конкретно тази концепция?

— Книгата ми „Проблеми на поетиката и художествената семантика“ ще се състои от девет глави. В началото се връщам към един свой стар проблем — „Произведението като художествена реалност“. Тази глава е преработена, изтъквам нов модел, който наричам „Смисъл — текст“. Моделът на художественото произведение за мен се състои от три разклонения. На първо място стои блокът на идейно-емоционалното ядро на произведението, който по привичка наричаме тема. (Темата е най-абстрактната част на художественото произведение, темата е редукция, свеждане на текста на художествената творба до някакви формули. Самата формула отсъствува като текст, но след това се разкрива в тематичното поле, състоящо се от цяла редица тематични мотиви.) Тематичният блок е свързан с реализацията (или материализацията) на тематичното поле, което не съществува явно в художествения текст. То намира своята първа материализация в сюжета, в персонажа и в акциите. Тези три елемента са взаимно свързани. И накрая третия блок — повърхностната структура (тя лежи най-отгоре), обхваща думите и литературните операции. Когато говоря за думи, имам нред вид не лексическото значение, а художественото — да речем, тропи, фигури и т. н. Във втората глава на книгата разкривам и конкретизирам първия блок. Тя е озаглавена „Текст и тема“. Третата глава е посветена на най-горния блок и се нарича „Стил, стилистика и риторика“. В нея се опитвам да изградя ново определение на стила, като отхвърлям както отъждествяването на стила със съдържанието, така и отъждествяването на стила с формата. Построявам логическа концепция за стила. Защо може да се каже: „стил на композицията“, „стил на езика“, а не може да се каже „стил на темите“? Фразеологически ясно е защо, както ми се струва. Следва четвъртата глава: „Риторика и литература — теоретически аспекти“. Тя разглежда реториката като основен механизъм за пораждане на художествения език, като своеобразно езиково съзнание на литературата, като нервна система на литературата. Петата глава е близка до четвъртата: „Поетичната фразеология в контекста на емблематиката“ — тя е изцяло от старата ми книга. В шестата глава „Историческа поетика и теория на жанровете“ се опитвам да дам ясно определение на жанра и на неговото място в общата теория, както и на отношението му към историческата поетика. Не е възможно да се даде чисто теоретическо определение на жанра извън историческата поетика. Жанрът е свързан неразривно с историческото движение на литературата. В тази глава се спирам на динамиката на лирическите жанрове. В седмата се разглежда динамиката на романтичната поема — от фолклорната балада до литературната балада, от литературната балада до посредническите жанрове на предпоемата и накрая до самата поема. Тук теоретическият материал се обобщава върху основата главно на поемите на А. С. Пушкин и А. Мицкевич. Следващата глава — „От човека на барокото към човека на романтизма“ — е стара, но в нея са внесени много нови неща. И следват две заключителни глави: „Традицията като мяра на съвременността“ и „Руската поезия в контекста на славянските литератури“. Последната глава се опира предимно на материал от XIX и XX в. и историко-литературните примери, с които се оперира, се сливат в единни теоретични построения. Те ще дадат линията на развитие в руската и в славянските поезии в определени жанрови и стилистични насоки. От всичко най-сложни са въпросите

на стилистиката. Често не е лесно да се отговори на въпроса, какво се разбира под стилистика изобщо. Кое влиза в нейния кръг? Така възникват цял ред методологически проблеми.

— В един разговор не би могло да се изчерпи цялото богатство на проблематиката в книгата. Виждам, че тя ще възбуди любопитство с много свои постановки. Но бих желал да Ви помоля, Марк Яковлевич, да се спрем на един проблем. Наистина ли виждате някаква пряка връзка между реториката и художествената литература?

— По самия си произход реториката е ориентирана едновременно и към устното, и към писменото слово. Свързана е по начало със зараждането и развоя на поезията. Когато днес стане дума по този въпрос, преди всичко подразбираме ренесансовската реторика. Но аз стигнах до следната идея. Излизам от предпоставката, че тропите са исторически установила се система, налагана върху художественото съзнание. Тази система от тропи е и изменчива, и неизменна. Реториката се използува навсякъде — в бита, в рекламата, в обществената дейност, а също и в литературата. Но ние сме свикнали да крещим, че реториката е нещо лошо, като я свързваме с красноречието, с неискреността, надутостта, помпозността и пр. Това са глупости! Защото дори самата литературна теория, която отрича реториката, я взема на въоръжение във всичките ѝ видове. В раздела „Художествени средства“ се приемат всички реторични фигури, като тропи, инверсии и пр., но се вземат извън системата като чисто формални елементи. А реториката е система! Система, която покрива всичко. Винаги, още от древността тя се е делила на три части: реторика на изразяването, реторика на композицията (диспозиция) и реторика на съдържанието (емоция). Реториката винаги е изработвала конструктивните форми. В древна Гърция и Рим има много реторики и само две поетики. Значи реториката е играла централна роля в теорията. Интересно, нали? И аз си поставих за задача да изследвам всички закони и вътрешната логика, механизма за пораждане на художествения смисъл. Ще илюстрирам всичко с примери, като се почне от древноруската литература и се свърши с Маяковски. Най-забавното е, че реториката е съществувала винаги, особено в лириката. Цялата лирика се изгражда с реторични похвати.

— Струва ми се, че реториката винаги е била свързана с устното творчество, с ораторското изкуство. В древността, когато ораторското изкуство е процъфтявало по площадите, в Народното събрание и в съда, процъфтявала е и реториката. Затова е имало толкова много реторики и само две поетики — на Аристотел и Хораций. А как изглежда положението днес, когато ораторското изкуство не съществува? То бе окончателно убито с изобретяването на циклостила — кой и къде днес произнася речи? Къде се водят устни прения, полемики, дискусии? Всичко вече се чете в нашия толкова книжовен свят. Живото слово звучи само в театъра, но и там текстът не се импровизира. Изобщо, мисля, че поетиката регламентира законите на писменото, а реториката — на устното словотворчество.

— Не е съвсем така. Реториката е възникнала на прехода между устна и писмена реч в древна Гърция в VI в. преди нашата ера. Софистите са създали реториката именно като реторика на поезията. Самият Горгий е бил поет и теоретик на реториката. В античния свят реториката се е формирала като своеобразно всеобемащо учение изобщо от хуманитарен и словесен характер.

— Оттук е възникнала и граматиката.

— Да. Реториката е школа за всичко, отнасящо се до словото. Реториката е рожба на философията, а, от друга страна, на софистиката.

— Учение за словото.

— Правилно. Класическата реторика на Аристотел и реториката на Квинтилиян, които лежат в основата на цялата нова европейска култура, са литературни реторики. Квинтилиян е формулирал наистина учението за красиво го-

ворене. Но под „говорене“ се е разбирало съдържанието, което сега влагаме в думата „дискусия“, все едно устна или писмена. Така се е изграждала теорията на словесността в древните литератури, в литературата на Възраждането, християнските култури до средата, а дори и до края на XVIII в. Романтиците отрекоха реториката. Тя се беше изродила в чисто формална реторика на изразяването. Но парадоксът се състои в това, че като отхвърлиха формалната реторика, сами не са забелязали, че са отхвърлили само една страна на реториката. В същност те самите са по-реторични от който и да е писател на XVIII в. Емоционалното напрежение при романтиците е изградено с реторични средства.

— Привеждате ли теоретически доказателства в подкрепа на своята теза?

— Разбира се. Важно е следното. Защото литературата е съпричастна с реториката? Реториката е система за убеждаване. Затова се ориентира към емоционално въздействие. Същата задача по същество изпълнява и литературата. Аристотел казваше, че реториката се основава на ентинемното, а логиката — на всеобщото. Що е ентинемно? Ентинема е нещо вероятно, което не може да се докаже, но е възможно то да съществува. А тъкмо вероятното и предполагаемото лежи в системата на световната литература. Реториката се занимава с изграждане на убедителността на измисления свят, тя трябва да докаже несъществуващото. Ето защо реториката стана своеобразно вътрешно съзнание на литературата. Изобщо в моята концепция стилът се основава на стилистиката, а стилистиката се основава на реториката. Такава е цялата конструкция. Колкото се отнася до днешния ден, влиянието на реториката е много голямо. Ролан Барт казва: „Нашият свят е окръжен от стара реторика.“ Какво е например ритуалът? Ритуалът си има своя реторика с метафори, метонимии — реторика вербална и реторика визуална (зрителна). Политиката също си има своя реторика. Нищо не може да ни избави от необходимостта от реторика, тъй като тя разчита на принципа на емоционално въздействие, както вече говорих. Затова в литературата реториката обслужва тематизма и експресивността. Комутативният характер на литературата също се опира на реториката. Собствено реториката е граматика на комутацията.

— Излиза, че колкото повече реторика има в едно художествено произведение, толкова по-добре. Така ли?

— Да, цялата поезия на Владимир Маяковски, взета в най-добрата ѝ част, в наистина великите ѝ постижения, го доказва. Тя е построена върху принципите на реториката. Поетът сам е казвал, че когато пишел стихове, си представял пред себе си живи хора, към които се обръщал с ораторска реч. Неговата поезия е беседа с хората.

— Вие споменахте, че неизменните черти на стила не са свързани нито със съдържанието, нито с формата. А не са ли свързани те с творческата личност на художника? Съществува стил на определено направление, той се изследва от теоретиците. А индивидуалният стил на всеки определен автор?

— Безспорно, има такава връзка. Аз разглеждам общите категории, определям структурата на стила, а след това и неговите индивидуални варианти. Когато тълкувам стила, заимствувам стария термин „установка“, като му влагам своеобразно съдържание. Това е при втория подетап „Стилови форми на произведението“. Проблемът за „установката“ при мен е свързан със съзнателната и безсъзнателната творческа дейност на писателя. Доколкото стилът наистина е рожба на даден писател, на дадено конкретно произведение или група произведения, мене ме интересува извънредно много степента на съзнателност и безсъзнателност в създаването на стила. Когато разглеждам психологията на установките, се основавам на учението на великия грузински психоаналитик Узнадзе. Не си ли го чувал? Узнадзе е крупен учен от световна класа, втори след Фройд, който е създал друга, своя система за подсъзнателната дейност на човека. В осно-

вата ѝ лежи учението за психология на установките, създаващи най-голямо предразположение за възприемане на въздействия. Накратко определено, всички наши действия, предизвикани от реалното окръжение като негов отговор и решение, се обуславят от всичко, което се е натрупало в безсъзнателните установки. Безсъзнателната установка се намира в подсъзнателната сфера. Тя се формира от характера, биографията, средата и всичко останало. Той е написал и труд върху теорията на творчеството в подобен план, където разглежда несъзнателните, личните фактори на художника. Според мен художникът напълно съзнателно се намира на равнището на съвременните концепции за литературата, а безсъзнателно ги преодолява в своето творчество. Безсъзнателните импулси винаги искат да разрушат всички изградени системи.

Може дълго да се говори по една толкова примамлива и спорна научна хипотеза. Но разговорът не може да замени прочитането на книгата. Затова на раздяла казвам на проф. Поляков, че сега с още по-голямо любопитство ще очаквам новия му труд. А по книгите от български автори, които търси, предполагам, че в новото му изследване отново ще има и страници, посветени на нашата литература.

# МЪЖЕСТВЕНА ВЯРА И НРАВСТВЕН ПАТОС

## (В творческия свят на Христо Радевски)

*Стефан Коларов*

Пътят на Христо Радевски в нашата поезия е тясно свързан с делото на партията и народа, с епоса на революционната борба в годините на фашизма. Някога в прекрасното си стихотворение „Любов“ той писа:

Аз не те споменавам.
Прости ми.
И не мога да те назова.
Но в сърцето ми твойто е име,
на езика ми парят слова,
пълни с обич и нежност към тебе.
Твоят образ разпъва до смърт
мисълта ми.
Мой е и жребият
твой,
и твоят стремителен път. . .

Не са много поетите, които с такава нежност и интимна простота разкриват своето отношение към партията, така вътрешно съпричастни са към нейния извисен образ — като упование, като вяра и символ. Още когато се появяват неговите изповеди, те правят впечатление с оригиналната си звучност, с широкото обществено въздействие. Те носят и младежка порив-ност и чистота, и зряло комунистическо виждане и отношение към проблемите на живота и епохата. В едно време, когато „въздух не достигаше“, Христо Радевски създаде блестяща политическа лирика,сгрята от всеотдайно чувство и съкровеност. В лирическия глас на поета се долавят метални нотки, перото му смело реагира на вътрешнополитическите събития и на международната обстановка, той изковава стоманената лира на пролетарскореволюционната поезия заедно с новото поколение творци, наследници на Смирненски и революционните завети на Ботев.

Затова, когато човек разговаря с Радевски, неусетно навлиза в суровата атмосфера на 30-те и 40-те години, връща се към славните борби на партийната литература и нейното огнено слово.

От нашите срещи в неговия дом на бул. „Руски“ разбирам колко дълбоко поетът е свързан с утвърждаването на пролетарскореволюционната литература, с какво умение анализира факти и събития и с каква непримиримост и гражданска откровеност воюва срещу всичко, което е свързано с отрицателни прояви в нашия съвременен живот. Сатиричните нотки на неговата гражданска поезия са се запазили все така живи, остри, убедителни.

Гласът му е по младежки бодър, силен, жестовете му са отривисти, енергични, сякаш Христо Радевски не е на седемдесет и пет години. Така трудно е да приемем тази възраст за негова. Респектира и това, че той живо се интересува от проблемите на нашето съвременно

литературно развитие, вълнува се от новото в него, безпокоят го слабите и безлични произведения. Възпитан и израсъл в години на борба и революционна преданост, поетът ме впечатлява със своя граждански темперамент, с гордата си осанка и с това „Привет!“ накрая на всеки разговор, след изказаните благопожелания.

Със своите въпроси се стремях да открехна частица от неговата богата жизнена и творческа биография и с вълнение посрещах отговорите му, проникнати от парливия дъх на времето.

— Другарю Радевски, какво си спомняте за своите първи литературни преживявания, кои са хората, които подкрепиха Вашия интерес към художественото слово. Например Вашето семейство повлия ли на тия Ваши увлечения? През Вашето детство условията позволяваха ли Ви да четете?

— Баща ми беше прост човек, завършил някога четвърто отделение. Неговият баща — дядо ми — казал, че му стига да се научи да подписва името си. А майка ми беше неграмотна. И си спомням: често, когато четях край огнището някаква книжка под светлината на огъня, тя тъжно въздъхваше, че не може да прочете какво е написано в книжката. Гледаше буквите като някакви вълшебни знаци. Баща ми обаче се зачиташе често в попаднали му книжки. Няколко пъти вечерно време пред цялото семейство е декламирал поемата „Черен арап и хайдут Сидер“. Кой го е заинтересувал, откъде я беше научил — така и не ми е идвало на ум да го попитам. Той добре разбираше, че човек трябва да се учи, да знае и ми даваше пари да си купувам книжки. В ранните ми ученически години бях абониран за списание „Светулка“. През Балканската война и през Първата световна война той беше мобилизиран, но от фронта в писмата си постоянно пишеше да ходя на училище. И мама въпреки паричната оскъдица в къщи винаги ми даваше пари за книги, когато ѝ поисквах.

— Кои са книгите, които смятате, че най-напред са Ви заинтересували, упражнили са въздействие върху Вашия детски мир, накарали са Ви да заобичате литературата?

— Първата книга, която влезе в сърцето и съзнанието ми още като ученик от първо отделение, беше „Робинзон Крузо“. Четеше ни я на части в определени часове млад енергичен учител. Казваше се Георги Николов. После — главно чрез ученическите читанки — ме плениха стиховете на Вазова и Ботйова. А по-късно дойде „Под игото“.

— Как се снабдихте с Вазовия роман?

— Тази книга е била подарена на баща ми от някакъв учител, който учителствувал в нашето село. Тя беше с кожена подвързия и пленяващи въображението ми илюстрации. Много по-късно, когато по-сериозно навлязох в литературата, разбрах, че това е било първото издание на „Под игото“ с илюстрации от Мърквичка и др. Когато почнах да чета този роман, не можех да се откъсна от него. Селската ни къща с всичко един етаж беше разделена на три помещения. В едното, в което се влизаше направо от двора и се казваше „къща“, живеехме лятно време — от ранна пролет до късна есен. Там на огнището в камината се готвеше, а огънят биваше и отопление, и осветление. От това помещение се влизаше в друго помещение, което наричахме „соба“. Там имаше зидана печка, на която се готвеше и която служеше за отопление. В това помещение живеехме зимно време, когато настъпваха студовете. А третото помещение, в което се влизаше пак от „къщата“, се наричаше „задница“. То беше нещо като гардероб. Там в сандъци се пазеха дрехите и чеизите на сестрите ми. Та в тази „задница“ се уединих да чета „Под игото“. Колко го четох — ден ли, два ли — не помня, но веднъж толкова продължително четох, че като дигнах очи от книгата и станах — притъмня ми и се блъснах във вратата.

— Вие с някои свои постъпки през онези години дали сте разкривали своите литературни увлечения?

— У дома при сестрите ми се събираха на седянка момите от махалата. И аз имах обичай — преди да дойдат момците — да им чета разкази от Елин Пелин и стихове от Ботйова. Когато четях Ботйова, майка ми плачеше. А на някои разкази от Елин Пелин — особено „Първи сняг“ и „На оня свят“ — всички се смееха от душа.

Вече по-късно като ученик в прогимназията и в реалката — която беше до шести клас — четях до разсъмване книги, които взимах от тамошното много богато с книги читалище.

Особено силно впечатление са ми оставили оттогава „Клетниците“ от Юго и „Хиляда и една нощ“.

— През ученическите си години някои Ваши учители подкрепиха ли първите изяви на Вашата дарба, оказаха ли въздействие върху Вашите творчески интереси?

— Моите литературни интереси особено много подсили тогавашният наш учител Калчо Калчев. Той беше изключителен човек и прогресивен гражданин. Преподаваше ни литература и за известно време история. Говореше убедително, аргументирано и остроумно. Когато ни преподаваше за разните видове и родове в литературата, четеше ни образци. Като образец на поема например ни прочете на руски език „Демон“ от Лермонтова. А като образец на драма ни прочете „Народен враг“ от Ибсена. „Демон“ толкова ми хареса, че после си я купих на руски и научих цялата наизуст. И досега помня много пасажи от нея. А когато ни говори за лириката, покани един местен артист Нено Дамянов — шурей на Ламара, много надарен човек, който така си заглъхна в провинцията — да ни издекламира „Арменци“ от Яворова. И след като ни говори възторжено за стихотворението, показа ни портрета на поета в читанките: „Вижте — каза — какви хубави очи има. . .“ Тогава взех от троянското читалище стихотворенията на Яворова и много от тях наустих. Особено силно впечатление ми направи „Калиопа“, която и до днес почти помня наизуст.

Забравих да кажа, че отначало Калчев ни преподаваше и руски език и той ми вдъхна любов към руската реч. Тогава бушуваше Октомврийската революция и той ни казваше: „Учете езика им, защото те идват. Тази революция ще измете всичко гнило, след което ще дойде нещо ново. . .“ И ни прочете от в. „Юманите“ — като ни го превеждаше на български— едно писмо на Горки до някаква дама, която го питала какво става с мирния работлив руски селянин, защо се е разбунтувал. И Горки ѝ отговаря много злъчно. Много по-късно се сетих за това писмо и го подирих в съчиненията на Горки. Оказа се, че то е писано през революцията от 1905 г. И навярно във в. „Юманите“ са го препечатали по-късно през Октомврийската революция, защото и тогава е било злободневно.

И още две думи за Калчева. Спомням си една негова реч на 11 май — празника на просветата — тогава на тази дата се празнуваше. Тя беше силна патетична реч, почваше с Вазовите стихове:

Стресни се, племе закъсняло!
Живейш ли, мреш ли, ти не знайш!
След теб потомство иде цяло —
какво ще да му завещайш?

Цялата реч, изпъстрена с Ботйови и Вазови стихотворения, беше силна, разобличителна. В нея се чувствуваше революционният патос на човек, който, макар да не беше комунист, чувствуваше духа на своето време. И на другия ден местният буржоазен вестник излезе с една бележка, в която предлагаше „Господин Калчев да бъде освободен от учителската катедра, за да проповядва неговото никому ненужно комунистическо слово“. За абсолютната точност не гарантирам, но бележката беше в тоя смисъл. Тогава обаче имаше сравнителна свобода — то беше през режима на Стамболийски — и Калчев, разбира се, не беше уволнен.

— Както се разбира, след първите години на учение в родното Ви село Белиш вие учите в Троян. Как се снабдявахте с книги през тези години?

— В Троян по онова време имаше книжарница старият комунист Иван Керешки, чийто син Иван Керешки беше по едно време директор на издателство „Български писател“. Та от неговата книжарница ние — тогавашните млади любители на книгата — често си купувахме, а по-често крадяхме книги. Оттам се запознах със стихотворенията на Димчо Дебелянов, които излязоха с хубав предговор от приятеля му К. Константинов, с разказите на Елин Пелин и др.

— Кога започнахте да изпращате стихове, в кои издания сте пращали първите си стихотворни опити? Повлия ли Ви някой къде да сътрудничите или сам, според своите предпочитания, търсехте трибуна?

— Като ученик абониран ли бях или отнякъде вземах, но редовно четях някакво толстойстко списание, редактирано, струва ми се, от Ст. Андрейчин. Та там пратих някакви стихове с революционно гръмогласие, написани под влиянието на Яворова. Сега нищо не помня от тях. И веднъж, както пасях на къра говедата, гледам, идва селският пъдар и раздавач едновременно и ми подава писмо. Адресът му написан със зелен молив. И писмото беше написано със същия молив и ясно и кратко в смисъл, че „стиховете ви са годни за всяко списание, занимаващо се с литература, но за нашето списание те са неподходящи". Стиховете, разбира се, не са били годни за никакво сериозно списание, но редакторът се оказа много учтив към един неизвестен млад графоман. После пращах в списание „Листопад", редактирано от Димитър Бабев, но оттам не ми отговориха. И другаде навярно съм пращал така злополучно, но сега не си спомням. Както виждате, нито някаква идейна ориентация, нито някой ме е напътвал. Просто ученически незрели лутания.

— А къде бяха отпечатани най-напред Ваши стихове, кога стана това? Как преживяхте този важен момент в изявата на всеки начинаещ автор?

— Тъкмо бях свършил гимназия, и пратих в списание „Звънар" едно хумористично стихотворение, което бе публикувано. „Звънар" почна да излиза след Септемврийското въстание от 1923 г. Редактираха го Тома Измирлиев — по-големият брат на Смирненски, Крум Кюлявков и Александър Жендов. Така че почнах със сатира. Едно време Пенчо Данчев написа отрицателна статия за мене в списание „Септември" и разправяше там, че щом съм фалирал като лирик, ударил съм я на сатира. Това беше фактически изопачаване на елементарната истина. Макар че целият анализ на стиховете му ми напомня едно изказване на Маршака, че „критиците пипат поезията като хора с отрязани пръсти".

Когато дойдох в София и се записах студент, пратих в едно списание — струва ми се, казваше се „Земя и труд", свои стихове, които бяха отпечатани. Смътно си ги спомням и дори не ми се иска да ги спомням — наивни опити. По онова време Димитър Полянов редактираше седмичника „Наши дни", който кратко време излиза — спря го полицията. И там публикувах едно стихотворение. А после, когато почна да излиза сп. „Наковалня", редактирано пак от Полянова, станах редовен сътрудник и известно време работих там като коректор и експедитор. Подписвах се Хр.Р-ски.

— Свързването Ви с Полянова и неговото списание, мисля, определя в значителна степен Вашия път в литературата и журналистиката. Как Вие сега гледате на това, каква роля играе свързването Ви със стария пролетарски поет и редактираните от него издания?

— Като дойдох в София, се записах студент в Историко-филологическия факултет — специалността романска филология, после се прехвърлих в специалността педагогия, после философия. Така се презаписвах всяка година в нова специалност, за да не ме вземат войник. Тогава освобождаваха студентите от военна служба. А аз в същност се занимавах с журналистика и политическа работа. Студент бях формално. И моят по-малък брат в писмата си — поради недостатъчната си грамотност — след името ми туряше студент и ограждаше тази дума в кавички вместо в скоби. Та без да иска, беше налучкал какъв студент съм.

В „Наковалня", както казах, почнах да работя като коректор и експедитор. Списанието имаше абонати и аз ги надписвах и ги носех на гарата, дето специална служба ги приемаше. В тази работа, както и в коригирането ми помагаше и Полянов, който беше главният и единственият редактор на списанието. Като коректор бях много разсеян и пропусках съществени грешки. Помня, че веднъж ме посмъмра: „Много не внимаваш! Ако коригираш дневниците на Народното събрание, кой знае какви политически катаклизми ще предизвикаш! Но това по-подробно съм го разказал в спомена си за Полянова.

— Интересно е да разкажете и за първите си изяви на редактор — къде, кога стана това?

— Редактирах по онова време седмична страница за хумор и сатира във в. „Новини". Тя се казваше „Под прожектора на „Новини". Преди това почнах хумористично списание „Прожектор", което финансово фалира, затова кръстих така страницата. Винаги съм страдал от кратата да издавам хумористично списание. Почнахме веднъж с Никола Ланков такова издание, което кръстихме „Дъмпинг". Излязоха няколко броя от него и издъхна финансово, за което и

полицията помогна. „Дъмпинг“ го нарекохме, защото тогава много се говореше в реакционната преса за съветски дъмпинг.

Имаше един хуморист, казваше се Веселин Ценов — вуйчо на критичката Наташа Манолова. Той е вече покойник. Но пишеше много духовити стихотворения и прозаични хумористични в „Звънар“, за което по-горе говорих. Подписваше се с псевдонима Йенс. Беше много благороден и духовит човек и сърдечен другар. И с него бяхме замислили хумористично списание. Тогава в печата се изнасяха много политически, стопански и други скандали. И ние решихме да наречем нашето списание „Скандал“. Обмисляхме всичко, аз дори написах за първия брой злободневка със същото име. Обмислихме всичко, но — както се казва — без кръчмаря. Материално не можахме да го осигурим. И списанието угасна, преди да се роди.

— На много читатели и на изследователите на Вашето творчество винаги е правило впечатление, че във Вашите ранни стихотворения много малко пишете за селския живот, за света, в който сте израсли и възпитали. Основните проблеми на Вашата поезия са свързани с големия капиталистически град, с острите класови борби в него. Кои са условията, кои събития във Вашия живот определиха това тематично и проблемно насочване и развитие на Вашата поезия? Вие имате и стихотворение „В града“, писано през 1928 г., в което казвате:

Простете вече, скъпи детски спомени!
Прощавай, моя селска доброта!
На младостта звездите се отрониха,
отрониха се, паднаха в града.

Това е показателно за мислите и чувствата, които са Ви вълнували тогава.

— Аз отрано напуснах село. Ходех си лятно време да кося, но израснах и се възпитах в града. Аз нямам дълъг съзнателен живот в село. В Троян и Ловеч само съм учил, а моят граждански, истински съзнателен живот е в София. Когато дойдох тука, попаднах в комунистически среди и в тях израснах.

Още по време на работата ми в „Наковалня“ се включих в партийна работа и изпълнявах всякакви задачи: разнасяне на позиви — легални и нелегални, — лепене на афиши, беседи с работници и др. Дори веднъж др. Петър Станчев — тогавашният секретар на Комсомола — ми даде да крия някакъв пакет с нещо много тежко. Какво беше, не питах: такъв беше конспиративният принцип. А когато се образува Работническата партия като легална форма на поставената извън законите Комунистическа партия, беше ми станало навик, както на всички ни, да ходя всяка вечер в клуба на партията на улица „Позитано“. Сега на сградата има възпоменателна плоча. Там почти всеки ден идваха полицаи — цивилни и униформени — разтурваха ни събранията и често ни арестуваха на групи и ни откарваха в близкия участък или в тогавашната Дирекция на полицията. Това беше почти всекидневие. И интересно, че човек свиква с такива неща. По-късно имахме партийна група на всички, които работеха във вестниците на издателство „Ехо“, където излизаше и самият вестник „Ехо“. Тази група беше много силна и бойка. И винаги когато имаше важни акции в София, на най-опасното място пращаха групата от „Ехо“. В нея членуваха Васил Калчев, организатор и директор на издателството, Борис Богданов, администратор на издателството, Стоичко Василев, печатарски работник и по едно време окръжен съветник, Кируша Църова, работничка, Цветан Стефанов, Александър Жендов, Асен Георгиев, Коста Петков, експедитор в издателството, и др. — не всички си спомням. Но душата на тази вестникарска група беше, разбира се, Димитър Найденов.

— Другарю Радевски, Вашата творческа и партийна дейност през 30-те години е тясно свързана с издаването и редактирането на в. „Работнически литературен фронт“ — РеЛеФ. Вие сте негов главен редактор, един от организаторите на неговото издаване. Как бе създаден този най-голям вестник на нашата партийно-пролетарска литература, запечатал върху своите страници борбите на партията и тяхното отражение върху развитието на революционната ни литература? Кои бяха според вас причините, които наложиха издаването на „РеЛеФ“ и определиха неговото място в оня важен момент за стабилизирането на нашия пролетарскореволюционен културен фронт?

— Ние, сътрудниците на „Наковалня“, бяхме недоволни от Димитра Полянов. Бяхме недоволни, защото редакторът не ни даваше да се изказваме в списанието, както ние искахме. Блазнехме се да създадем литература с по-нови средства, а Полянов беше закостенял в своите разбирания, в своите канони. В „Наковалня“ нямаше възможност да се водят дискусии, нямаше обсъждания. Полянов като редактор единолично или одобряваше това, което постъпва в редакцията, или го отхвърляше.

Аз бях коректор и експедитор на списанието — както вече казах. И веднъж давам на редактора цикъл стихотворения, в които имаше намеци за атентата в църквата „Свети Крал“ от 1925 г. Полянов дълго ги държа у себе си и най-после ми каза, че не може да ги пусне, защото били опасни. Това разбирам. Но той нито ми обясни в какво се състои опасността им, нито ми ги върна. После по повод на една негова статия за Смирненски, ние — младите сътрудници, — които се блазнехме за някаква нова, каква и ние точно не знаехме, форма в поезията, сметнахме, че стихотворната форма на Смирненски трябва да бъде превъзмогната. И в този смисъл искахме да дадем възражение на Поляновата статия. И не помня, аз ли взех инициативата или другите ме натовариха с тази задача, но написах такава статия. Полянов я държа няколко месеца в чантата си. И най-после, когато се осмелих да го запитам какво става, ще я публикува ли, той остро ми отговори, че годишнината минала и че сега няма смисъл да се публикува. Макар че беше обещал да пусне и друго мнение. И като че ние спорехме не за формата в стиховете на Смирненски, а за неговата годишнина! Сега може би щях да се срамувам от тази статия — не я помня, — но важното е, че на нас не ни се даваше възможност в списанието да спорим.

И други такива неща извикваха у нас — младите сътрудници на списанието — недоволство от линията, която Полянов осъществява. Посъветвахме се с ръководството на партията и ни разрешиха да издаваме свой вестник. Оформи се група начело с Тодор Павлов. В тази група бяха Петко Буюклиев, който беше главният организатор по издаването и касиер на вестника, Ангел Тодоров, Никола Ланков, Любен Огнянов-Ризор, който освен със статии по вътрешни литературни въпроси беше, тъй да се каже, министър на външните работи на вестника. Той главно осъществяваше връзките ни с чужбина, особено със Съюза на немските писатели. В групата беше и Ами Бакалов. По-късно се присъединиха към редакционния колектив Георги Караславов, Владимир Топенчаров, Борис Милев и Иван Руж и върналите се от Съветския съюз Георги Бакалов, Александър Жендов и Сава Гановски.

— Как беше подготвен първият брой на бъдещия вестник, кои от вас станаха негови кръстници, как избрахте името му?

— Първоначалната група дълго умува над името на вестника. Най-после се спряхме на „Работнически литературен фронт“, което изписахме на вестника съкратено „РЛФ“. И му казвахме „РеЛеФ“. Това ни хареса — и звучно, и смислено — да изпъква. Аз бях определен за отговорен редактор. Преди да излезе първият брой, поискаха ни от ЦК — тогава нелегален, да дадем материала да го видят. Това стана чрез др. Иван Стефанов, днешния академик. Другите броеве след това не бяха преглеждани. Имаха ни доверие. По повод на „РЛФ“ и други въпроси около литературата често се срещах с тогавашния секретар на ЦК Илия Василев и със завеждащия Агитпропа на ЦК Андрей Андреев, брат на Веселин Андреев. Бях член на Агитпропа. В него влизаха Тодор Павлов, Никола Кофарджиев и Марин Гешков.

Тъкмо бяхме приготвили първия брой на вестника, и ме арестуваха като редактор в „Работническо дело“. Пуснаха ме под гаранция след месец и нещо и когато излязох от затвора, от „РеЛеФ“ беше излязъл вече четвъртият брой.

— Бихте ли разказали какви други битки водихте през тези години? Явно е, че полицията е била много усърдна в „помощта“, която е оказвала на нашата работа, като често Ви е арестувала. Разкажете за някои от тези моменти от живота си тогава.

— Такива моменти има много. Това е материал за цяла обемиста книга. Всеки от нас, който е живял по онова време, може да напише такава интересна книга. Но аз ще се ограничa в разговора, който водим. Тоест, главно за литературата и журналистиката. Нашите вестници и списания тогава бяха подложени на постоянни конфискации. И постоянно се завеждаха срещу редакторите дела по Закона за защита на държавата. И много редактори отидоха в затвора, някои с тежки присъди. Имаше опасност революционният печат да остане без квалифицирани

журналисти. Затова партийното ръководство реши да се турят за отговорни редактори хора, които могат и да не са журналисти. Полицията, разбира се, знаеше това. Но съществуваше до едно време някаква формална демокрация и властите търпяха тази наша хитрост. При това те добре знаеха и истинските редактори на вестниците ни и когато това им беше нужно,прибираха ги.

— Вие кога сте лежали в затвора, по какъв повод? В книгата Ви „Към партията“ има стихотворение „Затворнишки сън“, а в „Среднощ“ от другата Ви стихосбирка „Пулс“ споделяте: „Ний расnахме в кипежа на разгромите, и в студ, и в зной, и в бой. . .“ Това е показателно за Вашия живот тогава.

Аз съм пращан два пъти в затвора зарад „Работническо дело“. Един път като отговорен редактор, а втория път като редактор във вестника. Отговорен редактор станах по следния случай: преди мене такъв редактор беше един работник. Казваше се Владимир Борисов. И когато го арестували и го̀ подложили в полицията на разпит, разбрали, че е полуграмотен човек не само по отношение на граматиката, но и по политическата му подготовка. И реакционният печат това и чакаше. В „Зора“ излезе злъчна статия, в която казваха, че комунистите използуват невежеството на работниците, та ги пращат в затвора. Тогава от ръководството на партията ни казаха, че след тази история аз трябва да стана отговорен редактор. И в полицията, трябва да призная, след елегантен разговор със следователя Алтимирски той ме прати в затвора.

Втори път бях пратен в затвора като редактор в „Работническо дело“. То беше преди един първи август. По онова време първият ден на август се отбелязваше като ден против войната, понеже Първата световна война почва на тази дата. На този ден партията организираше улични демонстрации. А полицията още преди деня арестуваше набелязаните другари, ако не са успели да се укрият. Та мене и Кутя Панчев дойдоха и ни прибраха от редакцията — та право в затвора. Това беше тъкмо по времето, когато почнахме издаването на „РеЛеФ“, за което преди малко споменах.

— Как беше организирано издаването на „РеЛеФ“, имахте ли печатна база, къде се печаташе вестникът, кои бяха неговите най-активни сътрудници? Разкажете при какви условия работехте тогава — и като творци , и като редактори?

— След излизането на броя 4 на „РеЛеФ“аз бях пуснат от затвора под гаранция и се включих в редактирането на вестника. Работехме колективно, обсъждахме всичко заедно. Специална редакция вестникът нямаше, а работехме в печатницата. Печатахме го в различни печатници. Отначало в „Земеделско знаме“, печатницата на Земеделския съюз. Тя се намираше там, дето е сега сградата на БЗНС и опера̀та. Там се печаташе по онова време и партийният вестник „Новини“. А в сутерена имаше малка станчка, в която Полянов редактираше сп. „Наковалня“. Сменихме доста печатници, които сега не съществуват, и не на всички помня имената. Спомням си следната сцена в една от тия печатници — на бул. „Витоша“. Беше тъкмо преди Богоявление. Аз коригирам в самото наборно отделение шпалтите, които ми даваха печатарите, а край мене седяха другарите Йордан Братков и Тодор Павлов. Павлов току-що бе амнистиран условно от затвора. По едно време цъфна един поп и почна да ни ръси. Казах му: „Няма нужда“! „А, значи така — разсърди се отецът, — комунисти! За такива като вас има и участък!“ Тодор Павлов иронично му отвърна: „Виж това може!“ А Братков добави: „Не виждаш ли, че човекът коригира, мокриш му коректурите. . .“ Но отецът се разфуча и изхвръкна навън. Павлов тогава стана и каза: „Я да се омитам аз. . .“ и си тръгна. Той — както казах — беше пуснат от затвора условно и при нищо и никакво обвинение можеха да го върнат отново там.

Най-дълго и удобно работехме в печатница „Радикал“ на ул. „Кърниградска“. Там по едно време дори имахме стая за редакция, в която си правехме редакционните заседания. По едно време печатахме „РеЛеФ“ в една малка, но с много чист печат печатничка. Там се печаташе и сатиричният наш вестник „Жупел“, на който тогава редактор беше Александър Жендов. Та той намери тази печатница. Нейният съдържател беше квартирант на баща му. Но после се оказа, че този печатар редовно е докладвал на полицията за нас.

И нашият вестник, както всички други наши издания тогава, си имаше отговорен — за пред полицията редактор. Но веднъж така се случи, че не можахме да намерим такъв редактор и аз се писах — само че Христо Василев. Друг път Ангел Тодоров беше принуден да стане отговорен редактор за няколко броя.

— Освен изданията, за които вече говорихте, къде другаде сте били редактор или сте сътрудничили?

— Бях член от редколегията на сп. „Звезда“, чийто главен редактор беше Георги Бакалов, а останалите членове на редколегията бяха: сегашният академик Иван Стефанов, Жак Натан, Марин Гешков и ако не ме лъже паметта — Сава Гановски. Сътрудничех на много издания, извън революционните, където са ме канили и където беше позволено според тогавашните партийни норми. А в революционните издания — особено литературните — почти във всички сътрудничех. Ще спомена само „Фронт“, орган на временно съществуващия Съюз на трудово-борческите писатели, и „Кормило“. Първият брой на „Фронт“ излезе като списание, а след това го направихме седмичен вестник. Първоначално главен редактор му беше Никола Ланков, после го пое Ал. Жендов.

— Как се създаде Съюзът на трудово-борческите писатели, Вие взехте ли участие в неговото организиране?

— Ако това не Ви се вижда нескромно, твърде активно участие взех. Този съюз беше създаден по инициативата на релефската група с разрешението на партията. И главната печатна роля в организирането на Съюза изигра „РеЛеФ“. И, разбира се, много събрания с безпартийни писатели бяха организирани, докато се изяснят основните принципи, върху които ще се организира Съюзът и които ще бъдат в основата на устава му. Правиха се доклади, много спорове имаше, изказваха се различни мнения. По проектоустава срещнахме опозицията на групата анархисти около Ламара. Там беше записано: „Защита на Съветския съюз“. Анархистите, които бяха против държавната организация, не се съгласяваха да се защищава в нашия устав държава. Тогава Жендов предложи: „Защита на съветската култура.“ Това те приеха. Избра се Управителен съвет — сега не си спомням всичките му членове. Но за секретар, председател нямаше, беше избран Димитър Хаджилиев, който тогава беше безпартиен. А Съюзът се организира като Съюз безпартиен. От Министерството на вътрешните работи обаче не ни утвърдиха устава, ние съществувахме известно време нелегално и после се самораз турихме.

— Бихте ли посочили някои от най-характерните си псевдоними, с които сте подписвали своите стихове и статии през този период. Как измисляхте псевдонимите? Прави ми впечатление, че всички наши писатели-комунисти, а и безпартийните са имали по няколко псевдонима, особено сътрудниците в хумористичните издания.

— В моя Троянски край фамилните имена окончават обикновено на *-ски*. И като бях ученик в Ловешката гимназия, съучениците ми, кой знае защо, само на мене измежду всички от Троянско викаха *Скито*. И като почнах да сътруднича на „Звънар“, аз естествено си избрах този псевдоним. Тогава бяха на мода псевдонимите — особено из хумористичните списания. Нашего събрата се подписваше с псевдоним и поради съществуващата мода, и поради полицейски съображения. Да не се навираме в очите на полицията. Аз съм се подписвал с много псевдоними, по-малко от двадесет-тридесет не са. И всички не мога сега да си спомня. Подписвах се: Ротфронт, Сиромах Пешеходов, Ройт-Райт, Оцет, Жупел, Адкор, Избирател, Оптимист, Правителствен, Селянче, Фенер, Чук, Свидетел, Зрител, Безпристрастний, Дух, Анадъмчо, Владимир Ведов, Иван Василев, Боян Стременов, Лупа и пр. Измислянето често биваше случайно. Свързваш вестника, останало малко място, което трябва да се запълни с нещо. Това нещо го написваш на бърза ръка и понеже във вестника има други материали с твоето име — измисляш си набързо псевдоним.

— Посочете някои характерни псевдоними от онова време, които си спомняте сега, разбира се.

— Имаше от онова време и много духовити псевдоними. Запомнил съм два такива псевдонима в „Жупел“. Тъкмо когато се преследваше всичко, което напомняше комунистическата емблема, един сътрудник на вестника беше се изхитрил да се подписва: Сър Пичук. Което веднага си звучеше сърп и чук. Но полицейската цензура не се досещаше да го забрани. Друг духовит псевдоним беше Под пепелец въгленец. И сам по себе си духовит, и с дълбок подтекст. Под него се криеше младият, съвсем рано починал поет Людмил Дринов.

— Как подготвихте и издадохте първата си книга, за която Георги Бакалов с такава радост се отзовава и ѝ дава много висока оценка, като пише: „Както някога ние възторжено поздра-

зихме сбирката на Христо Смирненски „Да бъде ден!“ като празник на улицата на пролетарската поезия, така и днеска в стихосбирката на др. Христо Радевски „Към партията“ ние с радост трябва да посочим най-високия пункт, до който в тоя момент е достигнала нашата пролетарска поезия.“ На стихотворението, дало заглавието на книгата, Вие дължите много за своята известност.

— Това бяха големи финансови трудности както по издаването на „РеЛеФ“, така и с „Библиотека „РеЛеФ“, в която излезе моята книжка. Заеми, кредити в печатницата и пр. При това големият риск, че това, което си успял да публикуваш, ще бъде конфискувано. Когато излезе „Към партията“, тя бе конфискувана. Извика ме следователят. Спомням си го много добре този следовател. Той беше някога прокурор в Ловеч, дето аз бях ученик и често обичах да ходя в съда да слушам разни дела. Та гледам: същия тоя ловешки прокурор сега в София следовател и аз съм изправен пред него да отговарям за нашарената и отворена пред него книжка. Вие — казва — пишете тука, че София е мрачна, вулгарна убийца. . . Отговорих му твърде самомнително, че такова проклятие към големия град се среща у всички големи поети. У Байрона го има, у Траянова го има. . . А тука — казва той — пишете, че това, което Смирненски е мечтал в куплети, вие ще го въплътите в дела. Известно е, че Смирненски мечтаеше за революция и за комунистически строй. Смирненски — продължавам — наистина мечтаеше за социалистически строй чрез революция и аз казвам, че ще въплътим неговите мечти, но не съм определил, че това се стане чрез революция. Вие знаете, че у нас има социалдемократическа партия, която говори за социализъм без революция. Следователят ме погледа, погледа, па рече: така ли мислите, господин Радевски? Отговорих му, че така мисля. Напишете, казва, всичко това. И после ме освободи. Той, явно е, не искаше да ме вкара в затвора. Този разпит за него беше формална работа, натрапена му от полицията, която конфискува и инкриминира книжката.

Като излязох от следователя, отидох направо у Георги Бакалов. И му разправям целия разговор. Той ахна: че ти си бил цял юрист бе! Казах му, че никакъв юрист не съм, а тоя случай ми напомня едно изказване на Бешков. Той разправяше, че го арестували и от страх станал храбър, та се държал добре. И аз, от немай къде, станах изобретателен, успях да извъртя по адвокатски разпита. Така спомням си, че когато стана деветоюнският преврат от 1923 г., бях в Ловеч ученик. Градът тогава беше пълен с белогвардейци, избягали от Октомврийската революция. Те участвуваха във военно-фашисткия преврат у нас. След преврата имаше полицейски час. Аз една вечер съм закъснял. Тогава носех горна черна блуза, с каквито тогава се обличаха анархистите. Но в тъмното малко се различаваше каква е блузата. А с такива връхни блузи ходеха и белогвардейците. Та тъкмо се връщам, двама войници ме спират: „Стой, къде си ходил, има полицейски час. Мене кой знае какво ме осени — види се, страхът от ареста, — та се досетих: „Что, кажется, еще не так поздно?. . . Единият войник рече: остави го, той е руснак. И така от страх станах съобразителен, та се спасих от ареста.

— Полицията всичките екземпляри ли иззе от „Към партията“, имахте ли възможност да разпространите част от тиража ѝ? Как се разпространяваше тогава пролетарскореволюционната литература, помагаше ли някой в тази дейност?

— Разпространяваше се нашата книга тогава по различни начини — както се случи. Било чрез книжарница „Нов свят“ и други такива предприятия, било чрез познати и другари. Част от екземплярите от моята книжка аз успях да запазя, запазили бяха и някои другари. И после с Караславова — и той имаше екземпляри от тая книга — ги разпращахме по адреси на познати да ги разпространят.

— Как написахте самото стихотворение „Към партията“? Това е може би най-известното Ви и популярно стихотворение. При какви условия работехте тогава, как пишехте? В друга своя изповед — „Автобиография“, вие изтъквате: „В моя труд мускулни сили гъмжат, моят труд мисъл е, воля и разум. В моя труд има сърце и душа, той е пропит от любов и омраза.“

— За това стихотворение вече много пъти съм говорил. В „РеЛеФ“ много пишехме против буржоазната литература, твърде сектантски и младежки, разбира се, но така или иначе воювахме за партийност в литературата. И тогава аз реших да се опитам да покажа как разбираме ние партийността не вече теоретически, а в художествените произведения. И написах това стихотворение. Караславов тогава написа повестта „Селкор“. По въпроса за идеологията, за индивидуализма и пр. дори имахме дискусии. Тогава не се плашехме от дискусиите.

Работех литературна работа главно нощем, защото денем тичах по журналистическа и организационна работа. А след полунощ биваха обикновено срещите с нелегални другари — занимавах се активно с конспиративна работа. Живеех на ул. „Клементина“ — сега „Ал. Стамболийски“, в семейството на комсомолеца Димитър Хаджимитриев, загинал през 1925 г. в Дирекцията на полицията. Аз живеех в неговата стая и над работната ми маса висеше неговият портрет, изписан с маслени бои. В конспиративната си работа се срещах отначалото със секретаря на ЦК Илия Василев, а когато той замина за Съветския съюз, срещите ми продължиха с Никола Кофарджиев. И много редовно се срещах със секретаря на Софийския окръжен комитет Стоян Попов. Както казах, бях член на Агитпропа при ЦК, чийто секретар беше Кофарджиев. Псевдонимът ми беше Александър. И когато убиха Кофарджиев, същата нощ ме арестуваха. За убийството аз, разбира се, после разбрах. По това време работех и във в. „Ехо“, който се печаташе в една печатница с в. „Пладне“. И по този начин имахме хубави — да не кажа приятелски връзки с директора му инженер Георги Вълков, който пък враждувал нещо с директора на полицията. И веднага използувал моето арестуване и писал, че съм инквизиран, че съм убит и пр. В същото време Тодор Павлов беше в Берлин и дигнал там тревога. И до българското правителство пращат протестна телеграма Й. Бехер и други световни величия. Всичко това ме спаси от инквизиции. Веднъж ме извикват от арестантската килия в мрачния коридор на петия етаж в полицията. Гледам: няколко господа и дами. Питат ме аз ли съм Христо Радевски. Казах им, че съм аз. И на свой ред ги запитах те кои са и защо се интересуват от мене. Казаха ми, че просто искали да ме видят. Тогава аз настоях да кажат все пак кои са те. И тогава една от дамите каза, че са от „Лигата за защита правата на човека и гражданина“. В сумрака познах проф. Венелин Ганев. Казах им, че искам да им съобщя нещо. Отговориха ми, че те са дошли само да ме видят и толкова. Аз все пак настоях. Те се съгласиха да ме изслушат. Казах им, че стоя тука 19 дни и не знам за какво съм арестуван и че моите другари са пребити. Тогава от дъното иззад тях се показа зловещата фигура на известния палач Драганов.: „Ти, Христо — каза ми той, като че сме кой знае откога познати, — много ли настояваш да бъдеш разпитан?“ Аз знаех какво значи това, но не можех да се върна назад. Казах, че настоявам. Той обеща да ме разпитат. И лигата си отиде. След ден или два ме заведоха на разпит при същия този Драганов. Седнал до бюрото си, той държеше в ръце някакво тефтерче и лист, на които бяха изписани разни имена. Каза ми, че това е тефтерчето на Кофарджиев и че в списъка на членовете на агитпропа наред с псевдонимите им стои и моето име: Хр. Р. Отговорих, че фактът, че е писано името ми, значи навярно са мислили да ме привлекат на такава работа, но че никой с мене не е говорил подобно нещо. И досега не зная дали така стоеше в тефтерчето на Кофарджиев или Драганов искаше да ме изпита. Тъй като навярно от проследяването са виждали, че се срещам със секретаря на Окръжния комитет Стоян Попов и близо до ума е да бъда включен в такава комисия. А с Попова се бяхме уговорили, че ако ни арестуват, ще казваме, че той е работник и ми давал дописки за „Ехо“ и се срещал с мене по този повод. Така и стана. В полицията дълго ме питаха за него и аз казвах, че ако го доведат тука и го позная — няма защо да отричам, че сме се срещали. Те все обещаваха да го доведат, но не бяха го хванали. Написах си показанията и ме освободиха. Когато излязох от полицията, другарите ме посъветваха да ида някъде в провинцията — да не се мяркам пред софийската полиция, но аз не сторих това.

— Освен с полицията нашата партийна литература води всекидневна борба и с цензурата. Разкажете за вашите „патила“ с тази буржоазна институция, как партийното слово преодоляваше тежките прегради на забраните и конфискациите, как воювахте за издаването на книгите и вестниците, какви начини намирахте за това?

— Нашата борба с цензурата беше всекидневна. Отначало имаше полицейска цензура, която се ръководеше от бюро „Преса“ към Дирекция на полицията. Искаха първия брой от напечатания вестник и докато го прегледат и решат да го пуснат ли, редакцията нямаше право да го разпространява. И така всекидневниците понякога се цензурираха по седмици или цял месец. Напечатаното остаряваше и това нанасяше големи материални щети на изданието. След преврата на 19 май 1934 г. бе въведена официална цензура, чието седалище за срам и позор се намираше в Народното събрание.

За разправиите на прогресивните писатели и журналисти с цензорите могат да се напишат томове, ако повече от тях са си държали бележки или ако живите и сега си напишат спомените. Аз имам много такива разправии и куриозни случаи, от които ще си позволя да разправя само един. Към в. „Ехо“ излизаше литературна и хумористична притурка, която аз редактирах. Понеже деветнайсетомайците се смятаха за избран елит, който е призван да води народа, аз поместих във вестника следното стихотворение от Дебелянова:

Чел съм нявга, слушал съм да казват
славни и прочути мъдрословци
на уста с презрителна насмешка,
че народът — туй е стадо овци.

Помами ги хитро и след тебе
в огъня дори без страх ще додат.
— Може би! Стада съм виждал често,
ала все магарета ги водят!

Цензорът съкратил това стихотворение — досетил се къде бие. Питам по телефона защо е задраскано стихотворението, от Дебелянова при това. Отговарят ми: не сме длъжни да даваме обяснения. Така обикновено отговаряха, когато нямаха определен и ясен повод. В следващия брой дадох уж писмо от Дебелянова до вестника. То — доколкото си го спомням — имаше следното съдържание: „Господин редакторе, минавайки случайно през печатницата, дето се печати Вашият вестник, видях, че сте публикували стихотворение от мене. Но каква беше изненадата ми, когато вестникът излезе, а стихотворението премахнато! Мога ли да зная на какво се дължи това? С почит Димчо Дебелянов.“ Отдолу написах : „Бележка на редакцията. Не сме длъжни да даваме обяснения.“ Цензорът на този брой види се е бил друг или недосетлив и това съобщение мина. Не се сетиха, че се подигравам с тях.

И други не по-малко куриозни разправии с цензурата съм имал, но това е отделна тема. Бих казал тема за цяла книга. Друга една тема около нашия революционен печат от онова време също заслужава голямо внимание. Това е борбата за максимално ясно и разбираемо за масовия читател изказване и същевременно замаскирването пред цензурата. Тя инкриминира някой израз, като например „революционен изход от кризата“. Редакторите тогава пишат: „борчески изход от кризата“. Цензурата се досети какво значи това и го инкриминира. Тогава редакторите пишат: „прогресивен“, или „научен“ и пр. изход. Изобщо имаше непрекъсната борба на мисълта срещу мракобесието. И се стигаше понякога до удивителна изобретателност от наша страна. Страшното подполие на партията от 9 юни 1923 г. до 9 септември 1944 г. е характерно не само с неописания героизъм на трудовия народ, който даде неизчислими жертви, но и с героизма на нашия печат, на нашите рицари на революционното перо.

— Вие сте един от най-изтъкнатите познавачи и преводачи на съветската поезия както в периода до Девети септември, така и днес. Как замислихте и издадохте своята „Антология на съвременната руска поезия“, с какви трудности трябваше да се преборите, как се посрещна антологията тогава?

— Започнах да превеждам от руски много отдавна — още като ученик, но нищо не бях публикувал. Защото не е било и за публикуване. По-късно вече сериозно се опитвах да превеждам Есенина, Казина, Жарова, Безименски, Герасимова, Доронина и др. Емил Коралов редактираше в. „Лик“, в който аз бях пратен от нашата партийна група като негов съветник. Той се вслушваше в моите предложения — при това сме отдавнашни приятели — и там започнах да публикувам преводи от съветските поети, които придружавах с къси бележки за авторите. Преди това в „РеЛеФ“ публикувах някои преводи. И най-после ми хрумна мисълта да събера тия преводи в една книжка. Споделих това с Г. Бакалов, той се запали от идеята и ми каза, че ще ми намери издател. Дори ходихме в книгоиздателство Чипев, но най-старият от братята, който в същност ръководеше издателството, не се съгласи. Тогава Георги Цанев уреди въпроса с книгоиздател-

ство „Хемус“. Корицата нарисува Борис Ангелушев, а скиците на представените автори нарисува Стоян Сотиров.

Работата над тази антология вървеше трудно, защото исках да представя колкото е възможно по-пълно съветската поезия, а за това имаше пред мене две основни трудности: не можех да си доставя произведенията на всички автори, които исках да представя, а, от друга страна — цензурата не пускаше това, което аз смятах, че е характерно за съветската поезия. Ходих в съветското посолство — макар че това беше рискувано — посолството денонощно се наблюдаваше от полицейски агенти, които проследяваха кой влиза и кой излиза оттам. Помогнаха ми с каквото можаха. А с цензурата се борех всекидневно: представя едно стихотворение, тя го задраскат или пък искат нещо да ретуширам. Но за разправията си с цензурата вече говорих. И внезапно спряха книгата ми, на която началото се печаташе, а краят още работех. Обясниха ми причините, които тука ми е неудобно да излагам. Споделих това с режисьора Сърчаджиев, който организираше театър и аз му помагах с преводи. Сърчаджиев беше зет на известния проф. Фаденхехт. Говорил с него и Фаденхехт написал писмо до министър-председателя Кьосеиванов, който се намесил, и пуснаха антологията. Тя се посрещна сравнително добре от печата. А доколкото разбирах — и от читателите.

— Как избирате заглавията на своите книги, на своите стихотворения? Прави впечатление, че избягвате многословните заглавия, интригуващите заглавия, а повече от Вашите заглавия се налагат с простотата и ударността си, със своята целенасоченост.

— За мене най-мъчно е да избера заглавие, да измисля заглавие за стихотворението или статията, които съм написал. Макар че е най-хубаво от заглавието да се започне. Иначе дълго го търся, след като съм написал статията или стихотворението. Така и с книжките ми. Първата си книжка нарекох „Към партията“, като взех заглавието на едноименното, поместено в нея стихотворение. Книгата си „Въздух не достигаше“ нарекох така по един стих от поемата „Мечта“, която е включена в нея. На другите си книжки не помня как съм избрал заглавия. На всеки случай — след дълги лутания.

— Кои автори бихте посочили за свои литературни учители. Някога писахте за двамата изключителни Христовци в нашата поезия: „Тъй както Смирненски да пея, тъй както Ботев да мра“. Как определяхте предпочитанията си към отделни книги, към дадено творчество?

— Учил съм се от всички големи български класици. Освен Ботйова моят любимец е Смирненски. Излишно е да казвам, че зная цялата наша поезия в главните й прояви. И това, което ми е допадало, разбира се, по някакъв начин ми е влияло. Същото е и със световната поезия. Но Пушкин и Лермонтов, Блок, Есенин, Маяковски, Маршак и Чуковски са ми влияли най-чувствително. Винаги съм се доверявал на Маршака като преводач и по неговите преводи съдя, да речем, за Бърнса и сонетите на Шекспира. Разбира се, ученото от ония, които са живели преди тебе и са работили талантливо, е сложна работа. И отделна тема.

— Другарю Радевски, за много от Вашите приятели и другари от 30-те години вече разказахте в спомените си, включени в книгите Ви „Живи като живите“ и „Слово за поетите“. Но много често споменавате Александър Жендов. Разкажете как се запознахте с него, какво ви даде приятелството с този голям художник и деен участник в нашия партиен печат. За съжаление неговото литературно творчество е почти непознато за широк кръг читатели, все още съществува само в издаваните някога вестници.

— За запознаването си с Жендова съм казал в спомена си за него, но ще повторя. Запозна ни покойният артист и голям декламатор и приятел на Смирненски Порфирий Велков. Запозна ни тъкмо след страшните априлски събития от 1925 г. Няколко дни след това Жендов замина за чужбина, оттам за Съветския съюз, дето е учил и отдето се върна през 30-те години. Той беше инициаторът за организиране на сатиричния вестник „Жупел“ и беше негов редактор първите две години. Дружбата ми и работата ми с него е извънредно важна и сложна. За мене той беше цяла школа не само защото беше човек с голяма и всестранна култура, но още идеше от Съветския съюз и за тази мечтана тогава от нас страна съм научил от него извънредно много неща, които от вестниците не могат да се научат.

— Много често Вашето име се свързва с името на Вапцаров, сам Вие сте писали за дружбата си с големия поет-революционер, Ваш другар, близък приятел от ония години.

— И за него съм писал сравнително подробен спомен и сега ми е неудобно да повтарям вече казаното. Ние живеехме заедно с Бориса Ангелушев на ул. „Патриарх Евтимий“ 27. Вапцаров често идваше там. После се преместихме в друга квартира. Той и там беше постоянен гост. Аз коригирах книгата му „Моторни песни“. Носеше ми коректурите, понеже той беше по тая част неопитен, а аз бях се доста занимавал с коректорска работа. Когато ми донасяше шпалтите, казваше ми да поправяме, дето намеря за добре, но нито една поправка не съм направил. По-късно живеехме заедно с него.

След смъртта му редактирах първото издание на стиховете му.

— През 1946 г. Томчето, което излиза в Партиздат, нали?

Около това издание има някои бележки, дори интриги, че съм поправял несполучливо негови стихове. Но по това някога ще изляза с определено обяснение.

— Другарю Радевски, Вашите нови стихотворения в брой 7 на сп. „Септември“ (1978) показват, че Вие продължавате да пишете лирика, запазили сте своя тънък усет към пейзажа и продължавате да се вълнувате от големи и сериозни съвременни проблеми. Какво пишете сега?

— За човек, който се занимава с изкуство, е естествено да се вълнува от големите общочовешки проблеми. Такъв проблем са природата и човекът. Мене той много ме занимава и съм замислил лирическа книга под наслов „Нашата прамайка“. Дано да я осъществя.

— Другарю Радевски, много пъти Вие, а и редица поети от Вашето поколение създадохте творби, свързани с редица събития, с дати и не гледахте с подценяване на тези свои произведения. Какво е Вашето мнение за такива стихотворения, вдъхновени от непосредствения допир с живота, от самото време и неговите проблеми?

— Според мене социалната поръка съществува у поета. Това са светогледът, възгледите му, един вид вътрешни тезиси, без които той не може. Сега вестниците публикуват много малко стихотворения „по повод“ — примерно за Първи май, Девети септември и пр. Смирненски има три стихотворения на тема Първи май и трите съвсем различни едно от друго и съвършено оригинални и хващащи големи социални проблеми. Това са дати, които не могат да не вдъхновяват поета, само че трябва да се намери яркото им поетично внушение. А че има хора, които пишат лоша гражданска поезия и по този начин дискредитират тая поезия — това е друг въпрос.

# В ТЪРСЕНЕ НА НРАВСТВЕНА ХАРМОНИЯ

## (Художественото време-пространство в повестта „Бариерата“)

*Сабина Беляева*

В своята известна статия „Четвъртото измерение в киното“ Сергей Айзенщайн противопоставя традиционния монтаж *по доминанти,* т. е. свързването на кадрите на основата на един техен главен (доминантен) признак спрямо един друг тип монтаж — *обертоновия,* при който обединяващ фактор се явява обертоновият комплекс, разбиран като сетивно обобщение на множество дразнители: пластически, звукови, емоционални, които извиква отделният кадър.

Но обертонът в киното, както и в музиката възниква като реална даденост само в динамиката на музикалния и кинематографичния процес. Предвиден в партитурата, той се реализира едва при въртенето на филмовата лента в апарат, респ. при оркестровото изпълнение на симфонията. Иначе казано, зрителният обертон е елемент на четвъртото измерение — времето. Неизобразим в пространството, той възниква и съществува само като явление четириизмерно, в единството на пространство и време.[1]

Принос в естетиката на филма, наблюдението на Айзенщайн придобива с годините широко принципно значение. Големият теоретик формулира една естетическа тенденция, проявила се още през последните десетилетия на XIX в., но особено интензивна и перспективна в нашето столетие. Става дума за нарасналата роля на време-пространствените връзки в емоционално-образното пресъздаване на жизнената реалност.

Бързото развитие на природните науки и философията в условията на научно-техническата революция, като наложи своя отпечатък върху световъзприемането на съвременния човек, засегна и структурата на художественото съзнание. Изследователският патос, характерен за науката, прониква и съвременното изкуство в неговите най-високи проявления. И обществените, и природните науки активизират у човека „чувството за история“, задълбочават представата за времето, пространството и движението като форми на материалния свят. Оттук и повишеното изискване за историческа достоверност на художественото изображение, за пълнота и истинност на естетическите представи, постижими в плодотворния синтез с принципите и завоеванията на научното мислене.

Процесът на взаимопроникване между наука и изкуство започна в нашата литература в края на 20-те и началото на 30-те години. Може би най-рано той се прояви у такъв подчертано градски писател като Светослав Минков. Неговите гротесково-фантастични разкази се откроиха рязко на фона на дотогавашната

---

[1] С. Айзенщайн. Избрани произведения в 3 тома. Т. 2. С., 1976, с. 124—142.

ни повествователна традиция, в която битовото, етнографско начало, дори когато биваше талантливо преодоляно, оставаше необходима съставка на нейния национален колорит. Заедно с един нов космополитичен интериор в тези разкази нахлуваше неудържимо най-тревожният от парадоксите на съвременната цивилизация: в своето забързано стремление към удобствата на техницизма човекът върви в същност към гибелта си. Ще се сбъднат ли предсказанията на футурологите?

Обществено-политическата атмосфера в навечерието на Втората световна война внесе нови моменти във взаимодействието на наука и изкуство. Творчеството на пролетарските поети от 30-те години; поезията на Багряна и Н. Вапцаров, отразила растящия технически потенциал на епохата; романът на Д. Димов „Поручик Бенц", който в основата си се доближава до психоанализата на Фройд — това са явления, разнородни по своя идеен и художествен смисъл. Но всички те са израз на една и съща социално-литературна тенденция, която се разгърна по-нататък с нова сила през 50-те години, в условията на научно-техническата революция. Тогава дойдоха и първите образци на българската научнофантастична литература, представена засега най-успешно от Л. Дилов, П. Вежинов, Ем. Манов, Ал. Геров, Ат. Наковски. Нахлуването на научните представи в системата на литературно-художественото мислене обаче не бива да се ограничава единствено в кръга на научната фантастика. То има несравнимо по-широк обхват и значение.Не става дума за това,че напоследък рязко нарасна популярността на т. нар. „интелектуална" поезия и проза; нито само за новите теми, идеи и образи, които навлязоха с проблемите на научно-техническия прогрес. Епохалните научни открития, усложнявайки мисленето на съвременния човек, съществено изменят структурата на художественото мислене, разместват връзките и съотношенията вътре в художествената структура. Това е впрочем една от причините за промените в поетиката и стилистиката и на съвременното ни повествователно изкуство, които неедикократно е изтъквала литературната критика и теория.

Така погледнато, време-пространството като естетическа категория е характерен пример за взаимната обусловеност на научноизследователския и художествения процес. Известно е, че художественият образ представя сам по себе си един или друг тип време-пространствени отношения. От края на миналия век и особено след появата на Айнщайновата теория на относителността тези съотношения се менят — а с тях и техните конструктивни функции. Това обяснява небивалото многообразие на идейно-художествени решения, които наблюдаваме в съвременното изкуство.

* * *

Повод за тези предварителни бележки е повестта на П. Вежинов „Бариерата". В продължение на около година писателят публикува три неголеми по обем работи („Бариерата", „Белият гущер", „Езерното момче"), които, макар и художествено самостойни, са обединени от тревогата за емоционалното обедняване на личността в нашия удобно устроен цивилизован свят. Те продължават в редица отношения линията на сближение между науката и изкуството, набелязана от Св. Минков и по-сетне от писателите-фантасти. В тях (поднесени в плана на една традиционно-реалистична образност, изчистени от характерните за Минков гротескови деформации) откриваме и специфично градската атмосфера, и тревогата за пагубните последици от развитието на съвременната цивилизация. Може би най-директно е въздействието на новите естественонаучни теории в повестта „Белият гущер", където научната хипотеза е подтик за художествени обобщения. Опитът с радиоактивни изотопи върху семенните клетки на

героя тласка далеч напред интелектуалното развитие на неговия син Неси и същевременно връща с хилядолетия назад емоционалността му. Тогава се разкрива тъмната разрушителна стихия на интелекта, лишен от емоционална памет и нравствени критерии.

Поставен в „Белият гущер“ на границата между фантастичната условност и реалното, проблемът за емоциите и творчеството придобива в „Бариерата“ и „Езерното момче“ по-различно художествено звучене. В тези две повести П. Вежинов отново се докосва до явления, които са на предела между ireалното и действителното, между невероятното и достоверното. Но този път той прави всичко възможно да ги отграничи от фантастиката и да ги сведе в порядъка на ежедневното, делничното. Заболяването на Доротея, скрупульозно описано в нейните и на д-р Юрукова обяснения , е напълно достоверно — до такава степен, че един критик дори назова диагнозата му. Пак така достоверна и конкретна е смъртта на Валентин от новелата „Езерното момче“. Става дума за едно необикновено въображение, изострено до краен предел в съпреживяването с човека-амфибия. (Повествователят изрично подчертава, че тъкмо едноименният роман на Ал. Беляев е изиграл „огромна и може би фатална роля“ в живота на момчето.) За нас обаче е по-важно друго. Естественонаучното познание тук вече не е директно поднесено, както в научната фантастика, а прониква дълбоко в подтекста на художествената цялост. Оттук иде битовата — житейската — автентичност на двете повести, която определя и своеобразието на художествените обобщения.

* * *

Като художествено построение „Бариерата“ е образец на характерната Вежинова контрапунктална поетика. Белетристът очертава сблъсъка на две несъвместими жизнени начала. Но чужд по природа на дидактиката, той не конфронтира героите в плана на фабулата чрез драстични жестове и остро драматични ситуации. Тъкмо обратното. Случаят събира под един покрив един мъж на средна възраст, добропорядъчен и нелишен от творчески заложби, и едно лудо момиче без дом, без близки, без възпитание. Животът им тръгва в общо русло, в постепенното приближаване един към друг, към взаимното доверие и неподправената човешка топлота. И така ден по ден — до съдбоносното летене, когато изведнъж се разкрива безпощадно ясно нравствената им несъвместимост и Доротея просто се втурва към смъртта — боса, „без дори да угаси лампите“.

Финалът на повестта поразява със своята трагическа заостреност. Но не ни изненадва. Ние сме го предусещали. Изписвайки сцена по сцена, детайл по детайл, белетристът съзнателно и целенасочено ни е водел към страшната развръзка. Като ни е внушавал крехката илюзия за духовното единение на две човешки същества, той същевременно е разпалвал у нас съмнение в неговата непостижимост и ни е подготвял за гибелния му, неотменим край.

Така идва въпросът: кое подхранва тъмното подозрение в щастливото разрешаване на историята с лудото момиче? Вежинов и тук се оттегля дискретно зад изобразените герои и събития. Откъде тогава тая сила на нравствения му критицизъм?

Художественият свят в „Бариерата“ е изграден в духа на Айнщайновия физически релативизъм. Това е свят трагически напрегнат и усложнен, противоречив и многоизмерен — художествено постижим в изкуството на XX в., в което отекват новите естественонаучни и философски идеи. Коренно изменена е в него преди всичко авторовата изследователска установка. „Здравият разум“ престава да бъде „привилегированата отправна система“ , спрямо която се измерва истинността или неистинността на художествено пресъздадените жизнени форми. П. Вежинов се насочва към проявленията на акаузалното, хаотичното, абсурд-

ното, в общи линии неприсъщи на националната ни повествователна традиция, и ги осмисля вече не като нарушения, а като закономерен, същностен елемент в картината на човешкия свят. Затова и историята, която разказва, може да е в разрез с „непосредно очевидните“ житейски истини. Но тя е толкова невероятна, колкото откритията на Айнщайн, съотнесени към традиционното емпирично познание. В този именно смисъл „случаят Доротея“ е съизмерим с Айнщайновите идеи — като факт парадоксален, но дълбоко истинен и многозначителен.

Раждането, а заедно с него и крахът на една илюзия — това е скритият механизъм на художествените внушения в „Бариерата“. Събрани под един покрив, композиторът и момичето на пръв поглед като че живеят в неделима пространствено-временна общност, която създава на свой ред представата за нравственото им единение. „Вече не бях сам, изповядва той след съдбоносната първа среща. Доротея сякаш съществуваше незримо в мен, макар и не като човек, дори не и като спомен.“ От своя страна тя се привързва към него и скоро се премества в дома му. С времето отношенията им стават по-естествени. Тя се държи все по-приветливо и спокойно, възвръщайки постепенно „истинското си душевно здраве“. Той излиза от своя егоцентризъм, съчувственото внимание към нея прераства в съпреживяване на света наоколо.

Но единение в края на краищата няма. П. Вежинов прави всичко възможно да ни внуши представата за универсалност на битовото време-пространство. И в същото време, както се оказва впоследствие, съзнателно я е опровергавал. В общото ежедневие под общия покрив са парадоксално съвместени два различни свята — суверенни и несравними, светове със своя мяра, със свое собствено време. Тъкмо там, в тяхното съизмерване, дълбоко под външната незначителност на фабулните промени се ражда непреодолимата конфликтност, която поддържа у нас тъмното предчувствие за някаква трагична развръзка.

Въздействието на Айнщайновата идея върху съвременното художествено мислене има разнообразни външноформални последици. У автори като Бл. Димитрова, Ем. Станев, В. Попов, Д. Фучеджиев и др. то изменя характера на сюжетните сцепления. Миналото и настоящето са преднамерено разместени и конфронтирани, за да изразят противоречивостта на човешкия свят. „Бариерата“, напротив, представя класическа повествователна цялост. Героите са изобразени в традиционната необратима последователност на минало, настояще и бъдеще. Подробностите от миналото им битие са „монтирани“ в разказа, без да доведат до обикнатите в изкуството на XX в. ретроспективни ефекти. Единствени двата спомена на Доротея накърняват естествената паралелност на фабула и сюжет — но те, както ще осъзнаем по-сетне, имат друго, особено предназначение.

Очевидно в „Бариерата“, където художествената събитийност отразява предделно точно обективната житейска хронология, въздействието на Айнщайновия релативизъм е имплицирано по-дълбоко в художествения подтекст. То засяга тук детайлите, които изграждат повествователната тъкан (или, както ги нарича Л. Н. Толстой, „безкрайно малките моменти“). По-точно казано, изменя (раздвоява я) посоката на тяхното вътрешно сцепление.

Според едно широко разпространено схващане монтажът — тази специфична форма на художествено мислене, има главно и решаващо значение във филмовото изкуство. Но като „способ за отбор и съпоставяне, за съчетаване и сблъскване, а в края на краищата и за обобщаване“ той се явява основен организиращ принцип във всички изкуства, не само в киното.[2] Нещо повече. Айзенщайн отбелязва, че „монтажното отделяне на отделни групи от материала и съпоставянето

[2] Вж. В. Ждан. Въведение в естетиката на филма. С., 1976, с. 29—41.

им в предварителни съчетания е залегнало в основата на всяко съзнателно и волево отношение към действителността“[3].

В „Корени“ и „Вечни времена“ на В. Попов или пък в „Насън и наяве“ от Ем. Станев сънищата и халюцинациите играят важна смислово-съдържателна роля. Дистанцията между реалното и перцептуалното време[4] е толкова по-значителна, колкото по-напрегнато и пълноценно протича вътрешнопсихологическият живот на личността. П. Вежинов разказва за това, как в трудния живот на Доротея природата „мобилизира странни и невъобразими сили“ — но разказва просто и безхитростно, макар разстроената ѝ психика да е естествена предпоставка за фрагментарно-асоциативно разместване и деформиране на реалността. Наистина представите и усещанията, съсредоточени в „болното“ ѝ съзнание, са несравнимо по-ярки, отколкото у „здравомислещия“ Манев, но те запазват същия традиционен време-пространствен порядък и същите пропорции, в които „съществуват“ материалните явления. Като изключим летежа във финала на повестта, в нея няма нищо фантастично; животът протича изцяло в рамките на битовата достоверност. „Чудесните“ способности на лудото момиче не са чак толкова невероятни. Те са белег на една високоемоционална одареност — нищо повече. Тогава не е ли само метафора твърдението, че всеки от героите живее в свое собствено време-пространство?

Време-пространствената конфронтация на героите в „Бариерата“ е реален факт — но факт от особен, извънсюжетен порядък. П. Вежинов изгражда характеристиката на Манев и на Доротея посредством едни и същи „безкрайно малки моменти“ — издържани в общ традиционно-реалистичен план, максимално близки до техния обективен първообраз. Но в изкуството, както е известно, те имат смисъл не сами за себе си, а в процеса на тяхното взамодействие и съизмерване. У П. Вежинов сцеплението им се разгръща в две коренно различни посоки. В света на Доротея те са възведени по принципите на литературно-монтажното мислене към сферата на духа, отричащ условностите и застоя; в света на Манев, напротив — към „самодоволната бездуховност“, към вкоренените тривалентни схващания на повседневието.

Тогава художественият конфликт изгубва своите зрими — структурно-композиционни — очертания и се разгръща в хода на повествованието в рамките вече не на сюжета, а на *обертоновия комплекс*, който литературата, както киното, постига в сетивното обобщение на детайлите, в процеса на тяхното съпоставяне, съчетаване и съизмерване. В съответствие с двупосочността на монтажните сцепления Манев и Доротея поотделно представят и съществуват като художествени построения в две различни време-пространствени — мисловно-идеологически — проекции. Тези проекции не могат да бъдат съвместени; те са несъвпадаеми. Оттук и внушението за непреодолимия разрив, за нравствената и духовната несъвместимост на героите.

* * *

Сравнена с предишните Вежинови творби, „Бариерата“ най-категорично — и като художествена конструкция, оспорва Нютоновото схващане за вселената като трайно устроена, компактна цялост, подчинена на универсални, общовалидни закони. Общност, в която пространството и времето са също тъй универсални, независими от движението на материята. В своята статия „Бариерата“

---

[3] С. Айзенщайн. Цит. съч. Т. 2, с. 333.

[4] Според Р. А. Зобов и А. М. Мостепаненко в перцептуалното време са съсредоточени освен „човешките усещания и други психически актове на субекта“ още и „представите, фантазиите, настроенията, вкл. и образите на сънновидението, носещи обаче напълно определени си мволически натоварвания“ (вж. сб. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 11—26).

или драмата на „здравия разум“ К. Куюмджиев пише, че Доротея „по нищо не прилича на тия мъртви души, сред които е живяла. Нейната душа е жива и затова всичко в света е подредено по ред, обратен на света на мъртвите.“[5]

Доротея е същество с „необясними и необикновени“, „странни“ дарби. Тя никъде не излиза, не се интересува какво става зад стените. Толкова по-поразителна е способността ѝ да носи у себе си всичко наоколо — до последното цветче или тревица. „Това, което е вън, за нея бе вътре.“

По друг начин реагира Манев: „. . . рядко забелязвам какво става около мен. То не ме интересува, не ражда нищо в душата ми даже когато другите се прехласват в него.“

Душевната отзивчивост на героите се оказва с обратен знак, поставя ги в различен (засега все още само емоционално-психологически) порядък. Тя е първи сигнал за духовната им несъвместимост.

Проблемът за съвременната нравственост, постоянен възлов проблем в прозата на П.Вежинов, в новите му работи се свързва тясно с идеята за творческото съзидание. В „Бариерата“ органичността на таланта е извисена до критерий за моралната пълноценност на героите. Белетристът неслучайно избира за свой герой един човек на изкуството, известен композитор, който минава за „най-добрия специалист по филмовата музика“. Автор и на няколко „по-сериозни неща, две-три от които са много известни“, той води елегантно, обезпечено светско съществование.

Но творец ли е той в истинския смисъл на думата?

„Винаги съм смятал, че най-съществената черта в строежа на природата, дори в строежа на изкуствата, е хармонията.“

Признанието на Манев има за нас важно концептуално значение. То открива един „здрав и трезвен“ рационалистичен тип, за когото живото творческо въображение е по-малко нужно, отколкото хармонията като система от прийоми. Един музикант, който *прави,* а не *твори* музика. В нея, в тая музика, всичко е „много точно пресметнато“, подчинено на една „безупречна, изящна логика“. (С хладния си проницателен ум д-р Юрукова тънко е доловила нейното пресметнато изящество.) Липсва ѝ едно — най-главното: спонтанността, която отличава неподправения, органичния талант. Затова и новата творба на Манев е просто набор от фрази — красиви, но пусти. И заглавието „Кастилски нощи“ е във висша степен измислено.

П. Вежинов последователно дискутира творческата немощ на Манев. На неговите математически пресметнати усилия той противопоставя невероятната интуиция и вродената, непринудена артистичност на Доротея.

„Не разбирам всички неща, които умея да правя. И според мен не е нужно. . .“

Доротея притежава необикновено въображение, толкова силно и необуздано, че не е в състояние да различи „въображенията от живота“. В това се корени страданието, но и щастието ѝ. Защото, потънала подобно на Валентин от новелата „Езерното момче“ в своите сънища наяве, тя не забелязва малките делнични несгоди. Нещо повече. Всичко ѝ се удава с някаква чудесна, невероятна лекота. Тя чете без усилие чуждите мисли, също тъй спонтанно и без усилие се научава да чете ноти и да чува писаната музика. Наблюдавайки я, Манев с удивление отбелязва, че „нейните вътрешни концерти отговарят съвсем на истинските“. Чувството на вътрешно ликуване, което така рядко спохожда него, професионалния музикант, в нея се излива като водопад, удавя я със силата и тържеството си. В поредицата от образни сцепления белетристът прибавя още един специфичен детайл, който, уж случайно хвърлен, извежда анализа на ново смислово и монтажно-организиращо равнище. „Имах странното усещане, разказва Манев,

---

[5] Вж. Литературен фронт, бр. 28, 1976.

че предметите нямат никаква тежест в ръцете ѝ, просто сами се плъзгаха по местата си.“

Осмислен в духа на релативистката теория, този детайл придобива особен художествен подтекст. Композиторът и Доротея съществуват в различни отправни системи, в различни континууми. Манев е целият потопен в своя плоскостен, емпиричен „евклидов“ свят. „Ако в някое явление на света не мога да открия хармония, това означава за мен, че не съм го разбрал. Или че не е нормално и завършено явление.“ Това е елементарната формална хармония, хармония на безвъпросната яснота, на механичния, примитивно праволинеен детерминизъм. Съвършено различна от Айнщайновото разбиране, тя е единствено достъпна за „здравия разум“ на героя, комуто са чужди сложните аказуални, случайни, но често пъти много по-същностни връзки между нещата. Това завинаги му отрязва пътищата към неизвестните, тайнствени, неизследвани истини, затваря безвъзвратно неговото художествено пространство. „Няма къде толкова да се бърза на тоя свят, всички човешки разстояния са премерени.“

Духовността на героя е „материализирана“ с особена вещина. „Няма склонност към вещи“, обявява той. Но ние не му вярваме. Дискредитира го комфортно подреденият му дом, където ще видим и традиционния фикус, и амфората в ъгъла, и голите абаносови фигурки от Африка, и купения „с валута“ портокалов виенски мокет. В обилието на вещи и условности животът върви с мудни, забавени темпове, изпълнен с обременяващи съзнанието делови и лични взаимоотношения, с мъчителни творчески усилия, които дори „добре охранените, мързеливички музи“ не могат да оплодят.

И неслучайно след оня странен полет към звездите (същите звезди, които е възпявал, без да ги е видял) той тревожно и с отвращение мисли как отново ще има твърдина под себе си, как с усилие ще мъкне тежките си крака и мъчително ще диша горещия въздух. Защото оказва се, че онова, което е мислел, че е безмерна свобода, е в същност „робство, съвсем безутешно поради своята неотменимост“. Робството на земното притегляне, на всекидневната духовна инерция.

Такава е истината, оголена в хода на критическите разсъждения. В художествената фактура обаче тя е неизмеримо по-сложна и не така категорично поднесена. Наистина бившата съпруга на Манев откровено заявява: „Не съм виждала в живота си друг такъв внимателен и предпазлив егоист.“ Но малко ли несправедливи думи може да изрече една свадлива, враждебно настроена жена? П. Вежинов докрай ще поддържа напрежението между мнимото и действителното, между същността и нейната привидност. В това напрежение е заложен ефектът на художествените внушения. Лицемерната маска на благопристойна добропорядъчност той ще смъкне по друг, по-особен начин — по принципа на „огледалното отражение“.

В кротката тишина на неделния излет край брега на езерото Доротея събира сили и изповядва кошмарните си детски преживелици. Обособени в два ретроспективни фрагмента, тези изповеди се врязват с изключителна сила в успокоения, равен постъпателен ход на разказа. Освен че допълват и обогатяват характеристиката ѝ, те имат и специално предназначение. В тях чрез образите на духовно тъпата майка и нейния любовник пожарникаря момичето очертава уродливо хипертрофирани формите на същата оная „самодоволна бездуховност“, която дискретно се прокрадва зад интелектуалната добропорядъчност на Манев.

„Помня деня, в който се преместихме у Цецови. . . Двамата се нахвърлиха на мебелите като на плячка. . . Награбиха ги, понесоха ги по стъпалата. Където не можеха да ги носят, ги тътреха, пръхтяха, пот обливаше мускулестите им шии (. . .) Като сега ги виждам, разкрачени и опулени, просто очите им ще изскочат.“

На пръв поглед елегантният светски живот на Манев като че ли няма нищо общо с ежедневието на тези сладострастни скъперници в тяхната жалка ючбунарска къща, прилична на „*ряпа* някаква, полузабита в земята", сред *репите*, които Цецо сади в двора, а Доротея е длъжна да вади — с мъка, „*сякаш не бяха репи, а кътници*" (курс. м. — С. Б.) Но само на пръв поглед. В повторяемостта на детайла — непоетичен, битово принизен — белетристът извежда на преден план отново обременяващото обилие на вещи, отново мъчителните сизифовски усилия. Тогава, отразени едни в други, жестовете и стойностите — тук и там, в света на Манев, взаимно се допълват и доосмислят. И в тяхното огледално отражение се оказва, че по своята същина те са от един общ нравствен порядък въпреки споделеното от автора предварително намерение да представи в поблагоприятна светлина своя герой. Същата статика, същата душевна грубост, същата сковаваща сила на земното притегляне, а в мудното забавено движение на делниците човекът е еднакво неспособен да вдигне поглед напред и нагоре. Различен е само външният, формалният израз на грубостта. Откровено разголена у майката и любовника, тя е умело замаскирана под интелектуалната изтънченост на композитора. Затова и последиците ѝ тоя път ще са страшни и неотвратими.

Битието на Доротея има други, „неевклидови" измерения. Погледнато от позициите на „здравия разум", то е абсурдно, патологично, пълно с кошмари и халюцинации, заключено между мрака на наследствената обремененост и ослепителната белота на лудницата. Някакво странно сходство има между него и „болния" свят на Достоевски, в който всички стонове на Земята се сливат в един страшен вик, „вик на болка, тъга, жажда по хармония, влязъл в историята на човешката култура като въпрос, обърнат към XX столетие"[6]. В нашата епоха, когато мисълта ни се устремява към неизвестностите на Вселената, проблемите на нравствената—човешката — хармония, поставени от големия творец и мислител, придобиват особена социално-философска острота и художествена актуалност. Защото безсмислена би била хармонията на мирозданието, ако е „основана върху игнорирането, макар и на един локален, индивидуален, микроскопичен в сравнение с цялото акт на дисхармония, върху игнорирането, макар и на една сълза на изтерзано дете"[7].

П. Вежинов разкрива света на лудото момиче удивително прозрачен и хармоничен. (Дори композиторът с неговата склонност да търси хармонията не открива там „някаква вътрешна дисхармония. А даже напротив.") Движенията, които го материализират, сякаш са неподвластни на гравитацията; формите са олекотени и странно „обтекаеми". По-горе подчертахме — в ръцете на Доротея предметите нямат никаква тежест, просто сами се плъзгат по местата си. И самата тя, немита, нескопосна и износена, неустойчива и недооблечена, е някак лека и безплътна. „Тя стоеше с гръб към мен и гледаше небето тъй, сякаш се готвеше да полети към него, разказва композиторът за първата им среща. Това усещане беше много силно, струваше ми се, че вятърът всеки миг ще я отвее."

Доротея е цялата адекватна с природата и простора. Тя е „освободена от много (бих казал, от най-обременяващите) конвенционалности на бита и средата; тя няма чувство към парите, към утилитарната страна на битието. Тя е до възможната максимална степен освободена от материята духовност."[8] Тя идва в добре подредения дом на Манев зле облечена и измачкана, без чанта или джоб по дрехите, без ключ или дори носна кърпичка, със своята странна походка, „като гълъб или като чайка, която предпазливо крачи по мокрия пясък". Тя наистина

---

[6] Б. Г. Кузнецов. Этюды об Эйнштейне. М., 1970, с. 116.
[7] Пак там, с. 117.
[8] Б. Ничев. Остро нравствено зрение. — Пулс, бр. 13, 1976.

прилича на „птичка божия, която спи нощем по клоните“. Някъде по-нататък ще чуем, че тя „никога не носеше часовник, времето не я интересуваше“.

Внимателният прочит на текста ще ни открие едно съществено противоречие. В своята битност Доротея не може да остане извън ритъма на повседневието, т. е. тя не може да не държи сметка за обективното, битовото време. Но целта, която преследва П. Вежинов, надхвърля, а, както ще видим, във финала дори влиза в разрез с елементарната достоверност. Усилията му са насочени другаде. Той търси да постигне Доротея с нейната ненакърнена душевност в съвършено различна „отправна система“. Система на „големите скорости“, тя има своя временна последователност, която не бива да мерим с часовниците на „всекидневната човешка инерция“, и своя протяжност, надхвърляща тесните граници на евклидовото пространство, отворена по посока към висините, към безкрая. Там „здравият разум“ никога няма да се извиси.

Литературната общественост посрещна „Бариерата“ с необикновен интерес. В поредицата критически материали, откликнали на нейното проблемно-художествено богатство, бе неведнократно подчертан „новият и неподозиран“ начин, по който авторът изразява своя нравствен критицизъм. За разлика от творби като „Сините пеперуди“ и „Гибелта на Аякс“, където внушенията са поднесени в откровен условно-фантастичен план, полетът на Доротея, както отбелязахме, е момент от делничните битови взаимоотношения. В този си вид той предоставя необичайно широки възможности за тълкувания и обобщения.

Епизодът на летежа, когато момичето „увлича мъжа в своята светла лудост и вече не се знае къде са границите между болестта и любовта“[9], озадачи и шокира мнозина, а някои — най-здравомислещите, даже подразни. Едни видяха в него „морален и социален символ“; други го окачествиха като чиста проба научна фантастика. В него наистина има нещо двусмислено и смущаващо. Защото ако заболяването на Доротея има точна медицинска обосновка, то действителен ли е полетът на композитора с неговия нормален здрав разсъдък? Доротея е намерена сред откритото неравно поле, там, където няма никакви сгради. Изглежда, тя наистина лети — а значи с нея е летял и той. Не е ли прекалено реална цялата история, за да я тълкуваме като символ? Или пък: не е ли прекалено абсурдна, за да ѝ вярваме?

* * *

В своята книга за Айнщайн Б. Кузнецов нарече Достоевски „художник на достоверния парадокс“. „Колкото и неочаквани, резки и парадоксални да са повратите в събитията, постъпките, репликите, пише той, всеки път, когато е станала промяната, извършена постъпката, хвърлена репликата, у нас възниква усещането за тяхната еднозначна необходимост. Необходимост да бъде решена задачата — морална, философска, психологическа. Мелодичността и достоверността на най-резките дисонанси, на най-фантастичните ситуации характеризират всяко произведение на Достоевски.“[10]

В „Бариерата“ П. Вежинов постига по свой начин ефекта на „достоверния парадокс“. Цялата ситуация е поразително делнична. Двамата летят и гледат отгоре светлините на града, „точно така, както ги вижда човек от борда на самолет, който вече се спуска за кацане“. Долу ясно се различават шосетата, плъзгащите се светлини на колите, улиците и площадите. Липсват атрибутите на научнофантастичното изображение: скафандри, летателни апарати, астрофизически термини. При всичката му невероятност полетът е неотделим от обикновеното битово ежедневие.

---

[9] Св. Игов. Светлият полет към щастието. — Литературен фронт, бр. 27, 1976.
[10] Б. Г. Кузнецов. Цит. съч., с. 128—129.

Изплашен и потресен от преживяното, Манев се втурва на сутринта при д-р Юрукова. В техния диалог белетристът задълбочава усещането за достоверност на този парадоксален полет. „Не твърдя пред вас, че сте летели, наистина е невероятно, казва тя. Но не е глупаво или страшно, както вие си мислите. Ние все още не знаем всички възможности на човешкото съзнание. Нито какво е заложено в развитието на мислещата материя."

Участието на д-р Юрукова в тази толкова странна история има дълбоко концептивно оправдание. Като засилва действеността на време-пространствените връзки, за да конфронтира посредством тях две противостоящи нравствени системи и по този начин да изрече възможно най-сдържано собствената си обективна, от последна инстанция морална оценка, П. Вежинов създава образа на Доротея в нейния „неевклидов", отворен към безкрайността континуум.В поредицата от сцепления, които го материализират, загадъчният й полет е последен ярък детайл. Задачата на д-р Юрукова — трезвата, проницателната, емоционално неангажираната, се състои в това, да „обективира" чудесните способности на лудото момиче. (Инак, от гледна точка на „здравия разум", те са наистина или лудост, или фантастика). Тогава епизодът на летежа — така както тя го тълкува, неочаквано зазвучава, ако не възможен, то поне житейски правдоподобен. Пред нас е просто една от онези неразгадани все още тайни на природата, към които човешката мисъл столетия наред се стреми в своето постъпателно движение.

П. Вежинов постига целта си. При всичката му абсурдност летежът остава извън пределите на научната фантастика. И символичността му е разколебана и обезсилена. Дискретен присмех над елементарните повседневни представи, прост и безизкуствен в своята „парадоксална достоверност", той е *притча.* И осъзнаваме, че *именно такъв* е бил нужен на белетриста — за да ни внуши, че духовната цялост, без която би обеднял нашият живот, не е абстракция, нито далечна мечта, към която можем да се домогнем единствено в научнофантастичните или символно-алегорични построения. Че тя е реална и постижима. Но за да я имаме, потребно е „остро нравствено зрение" — да я открием; и са потребни сили да преодолеем в себе си бариерата на егоизма и отчуждението, за да се приобщим към нея. Тогава, нравствено възвисен — в бъдещето, ако не днес, — човекът ще бъде способен да се слее с необятната хармония на мирозданието. За да се сбъдне заветната мечта на поколения мислители и философи.

Колкото до „здравия разум", той вероятно ще си зададе въпроса: спонтанно ли ни отпраща П. Вежинов към неизследваните възможности на мислещата материя, или е „охудожествил" и в тази творба някоя философска хипотеза? Подобен въпрос е безсмислен. Синтезът наука—изкуство в разнообразните си проявления твърде често се осъществява интуитивно — не като съзнателен, преднамерен творчески акт. Художествената практика нееднократно е доказала, че изкуството по свои пътища догонва, а и предшествува развитието на естественонаучните идеи. Във всеки случай „Бариерата", изградена в духа на Айнщайновите идеи, потвърждава общоизвестната истина за плодотворния съвременен съюз между наука и изкуство. Или пък: тя ни извежда към идеята за творческата интуиция, към чудесната дарба на човека да вижда напред във времето, устремен към най-истинската, най-нужната на човечеството хармония — нравствената.

# ЕТНИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА ФОЛКЛОРА

*Т. Ив. Живков*

„Не устное творчество, а письменная литература является для нас привычной и найболее известной формой творчества, и, таким образом, привычные представления эгоцентрически проецируются в сферу фольклора."

*(П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон)*

1

Фолклористиката е наука, зародила се и развила се в епохата на буржоазната култура, епоха на такава диференциация на духовното производство, която се отрази силно и на художествената култура. В това отношение М. Арнаудов с присъщото му чувство за общия развой на културното творчество пише следното: „Ако на едно или друго основание XIX в. се нарича век на техниката, век на биологията, век на електрохимията, век на филологията, век на историята и т. н., все тъй право би било да се изтъкне като негова голяма придобивка оформяването и грамадният ръст на знанието ни за народа, за народната душа и народното творчество, и да говорим за век на фолклористиката."[1] Пак той, представяйки с лекота и естественост историята на фолклористиката като наука, ще отбележи по-нататък: „Първият освежителен лъх дойде от Англия с новопробудената любов към народната песен. Когато в 1744 г. умира А. Поп, тутакси губи ореола си цялата изкуствена, дворцова и подражателна поезия, за да се оживи вкусът за Шекспир и за старите шотландски балади, издадени в 1724 г. от Allan Ramsay (Collection of Scots Songs).[2] Фолклорът в интереса на предромантиците и на техните следовници е развитие на интереса им към новото изкуство. Казано по-общо, но достатъчно точно, фолклористиката се поражда в контекста на развитието на буржоазната наука и изкуство, когато се осъзнават противоречията на новата култура и по-нататък, когато се осъзнава разрушаването на относително цялостния характер на културния процес.

Преди години Крьобер и Клакхон посочиха, че за времето от 1920 до 1950 г. са предложени 157 определения и на понятието култура.[3] Не зная колко са опре-

---

[1] М. Арнаудов. Очерци по българския фолклор. Т. I. С., 1968, с. 11. В текста е казано „вкусът *на* Шекспир".

[2] Пак там, с. 35.

[3] A. L. Kroeber, C. Kluchohn. Cultur. A Critical Review of Concepts and Definitions. Cambridge. Masschusets, 1952, p. 14. Цит. по: Э. С. Маркарян. Очерки теории культуры. Ереван, 1969.

деленията на фолклора,[4] но и тяхното увеличаване е непрекъснато. По начало резултатите от своеобразното инвентиране на дефинициите за фолклора, предложени в историята на науката, са неутешителни, ако стремежът е да се даде нова дефиниция. Важни са идеите, които лежат в основата на един или друг подстъп към фолклора, формите и методите на мислене, чрез които се пристъпва към това явление. Както бе посочено на друго място,[5] в историята на фолклора или по-точно в историята на неговите дефиниции практически до най-ново време господствува своеобразен онтологизъм.[6] Основното е стремежът за еднозначна трактовка на отношението между обекта и знанието, стремежът за всяка наука да се утвърди само неин обект за научно изследване. Неслучайно многобройните определения на фолклора съдържат просто едно изброяване на реални културни факти от типа на вярванията, художественото творчество на народа и пр., за да се определят демаркационните линии, да се установи точно откъде започва и къде свършва фолклорът. И след това започват уговорките за това, кое е типичен фолклор и кое не е, за да се стигне и до извода, че той е едновременно изкуство и неизкуство.[7] Даже такъв дълбок познавач на историята и съвременното състояние на теоретичните проблеми на фолклористиката като В. Е. Гусев, след като предлага своята известна дефиниция за фолклора като комплекс от произведения на масите, които съществуват, без да се съхраняват във веществена форма, счита за нужно да добави: „Следователно не изследователският произвол, не „договарянето“ на група изследователи и даже не традициите в употребата на термина решават въпроса за границите на предмета, който се изследва, а установените от нас обективни негови признаци.“[8] Забравя се, че тези признаци са резултат и на „авторски договор“, т. е. те са резултат от определена научна концепция, от средствата за научно познание, които „служат не само като регулатори на собствено познавателния процес, но и като оръдия за „конструиране“ на действителността, подложена на изследване, оръдия на предметно-съдържателен анализ“[9]. Самата история на фолклористиката показва, че когато фолклорът се анализира, да кажем, от литературоведски методологически позиции, „получава“ едни признаци, когато на него погледне естетиката, тези признаци са други.

Подчертавайки всичко това, не трябва да се отбягва въпросът за необходимото установяване на обективното съществуване на фолклора. Проблемата, която стои за разрешение, е, колкото и алогично да изглежда това, да се установи кои са аспектите, които интересуват фолклористиката при анализа на фолклора. Става дума за понятийната база на фолклористиката, за нейните познавателни средства и в крайна сметка за нейните евристични възможности. Когато се говори, че фолклорът е народна философия или народно изкуство, народна етика или народна традиция, фактически се имат пред вид различни начини на представяне на фолклора като нещо цяло, като някаква система. Цялостното разбиране на фолклора изисква синтез на тези аспекти. Това ще рече, че опазването на фолклора, ако той съществува или е ситема, не е дело на една дисциплина или на група научни дисциплини, а научен синтез. И тука вероятно е спра-

---

[4] От по-новите прегледи на този въпрос вж. В. Е. Гусев. Фольклор (история термина и его современное значение). — Советская этнография, 1966, № 2, с. 2—21; Т. Тодоров. Из историята на понятието „фолклор“ и предметът на фолклористиката. — Музикознание, 1978, кн. 2, с. 71—81.

[5] Т. Ив. Живков. Опознаването на фолклора като проблема на културата. — Български фолклор, 1979, кн. 1 (под печат).

[6] За този тип научна рефлексия вж. по-подробно: П. П. Гайденко. Категория времени в буржуазной европейской философии истории XX века. — Философские проблемы исторической науки, М., 1969, с. 152; Н. К. Стефанов, И. В. Блауберг, В. Н. Садовски, Е. Г. Юдин. Системният подход и съвременната наука. С., 1974, с. 24—25.

[7] Срв. например В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 79.

[8] Пак там, с. 73. Разр. м. — Т. Ж.

[9] Системният подход и съвременната наука, с. 29.

ведлива забележката на Р. Л. Акоф, казана във връзка с теорията и същината на системните изследвания: „Ние трябва да престанем да действуваме, пише той, така, сякаш природата е организирана по дисциплини подобно на университетите. Разделението на труда по дисциплини вече не е ефективно. То е станало толкова неефективно, че даже някои академически учреждения започнаха да признават този факт.“[10] Следователно в един по-общ план за фолклористиката днес е важно да установи доколко фолклорът може да се определи като система и доколко тя може да работи и да се реализира в една научна ситуация, която от методологите се определя като способност да се работи в интердисциплинарен контекст.[11] Разбира се, както се сочи в литературата, тази способност не обезличава отделната наука, а разкрива необходимите дълбочини и перспективи на научното познание и очертава по-ясно мястото на отделната наука в системата на научното познание.

## 2

Съзнателно или не някои съвременни тенденции във фолклористиката показват скрит или явен стремеж към интердисциплинарно мислене. Впрочем тези тенденции не са и толкова съвременни. Ако огрубим съзнателно историята на фолклористиката, ще видим, че самият фолклор е определян по принципа на съпоставянето. Тука основни като че ли са два подхода. Първо, фолклорът е съпоставян като явление на културата. Дори първоначалната му дефиниция, предложена от У. Д. Томс, предлага под фолклор да се разбират нравите, суеверията, баладите, т. е. народните традиции. Самият термин „Folklore“ заедно със сродните нему „tradicion populaire“, „kultura ludowa“ и пр. насочват към едно съпоставяне на явления от общ, културен порядък. Второ, фолклорът се съпоставя с нефолклорното изкуство. Тук са термините от типа на нашата „народна словесност“, руското „народное поэтическое творчество“ и т. н. Въпросът естествено не е в термините. Първият извод, който се откроява, е, че фолклорът като култура или като изкуство се осъзнава в условията на диференцираната буржоазна култура и изкуство. Получава се една на пръв поглед парадоксална ситуация — в обществено-културни условия, при които господствуваща е една култура от принципно нов тип, тази култура се съпоставя с друга, която вече като продуктивна творческа дейност не е така актуална. И затова в един по-общ план развитието на идеята за фолклора се поражда, първо, от появата на буржоазното национално съзнание, което открива във фолклора своя културен корен и, второ, от усета за разрушението на относителната цялост на културата, характерна за докапиталистическите обществени формации.

Доколкото тези общи идеи по-нататък се конкретизират, е отделен въпрос, но не е излишно да напомним, че за Маркс „противоречията в предишните общества изглеждат локални, частни, почти идилични в сравнение с гигантското концентриране на толкова антагонистични сили, които рядко увеличават материално-техническата мощ на капитализма и я противопоставят срещу развитието на човека “[12]. Фолклорът е съществувал и по-рано, но неговото утвърждаване като реален факт е свързано с осъзнаването на двете култури във всяка национална култура, за което говореше Ленин. И докато в началото преобладава един синтетичен възглед за фолклора като култура на народа, която противо-

---

[10] Russel L. Ackoff. Systems, organisations and interdisciplinary research. General Systems, vol. V. I, 1960, p. 1—8. Цит. по: Исследования по общей теории систем. — Сборник переводов. М., 1969, с. 159.

[11] Н. Стефанов. Учените в „голямата наука“. С., 1975, с. 108.

[12] Ив. П. Славов. Марксовото естетическо наследство — комплексен проблем. С., 1972, с. 163.

стои на буржоазната култура, то с развитието на фолклоричното познание нещата се променят.

От една страна, диференциацията на познанието, научно и оценъчно,[13] която е непрекъснат процес, но който процес е особено активен след Ренесанса, води до търсене на аналогични съставки на фолклора. Той се възприема като знание, морал, право и пр. „на простия народ", народни умотворения или по-общо онова, което нашите класици в етнографията и фолклористиката определяха като народоука. Без да навлизам в подробностите на проблемата, ще подчертая само, че утвърждаването на науки като социологията, психологията и пр. утвърди и етносоциологически, етнопсихологически и други аспекти в изучаването на фолклора. Така че първоначалният синтетичен възглед за фолклора постепенно изчезваше, за да се наложи изучаването му фактически от цялото обществознание. Естествено е при тази диференциация на развитието на научното познание в неговото отношение към фолклора да се търсят и пътища за синтез. В началото на историята на фолклористиката този синтез бе емпиричен, синтез, който бе по-скоро общ поглед, а не аналитично вникване в предмета на изследването. С развитието на научното познание синтетичният възглед за фолклора се утвърждава в две посоки. От една страна, фолклорът не се признава за самостоятелен научен обект и фолклористиката — за самостойна научна дисциплина. От друга страна, съобразно с типовете научни знания фолклорът се интерпретира от различни науки, които не отричат самостойния характер на фолклористиката. В тази връзка се очертават съответни методологически нива, на които тук няма да се спирам. Но ако се върнем към начално синтетичния възглед за фолклора, ще видим, че в процеса на диференциацията на представата за него *самостойно място има традицията той да се разглежда като изкуство.* Съответно на това той има свое място в естетиката и в историята и теорията на отделните изкуства. В същност най-богати традиции като наука фолклористиката има в стремежа си да дефинира своя предмет като изкуствоведска наука. На тази основа тя не от вчера се стреми да разграничи фолклорно от нефолклорно изкуство. Това разграничение се провежда или чрез съпоставка на цялото нефолклорно изкуство с фолклора, или чрез съпоставяне на отделните изкуства със съответни форми на фолклора. И в двата случая развитата система на нефолклорното изкуство в значителна степен определя характеристиките на фолклора. Казаното от П. Г. Богатирьов и Р. О. Якобсон за ролята на литературното възприятие важи и за цялостния възглед за фолклора.

Използувайки познавателните средства, разработени в другите изкуствоведски науки, фолклористиката по този път до известна степен „конструира" своя обект на изследване, без да е решила въпроса за възможните нива на анализ и съответно на това за възможната съподчиненост на методологическите принципи, за да не се губи съответният предмет на самата наука. По този път в най-силна степен и за най-продължително време фолклористиката бе „жертва" на литературознанието. От ясни методологически позиции на този въпрос обърнаха внимание още преди половин век П. Г. Богатирьов и Р. О. Якобсон. „Типологията на фолклорните форми, писаха те, трябва да се изгражда независимо от типологията на литературните форми."[14] Същото с не по-малка сила може да се каже за музикалните, театралните, танцовите и други форми на фолклорното и нефолклорното изкуство. За да се постигне това разграничение обаче, то трябва да има системен характер. Защото постановката на Богатирьов и Якоб-

---

[13] Да приемем постановката, че на съвременния етап „познанието на обществената действителност се извършва в две основни форми: от една страна, това е науката, т. е. научното познание, и, от друга — т. нар. оценъчно познание, осъществявано в изкуството, морала, правото" (Н. Стефанов. Теория и метод в обществознанието. С., 1965, с. 36—37).

[14] П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 381.

сон предполага очертаването на собствена система на фолклора, която принципиално да се разграничава от тази на литературата. За да се получи това, е нужна методологическа база. Богатирьов и Якобсон използуваха за тази цел лингвистичната концепция на Ф. де Сосьор, разграничавайки механизмите на функционирането от механизмите на развитието на обекта. Тяхната забележителна статия „Фолклорът като особена форма на творчество“[15] се появява едновременно с тезисите на Пражкия лингвистичен кръжок, представени на първия конгрес на славистите през 1929 г.[16] Написана също в тезисен вид, тази статия определя фолклора в духа на класическата вече дихотомия на Сосьор langue-parole, свързвайки го с langue, докато литературата, по-скоро литературното, личното творчество се свързва с parole. В общи линии това е старата идея на романтиците за колективното и индивидуалното творчество. Не това в случая е най-важното. Основното е, че Богатирьов и Якобсон не се стремят в духа на по-старите и не толкова старите разбирания за фолклора да разчленят цялото на изходните елементи и след това да търсят синтез на основата на една или друга комбинация. Както в тезисите на пражките лингвисти, така и тук се набляга на функционалната характеристика на фолклора, разбирана като синхронно описание на една функционираща в определени пространствени и социокултурни граници система. Патосът на тяхната статия е да разкрият специфичния начин на функциониране на тази система, както и принципите на нейното регулиране. Ударението е поставено не върху генетическата проблема, а върху характеристиката на фолклора като тип културна дейност.

За съжаление идеите, заложени в тази младежка статия на Якобсон и Богатирьов, не получаваха до най-ново време някакво съществено продължение. Вероятно не само за това, че тя съдържа и редица слаби моменти. Преди всичко, доколкото в онези години е силна тенденцията за разбирането на фолклора като част от литературата, основните теоретични постановки са изведени чрез съпоставка между литература и фолклор. Не е трудно обаче да се види, че разбиран като тип културно творчество, фолклорът се разграничава от цялата нефолклорна художествена култура. А това вече извежда проблемите за фолклора на друго методологическо ниво.

## 3

Трябва да се подчертае, че концепцията на Якобсон и Богатирьов и изобщо всяка концепция за системна разлика между фолклорна и нефолклорна художествена дейност поставя въпроса за вътрешната потребност на културата от развитие на тези два типа художествено творчество. Без да поставя въпроса така, марксическата фолклористика отдавна преодоля разбирането за фолклора като реликтово явление. За нея той съществува както в докласовите общества, така и в класовите обществени формации. Макар и с известни уговорки, тя приема съществуването и дори развитието на фолклор и в социалистическото общество. В това отношение са важни две изследвания, по-точно две концепции, предложени от съветската фолклористика в края на 60-те години. Става дума за книгата на К. С. Давлетов „Фолклор как вид искусства“,[17] издадена през 1966 г., и за книгата на В. Е. Гусев „Эстетика фольклора“, публикувана през 1967 г. Тези

---

[15] Публикувана е за пръв път на немски език: Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens—„Verzaameling van Obstellen door Oud-leerlingen in Berien de Vakgenooten“. Donum Natalicium Schrijnen 3. Mei 1929, Nimegen — Utrecht. 1929, S. 900—913. Тук се цитира по книгата: П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства, с. 369—383.

[16] Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. Составление, редакция и предисловие Н. А. Кондрашова. М., 1967, с. 8.

[17] К. С. Давлетов. Фольклор как вид искусства. М., 1966; В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967.

книги са свързани не само за това, че съдържат изводи от многолетни дискусии в съветската фолклористика и че Давлетов многократно и невинаги коректно заема критическа позиция към теоретическото наследство на Гусев.

Основополагащата категория в концепцията на Гусев е понятието „народна култура“. В тази своя книга, както и в поредица публикации, появили се преди това, той настоява на извода, че е необходимо да се има пред вид социалната природа на фолклора. Тя, тази природа не се определя от положението на трудещите се в обществото, „а от обществената, производствената дейност на самите трудещи се. Социалната същност на фолклора се състои в това, че той е духовно творчество на производителите на материални ценности, непосредствено идеологическо обобщение на техния мироглед, морал, естетически вкусове.“[18] За Гусев обективното условие за това творчество е „общественият характер на производството, колективните форми на производствената дейност на самите маси и колективизмът на целия народен живот“[19]. На тази основа е подчертана връзката на фолклора като художествена дейност с колективните форми на производствена дейност на масите, с техния бит, традиции и пр. „И затова, обобщава Гусев, фолклорът, възникнал като духовно творчество на родово-племенните колективи в докласовото общество, се е развивал като духовно творчество на експлоатираните класи и социалните групи в класовото общество и съществува като вид самодейно духовно творчество на самите трудещи се в социалистическото общество.“[20] Като добавим, че по-нататък Гусев ще уточни, че фолклорът е част от изкуството на народните маси, виждаме, че той разграничава в историята на художествената култура фолклорно и нефолклорно изкуство, подчертавайки, че в по-ново време фолклорното съществува като „вид самодейно изкуство“. Или общо казано, за Гусев съществува изкуство на народа, т. е. създавано от народа, част от което е фолклорът, и изкуство, което той в други свои работи определя като професионално.[21]

На пръв поглед К. С. Давлетов очертава друг подход. Той свързва своеобразния дуализъм в историята на художественото творчество с разделението на труда. Огрубявайки до известна степен диалектиката на процеса, Давлетов припомня постановката, че разделението на материалното от духовното производство води до появата на специализирано и неспециализирано изкуство. В основата на литературата и другите изкуства стои специализиран художествен труд. Появата на специализираното, на професионалното изкуство е резултат от диференциацията на общественото съзнание. Фолклорът, който хората създават като част от другата си дейност, остава форма на недиференцираното обществено съзнание. „Фолклорът, пише той, възниква и живее в съзнание, което още не знае вътрешна диференциация, т. е. при самостоятелно развитие на идеологическите форми или слабо тяхно развитие и затова той отразява целия комплекс от народни представи за обществото и за обкръжаващия ни свят.“[22] Според Давлетов някак си общественото съзнание след родовообщинния строй се члени на две — недиференцирано съзнание на народните маси, което е почва за съществуване на фолклора, и диференцирано съзнание, което е основа на специализираното изкуство. „Вътрешната диференциация на обществото, пише той, и

---

[18] В. Е. Гусев. Эстетика фольклора, с. 16.

[19] Пак там, с. 16.

[20] Пак там.

[21] Трябва да подчертаем, че първоначално своята концепция В. Е. Гусев разви през 1958 г. в доклада си „Проблемы теории фольклора“, прочетен на Всесъюзно съвещание на фолклористите и публикуван в сборника Проблемы современной фольклористики. Авторефераты докладов. Л., 1958, с. 3—4. Заложените там идеи бяха развити в редица публикации, които в значителна степен са отразени в книгата на Давлетов, публикувана преди тази на Гусев. В известен смисъл може да се говори за влияние на концепцията на В. Е. Гусев върху тезите на Давлетов дори и в случаите, когато последният заема критично становище.

[22] К. С. Давлетов. Фольклор как вид искусства, с. 40.

отделянето в него на отделната личност — това е дало съвършено ново, индивидуално съдържание на възникващото професионално изкуство.“[23] На тази основа, обосновавайки наличието на фолклора в историята на културата като резултат от липсата на диференцирано съзнание у народните маси, Давлетов отрича вътрешната самостойност на фолклора. „В действителност, пише той, доколкото фолклорът по своята същност не може да се отдели окончателно от сферата на материалната практика и от другите форми на общественото съзнание, то той не получава пълна вътрешна самостойност.“[24]

Тук няма да анализирам сериозните противоречия в изложението, а и в цялостната концепция на К. С. Давлетов. Ще отбележа само основните изводи, които са важни за по-нататъшното изложение. И за К. С. Давлетов фолклорът е творчество на народните маси, на онези, които по необходимост се задоволяват с фолклорното, с неспециализираното изкуство. Второ, спецификата на фолклора произтича от неговата органична връзка с материалното производство, с трудовата дейност на хората. Трето, фолклорът е преходна форма на художественото творчество, но трайното и перспективното е неспециализираното изкуство, което е валидно и за социалистическата култура.

Според мен по-верни методологически ориентири съдържа концепцията на В. Е. Гусев. Макар и лишен от подобна терминология, неговият подход предполага усет за фолклора като за културна система, „вписването“ му в една система от по-общ порядък, тази на народната духовна култура. Той разглежда явлението както от гледна точка на неговите елементи, така и от гледна точка на неговото функциониране, отчитайки в една или друга степен историята му. Докато Давлетов подхваща само единия от тези три подхода — историческия. Концепцията на Давлетов има обаче едно подчертано достойнство — сравнявайки фолклора с нефолклорното изкуство, той, макар и ограничено поради ограничената теоретическа основа, подчертава структурното подобие и структурното различие между двете явления.

## 4

Казаното позволява да се твърди, че в своя стремеж към теоретично осмисляне на фолклора фолклористиката се обръща към цялата обществено-историческа практика, насочва своето внимание към отделянето на основни типове човешка дейност. Първият извод, който може да се направи в случая, е, че отделянето на фолклора било като художествена култура, било като тип художествено съзнание поставя въпроса за основните форми в развитието на културата и изкуството, за принципите на тяхното функциониране и развитие. Визираните трудове очертават в общ план насоките за търсене на адекватен отговор на въпроса, „Що е фолклор?“

Прави впечатление обаче, че опитите за определяне спецификата на фолклора малко отчитат една основна предпоставка, която би улеснила до известна степен подхода към поставената проблема. Настоявайки, че фолклорът е изкуство, синтез от изкуства, изкуство на първичния синтез и пр., фолклористите не поставят с достатъчна прецизност въпроса, дали самата природа на изкуството не лежи в основата на съществуването на фолклора като факт в културната история на всеки народ. Дали причините, които пораждат изкуството изобщо, не определят не само съществуването на фолклора, но и неговата относителна специфика. И не на последно място, дали тази относителна специфика на фолклора не разширява възможностите за опознаването на изкуството и по-специално на

---

[23] К. С. Давлетов. Фольклор как вид искусства, с. 41.
[24] Пак там, с. 60.

неговата роля и място в обществената практика. Действително в най-груб план фолклорът е свързан с процеса на специализацията на видовете човешка дейност. За Маркс усложняващото се разделение на труда увеличава неговата продуктивност, но намалява творческата активност на човека. То превръща самия труд от обща способност в специализирана дейност. Различните склонности и дарби на хората добиват според Маркс „възможност да си намерят съответна сфера на проявление, а без ограничение на сферата на дейност не може да се извърши нищо забележително. И продуктът, и неговият производител се усъвършенствуват чрез разделението на труда.“[25] На основата на Марксовия анализ на процеса на разделението на труда в естетическата литература се определят три типа художествена култура.[26] В началото стои културата на първобитния колектив, където няма професионална художествена дейност, „*цялата* тя има самодеен характер и е въвличала в своята сфера *всеки* участник в трудовия процес“[27]. Вторият тип художествена култура възниква в процеса на общественото разделение на труда и нейното „своеобразие се заключава в това, че художественото творчество е въвлечено в орбитата на общественото разделение на труда, превръщайки се в особен вид професионализирана човешка дейност, а по-голямата част от членовете на обществото се оказват в положението на прости „потребители“, съзерцатели на художествени ценности“[28]. Това е вярно, но в епохата на феодализма например, когато разделението на труда е безспорен факт, фолклорът показва мощно и, бих казал, системно развитие. Онези от „потребителската орбита“ творят епоса на всяка развита народност, невероятно богат музикален фолклор, сложния свят на народната песен, на приказката и т. н. В книгата си „Человеческая деятельность“ М. С. Каган достига до извод, който в известен смисъл противоречи на току-що казаното. Той пише: „Изкуството не се е поддало на това противоречиво саморазгръщане (саморазвертывание) на общественото разделение на труда в тази степен, в която се поддават другите видове дейност. Разделението на труда е повлияло на неговото развитие само дотолкова, доколкото художественото творчество започва да се обособява от другите видове дейност, в които то първоначално е неразривно вплетено. Изкуството започва да се разчленява и вътрешно, разпадайки се на различни самостоятелни видове, разновидности, родове и жанрове. Но в по-дълбок смисъл художественото творчество се оказва незасегнато от разгърналата се в процеса на общественото разделение на труда специализация на различните видове и форми на дейност.[29] Нещо повече, изкуството според Каган съхранява и ще съхранява своята изконна синкретичност.[30]

Очертавайки мястото на художествената дейност и на изкуството в човешката култура, можем да ги характеризираме като „същностни прояви на човека в процеса на неговото социокултурно развитие“[31]. В този смисъл неспециализираното художествено творчество не е някакво съхранение на първобитната неразчлененост на колективното съзнание, а вътрешна необходимост на човека като субект в развитието и функционирането на културата. Струва ми се, че е целесъобразна в случая забележката, която прави В. П. Иванов по повод интегриращите функции на изкуството и по-широко на художествената дейност, отбелязвайки, че предложеният от М. С. Каган системен подход съдържа ориента-

---

[25] К. Маркс и Фр. Энгельс. Сочинения. Т. 3, с. 32.

[26] М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Издание второе, расширенное и переработанное. Л., 1971, с. 550—558.

[27] Пак там, с. 550. Курс. на автора.

[28] Пак там, с. 551.

[29] М. С. Каган. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). М., 1974, с. 138—139.

[30] Пак там.

[31] В. П. Иванов. Человеческая деятельность, познание, искусство. Киев, 1977, с. 239.

ция към чисто „обектен анализ“ на явленията.[32] Специализацията на художествения труд, на художествената дейност е обективен факт и специализираният художествен труд е обективен резултат със свои конкретни исторически форми. В „Немска идеология“ Маркс, подчертавайки, че разделението на труда води до противоречия между духовната и материалната дейност, между наслаждение и труд, между производство и потребление, сочи, че тези противоречия могат да се преодолеят „по пътя на отстраняването на разделението на труда“[33]. Изкуството по силата на своята природа е онази дейност, която и като творчество, и като резултат води до преодоляването на това разделение и в условията, когато художествената дейност съществува като специализирана. В това отношение са много важни особеностите на самия художествен труд. За разлика от продуктите на всеки друг вид диференцирана човешка дейност художественият образ или по-точно неговото изграждане не позволява диференциация на „технологическия“ процес. Предполагайки четири етапа в изграждането и съществуването на художествения образ (формиране на художествения замисъл; реализация на замисъла на езика и по законите на съответното изкуство; битие на произведението като относително самостойна цялостна структура; художествено възприятие като индивидуално и историческо преосмисляне на обективната художествена ценност), Кр. Горанов пише: „Пълното битие на образа се състои в органичното единство на тези четири етапа.“[34] В малко по-друг аспект С. Х. Рапопорт подчертава същото: „Слети в едно цяло, различните страни на изкуството не могат и да се развиват обособено и затова тука е невъзможна специализация според различните видове дейност.“[35] Могат да се приведат още доводи, които подкрепят истината, че изкуството е синтетично като процес на изграждане на художествени ценности и като възприятие. Тази негова негативност към разделението на труда навежда на мисълта за известна изоморфност между изкуството и човешката дейност, което предполага по-голямо място на изкуството в традиционните, докапиталистическите общества, където процесът на диференциацията на човешката дейност е относителен и развит, така да се каже, само в „необходимите“ граници. В най-силна степен този извод се потвърждава от анализа на неотчуждения занаятчийски и земеделски труд.

До този извод може да се достигне и по друг път. Известно е, че социодинамиката на културата зависи в много голяма степен от социодинамиката на човешките потребности.[36] По своята същност художествената потребност е преди всичко обществена потребност, потребност на целокупната човешка дейност, на нейното възпроизводство и развитие. Художествената потребност е универсално средство за формиране на останалите човешки потребности и, второ, „художествената потребност съдържа в концентрирана форма всички останали потребности на социалния индивид така, както в художествената дейност съществуват в снет вид всички останали видове дейности на обществото“[37]. В този смисъл художествената дейност е обективна необходимост за всеки вид човешко общество като органична съставка на целокупния му социален живот. Най-общо казано, изкуството е колективна потребност и в този смисъл то се развива по необходимост в жизнената дейност на всеки човешки колектив.

---

[32] В. П. Иванов. Человеческая деятельность, познание, искусство. Киев, 1977, с. 219

[33] К. Маркс и Фр. Энгельс об искусстве. Т. I. М., 1967, с. 131.

[34] Кр. Горанов. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970, с. 135.

[35] С. Х. Раппопорт. От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества. М., 1978, с. 30.

[36] Л. А. Зеленов, А. И. Семашко. Художественная потребность и художественная деятельность. — В: Проблема потребностей в этике и эстетике; Проблемы этики и эстетики. Вып. 3, Л., 1976, с. 128.

[37] Пак там, с. 120. Вж. още: М. С. Каган. Человеческая деятельность, с. 120—130.

Естествено всичко това не отменя, а подчертава ролята на отделната личност в художествения живот на обществото. Не е безполезно да се припомни, че процесът на формиране на художествените потребности на човека се възпроизвежда в своите основни моменти в онтогенеза на индивида. Фолклорът като система за естествено „художествено образование“ е свързан не само с вътрешните потребности на съответния колектив, но и с процеса на социализацията на индивида като негова родова потребност.[38]

Без да се навлиза в тънкостите на деликатния спор на естетиците по въпроса за определението на изкуството, може да се приеме, че то е „процес, резултат и функция на предметно-чувствената дейност на обществения човек“, „особен продукт и особена форма за активно преобразуване на действителността“.[39] С една дума, то е основна и специфична предпоставка за битието на всяка култура. В този смисъл фолклорното изкуство е обективна потребност и в своята основна характеристика то си остава изкуство, разбирано като необходима и относително цялостна система в дадена културна традиция.

Предварителните изводи, които могат да се направят, са поне два: *първо,* разграничаването на фолклорно и нефолклорно изкуство в самата народна култура по морфологичен път не отговаря на природата на самата култура, на нейната обективна характеристика и, *второ,* разграничението между фолклорно и нефолклорно изкуство не може да се проведе чрез противопоставянето им именно като изкуство.

## 5

Тези два извода ярко отразяват основните трудности, които възникват при тълкуването на фолклора като изкуство. Установяваните в науката белези на фолклора като устност, вариантност, приложност и пр. не носят желаното единство на възгледа, тъй като най-малкото се оказват валидни и за един или друг период или една или друга форма на нефолклорното изкуство. И затова по-убедителни са били онези автори, които разглеждат фолклора като социологическа проблема, обосновавайки неговите признаци с мястото му в социалната структура на обществото. Фактически прилагателното folk насочва към социологическо тълкуване на фолклорната проблема. Покрай задълбочените наблюдения и изводи на марксическата фолклористика съществуват и редица въпроси, които могат да се поставят отново. Основният въпрос в случая е: дали съвременният фолклорист, противопоставяйки фолклорното на нефолклорното по схемата народната култура — култура на господствуващите класи, не пренася наблюдения от социалната диференциация на буржоазната култура върху докапиталистическите форми на развитие на изкуството? Т. е. дали непрецизният в методологическо отношение подход да се недооценява типологическата разлика между фолклор и литература не се пренася, така да се каже, на друго системно ниво? Фактически по този път фолклористиката поставя и се старае да реши един основен въпрос на социологията на изкуството — този за неговото взаимодействие с останалите компоненти на социалната структура. Тя настоява на мисълта, че съществува народна култура като „особено явление в историята на цивилизацията“[40]. В науката обаче неведнъж и доста сериозно се подчертава фактът, че терминът „народ“ е твърде многозначен.[41] Още по-трудно е да се определи понятието „народна култура“. И въпросът тук не е само терминологичен.

[38] В. В. Селиванов. Генезис эстетических и художественных потребностей. — В: Проблемы потребностей в этике и эстетике, с. 44.

[39] В. И. Толстых. Искусство и мораль (О социальной сущности и функции искусства). М., 1973, с. 332.

[40] В. Е. Гусев. Эстетика фольклора, с. 70.

[41] Срв. Ю. В. Бромлей. Этнос и этнография. М., 1973, с. 138.

Ако приемем, че изкуството е обективна потребност на дадена културна традиция, можем да допълним, че е обективна необходимост на всеки човешки колектив и на всяка човешка личност. При това необходимост, която се удовлетворява не само като се потребява изкуството, но и като се създава. Но доколкото то интегрира човешките дейности, естествено е да търсим най-стабилните измерения на фолклора в типологията на колективното творчество — в исторически и в синхронен аспект. Това би бил поглед към самата култура от гледна точка на субекта, на нейния творец в широкия и пълен смисъл на думата. Цялата трудност произтича от това, как да се определят принципите за отделяне на онези колективи в обществото, за които художествената инициатива е не само необходима, но и, така да се каже, системно изявена потребност. На друго място се наложи да подчертая, че регионалната социологическа структура на обществото е основна за развитието на фолклора като художествена култура, че в своя класически вид той е етнокултурен белег и функционер в границите на регионалните компоненти на етноса.[42] Разглеждайки фолклора като подсистема в етнокултурата на даден народ,[43] фолклористиката може да разкрие за себе си определени изследователски перспективи, ако уточни такова понятие като термина „етнос“. В това отношение тя е облекчена, тъй като в науката съществува добра и не съвсем млада традиция. За съжаление, както писа неотдавна К. В. Чистов, във фолклористиката интересът към етническата проблематика е атрофиран. Разочарованието от методите на компаративистиката или от т. нар. финска школа доведе до това, че в областта на фолклористиката се формираха две в еднаква степен едностранчиви направления. Привържениците на първото разглеждат фолклорните явления като глобални, наднационални, докато привържениците на второто направление са заети с изучаването на фолклора само на един народ.[44] Разбира се, констатацията на Чистов огрубява нещата, но тя е вярна. Не може да се отрече, че етническата проблематика във фолклористиката бе занемарена и затова, защото самото понятие „етнос“ в много отношения водеше до своеобразен етноцентризъм, който не е чужд и сега на някои национални фолклористични школи. Неправилното тълкуване на понятието обаче не елиминира самото понятие, още повече явлението, което то означава.

В последно време в съветската наука бяха положени основите и бе развита в методологически и практически план една концепция за етноса и етническите процеси, която засегна в известна степен и фолклористиката. Тя намери израз в голям брой публикации, между които две се открояват особено. Става дума на първо място за монографията на Ю. В. Бромлей „Этнос и этнография“, излязла от печат през 1973 г., и за колективния труд „Современные этнические процессы в СССР“.[45] Благодарение на усилията, които положиха редица автори, теорията на етноса получи основна терминология, която се уточнява и развива, историческа пълнота и възможности за методологическа „подкрепа“ на ред науки, които изучават етничното, в това число и фолклористиката.

Ю. В. Бромлей, отчитайки голямото разнообразие от етнически колективи, издигна принципа за тяхната йерархичност. Освен етносите (племена, народности, нации) се отделят макроетнически единици и микроетнически единици (субетноси). Към различни равнища се отнасят например донските казаци като част от руския етнос, русите като етнос, източните славяни и славяните изобщо. Важно е да се подчертае, че една и съща съвкупност от хора може да влиза едновременно в няколко етнически общности с различно таксономично равнище, което създава

---

[42] Т. Ив. Живков. Народ и песен. С., 1977, с. 15.

[43] Пак там, с. 20.

[44] К. В. Чистов. Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры. — Советская этнография, 1972, № 3, с. 83.

[45] Современные этнические процессы в СССР. 2-е изд. М., 1977.

своеобразна йерархия. Бромлей се спира предимно на етносите, анализира слабо субетничните образувания и почти не се занимава с микроетническите общности.

На първо време, що се отнася до етноса, е важна културологичната насоченост на подхода, който предлага Ю. В. Бромлей. Етническото своеобразие се определя според него в силна степен от особеностите на културата, която се разбира не само като резултат от човешката дейност, но и „сам ее способ, выраженный в действиях и поступках“[46].

Етносът образува определена културна цялост, културна общност, която има свое самосъзнание и психика.[47] С други думи, етносът се определя като колективен творец на културата, със самосъзнание и психика, което е и предпоставка за специфично развитие на художествената култура. Наблягайки на устойчивия характер на етническите процеси, подобна концепция насочва към тълкуването на фолклора като естествена необходимост за възпроизводството на етноса. Очевидно той не е само резултат, но и начин на човешка дейност, на реализация на човешките същностни сили. Обединяващото в случая е етническото съзнание, единството на самата културна система, разбрана именно като етническа. В методологически план концепцията на Бромлей насочва към извода, че обективната културна система е неотделима от своя субективен източник и поставя етноса на преден план, като основен субект в културния процес.

Възприемайки идеята за йерархията на етническите колективи, можем да предположим съществуването на фолклорни системи на различни нива. В методологически аспект това ще рече да се търсят различни нива на анализ, като се отчитат общите свойства на фолклора като тип художествена култура. Очевидно е, че една методологическа основа ще имат изследванията върху общите особености на славянската фолклорна традиция и друга основа — изследванията върху отделната етническа фолклорна традиция.

На тази основа по-ясно може да се очертае и разликата между фолклорното и нефолклорното художествено творчество. Специализираната художествена култура има и исторически, и структурно друга връзка с онова, което се определя като етнокултурна традиция. На едно място Б. Н. Путилов много вярно отбелязва, че структурата на фолклора, който създава всеки социален колектив, съответствува на структурата на неговия бит.[48] А битът в значителна степен е основен фактор за съществуването на етническите колективи. Фолклорният процес е зависим от характера на етническите процеси, разбирани като развитие на социалните институти, като движение на етнокултурната традиция. В този смисъл фолклорът образува системно единство с тази традиция, обвързан е с нея функционално и съдържателно. Като специфична система за производство, разпространение и съхранение на художествени ценности той е относително самостойна сфера на социалната активност на етноса и се развива във взаимовръзка с неговата обредност, системи за социално общуване, знакови системи и т. н.

Разбира се, подобна постановка за подхода към фолклора и за предмета на фолклористиката поставя проблеми, които въпреки тяхната история са далече от окончателно решение. Преди всичко стои въпросът, дали художествената култура на етноса като цяло може да бъде разчленена на фолклорна и нефолклорна. По емпиричен път това членение се установява много лесно, поне в основните прояви на двата типа художествена култура. Сложното е да се обоснове съществуващата разлика теоретически.

Известно е, че народностният характер на произведенията на изкуството, независимо дали те са фолклорни или не, е понятие, чието откриване бе свое-

---

[46] Ю. В. Бромлей. Этнос и этнография, с. 30.

[47] Пак там, с. 31.

[48] Б. Н. Путилов. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с. 181.

образен превратв европейското естетическо и художествено съзнание.[49] Изкуството по своята същност е форма на народното самосъзнание.[50] Така поставена, проблемата е предимно естетическа. А художествената култура е духовно производство и потребление, по своему организиран процес.

Погледнато социологически, етнокултурната традиция, от една страна, и професионалната, специализираната художествена култура не съвпадат, така да се каже, в хоризонтален план. Етносът реално съществува в единство с общности от икономически, социален и политически порядък. Той като цяло невинаги съвпада с тези общности. В този смисъл съветската наука въвежда понятието етносоциален организъм. Тук на преден план излиза социално-класовата и политическата структура на обществото. Специализираната художествена култура функционира като система в границите на етносоциалните организми. На тази основа може да се разгледа например спецификата на старобългарската литература. Тя се създава като необходимост за съществуването на един етносоциален организъм — новата българска държава. Функциите, които поема тя, са функции и на новоприетата християнска религия. Оттам произтича и единството между религиозната и художествената структура на старата българска култура. Тук става дума не само, така да се каже, за пространствено-политическия аспект на проблемата. Специализираната художествена култура е израз на определени класови потребности и в този смисъл тя е класово организирана. Функционално през епохата на Средновековието фолклорът не показва някаква класова принадлежност. Подчертавам, функционално, защото в идейно-естетически план той противостои на религиозната литература и изкуство. В това отношение важни са изводите, направени от Д. С. Лихачов във връзка с изучаването на древноруската литература, които са напълно валидни и за средновековната българска култура. Развивайки една плодотворна постановка на Р. Ягодич, отразена в доклада му пред IV международен конгрес на славистите в Москва през 1958 г.,[51] той показа в поредица публикации,[52] че древноруската литература не удовлетворява художествените потребности на обществото на всички равнища. Фолклорът, пише той , е разпространен не само сред трудовия народ, но и между господствуващите класи, литературата не познава лириката и лирическите жанрове, театъра и пр. Системата на литературните жанрове според Лихачов се допълва от фолклорната система. Причините за това явление са много, но може би основната е, че в етносоциалните организми от този тип функциите на литературата и въобще на нефолклорната художествена култура са се изпълнявали достатъчно пълно от формите, които предлага християнството. Изкуството на етническите групи е онази система на художествена култура обаче, която е удовлетворявала сравнително пълно нуждите на средновековния човек.

Етносоциалните организми биват различни от гледна точка на тяхната типология. Ю. В. Бромлей отделя два типа — социално-потестарни в първобитното общество и социално-политически — в класовото.[53] Естествено специализираната художествена култура е продукт на културата на социално-политическите човешки общности. В това отношение не е безинтересна една мисъл на К. Леви-

---

[49] А. С. Курилов. Понятие народности и принцип историзма. — В: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. М., 1978, с. 133.

[50] А. С. Курилов. Понятие народности и принцип историзма. — В: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. М., 1978, с. 146.

[51] Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1957/1958. Bd. 6, S. 113—137.

[52] Вж. Д. С. Лихачов. Система литературных жанров Древней Руси. — В: Славянские литературы. Доклады советской делегации V Международной съезд славистов (София, сентябрь, 1963). М., 1963; същият. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, дополненное. Л., 1971, с. 68—71; същият. Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков. — В: Литература и социология. Сборник статей. М., 1977, с. 94—97.

[53] Ю. В. Бромлей. Этнос и этнография, с. 39.

Строс, който твърди, че „етнологът би се чувствувал като у дома си в гръцкото изкуство до V в., а също така в италианската живопис до сиенската школа. Но в гръцкото изкуство след V в. и в италианската живопис от времето на кватроченто насам почвата под краката му се люлее и у него се появява чувството за необичайност“[54]. Анализирайки тази проблема, Л. Немет стига до извода, че в доренесансовите епохи в системата на художествената култура съществува функционално сходство, че изкуството там е „съставен елемент на системата символи, които регулират общия социален живот, един от главните участници в грандиозната социална мистерия“[55].

Основното в битието на доренесансовото изкуство е неговата ритуалност и обредност и в този си вид то е екзистенционално за живота на селските общини и в живота на средновековните общества, за които е характерна феодално-йерархическата система. Без да навлизам в подробности, ще подчертая, че именно фолклорът е общоприет модел на художествена култура. Функционално той е език на обществото, а това предполага определена знакова система, която се кодифицира от етнически колектив.

В това отношение са важни някои характеристики на доренесансовото изкуство, които предлага естетиката. В много отношения социалният модел на изкуството преди Възраждането се доближава или съвпада с този модел, който предлага фолклористиката за фолклора. Подчертава се, че в традиционните общества сферата на изкуството не е обособена, самостойна сфера. Така например в доклада си пред VII международен конгрес по естетика М. Дюфрен писа следното: „Наистина, започвайки от епохата на Възраждането, изкуството осъзнава себе си, докато в традиционните общества даже не е съществувало езиково различие между изкуството и техниката, между твореца и занаятчията.“[56] През 60-те години в съветската естетика цяла група автори разработваха проблемата за докапиталистическите форми на изкуството в този смисъл. Така например в една своя статия Л. Пажитнов и Б. Шрагин констатират, че в добуржоазните общества „много видове човешка дейност съдържат в себе си елементи на художествена дейност. Художественото не се е мислило като противостоящо на действителното. . . Само с възникването на буржоазните отношения изкуството се отделя и осъзнава окончателно като особена дейност, като особена сфера на разделението на труда.“[57] А. Лосев счита, че „древният грък е разбирал изкуството като техническа и производствена дейност“[58]. Ю. Бородай твърди, че в древна Гърция „изкуството още не се отделило от занаята и е призвано да удовлетворява насъщни, непосредствени нужди на практическата, утилитарната жизнена дейност“[59]. К. Кантор счита, че в докапиталистическите обществени условия няма разлика между изящно и приложно изкуство. „Нито античността, пише той, нито Средновековието са познавали делението на изкуствата на изящни и приложни. В европейските езици не са съществували и съответните термини. Това не значи, че цялото изкуство е било приложно или изящно. То просто е било друго.“[60] Другото според Кантор се определя от особеното му място в социалната структура. Подобни утвърждения, които не са нови в естетиката, могат да

---

[54] G. Charbonier. Eintreitiens akec Levi-Strauss. Paris, 1961, p. 70.

[55] Л. Немет. Изменение функции искусства (о процессе субъективизации).—В: Борьба идеи в эстетике. Марксистско-ленинская критика реакционных эстетических учений. М., 1974, с. 166.

[56] Эстетика, искусство, человек (О судбах буржуазного искусства). М., 1977, с. 27.

[57] Л. Пажитнов, Б. Шрагин. О некоторых закономерностях развития эстетического сознания. — В сб: Вопросы эстетики, вып. III, М., 1960, с. 165.

[58] А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, с. 541.

[59] Пак там, с. 4.

[60] К. Кантор. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. М., 1967, с. 121.

бъдат оспорени.[61] Те обаче сдържат, общо взето, вярна картина на историческия живот на изкуството. Това се потвърждава не само от естетиката. В крайна сметка една оригинална мисъл на Ю. Лотман, която кореспондира с известното деление на обществата, предложено от Леви-Строс, ни връща към „фолклорните времена" на художествената култура. Той, както е известно, предположи, че всички произведения на изкуството могат да се разделят на два типа. В първия случай имаме творби, чиято структура е предварително известна на слушателя, изобразяваните явления се отъждествяват с вече известни на аудиторията модели. Тази съвкупност от принципи на изграждането и функционирането на художествената култура се определя като естетика на тъждеството. Такова е фолклорното изкуство, изкуството на Средновековието, класицизма, които се различават от по-късните форми на художествена култура, за които е съществена естетиката на противопоставянето.[62]

Тези по-общи наблюдения са важни за фолклористиката, за да се подчертае, че фолклорът получава висока степен на развитие в епохи, когато изкуството като цяло, художествената култура като социална дейност има общи черти именно като организирана структура. Самото изкуство още не е получило онова категорично членение на фолклорно и нефолклорно, на „отчуждена" и „неотчуждена" художествена дейност, както е след Възраждането. В традиционните общества взаимодействието между фолклора и нефолклорната художествена култура са от друг тип — това са взаимодействия в границите на една единна според основните си принципи на изграждане и функциониране художествена култура. Взаимодействието между фолклор и нефолклор там е органично, осъществява се в една система, която в много по-голяма степен носи общите белези на фолклорното и нефолклорното. И доколкото тази система съдържа чертите на цялото, доколкото тя е вплетена непосредствено в социалната структура, доколкото етничното съзнание доминира над индивидуалното, дотолкова тя носи своите родилни петна, връзката си с по-старата фолклорна традиция.

## 6

Всичко това потвърждава мисълта за свободата на етнолога в традиционните общества, но заедно с това могат да се набележат и признаци, които връщат това време доста назад. Не е излишно да се припомни, че Хегел определяше гръцкото изкуство като „средната точка на свободната жизненост, която не само е непосредствено и естествено налице, но и бива пораждана от духовното съзерцание, прояснявана от изкуството; средната точка на едно развитие на рефлексията и същевременно на една липса на рефлексия. . . средна точка, която обаче, както животът изобщо, е същевременно само точка на прехода. . ."[63]. При гръцкото изкуство Хегел говори за свободната в себе си индивидуалност, за по-свободното отношение на художника към обективно установения материал — към митологията. Митологията заедно с всичко е и израз на родовообщинното съзнание, на съзнанието, което обединява една конкретна историческа форма на етноса. Нейното усвояване, нейното преобразуване от класическото гръцко изкуство поставя и въпроса за онова неимоверно самовглъбяване на човешкия субект (А. Лосев), което не е характерно за етноса като цяло. Новата ситуация поражда проблемата за взаимодействието на субекта, творец на изкуството, с етноса като израз на едно колективно съзнание. Етническото съзнание дели човешките общности на свои и чужди, развиващото се съзнание на твореца отделя себе си

---

[61] Критика на тези възгледи вж. в книгата на В. Ванслов. О станковом искусстве и его судьбах. Проблемы социалистического реализма. М., 1972, с. 64—120.
[62] Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. М., 1964, с. 172—173.
[63] Хегел. Эстетика. Т. I, с. 589.

от своите, съхранявайки усета си за общност с тях. Анализирайки робовладелската формация, А. Лосев подчертава, че с отделянето на умствения от физическия труд „светът започва да се възприема вече не като общинно-родова организация, но като система от умствени построения“[64].

Може би няма да бъде пресилено, ако се добави — и самостойно художествени обобщения. Говорейки за относителната общност на изкуството в доренесансовия период, не можем да отминем субективния източник на културата. Етносоциалният организъм няма единството на субекта, което притежаваше родово-племенната общност. През призмата на класовото разделение на обществото той се развива и в една непрекъснато възпроизвеждаща се индивидуалност, чието развитие е свързано с технологичното и друго самосъзнаване на изкуството. А това усложнява връзката между етническо и индивидуално съзнание, между етническа и индивидуална художествена дейност. На тази основа се явяват и идеологическите различия между фолклорно и нефолклорно творчество. Появяват се и функционални различия в рамките на общата културна система. Етническата традиция *се усвоява* — било с положително, било с отрицателно отношение. А това води до различни взаимодействия между фолклора и нефолклорното изкуство в рамките на една и съща обществена формация. Обстойните изследвания на специалистите показват например, че докато в класическа Гърция литературата претворява фолклора, в Рим фолклорът не получава конструктивни функции по отношение на литературата.[65] Римската литература има вече своя традиция в лицето на гръцката литература, исторически взаимоотношението между нея и фолклора е от друг порядък. Римската литература е несъотносима с етническото многообразие от културни системи в римската и впоследствие във Византийската империя.

Известно е, че фолклорната традиция през Средновековието е особено богата. Именно Средновековието показва в най-силна степен значителното единство на общия функционален модел на доренесансовата художествена култура. И заедно с това то илюстрира принципиалните отлики между етнокултурната традиция, чийто художествен еквивалент е фолклорът, и една културна система, която функционално и съдържателно се определя от християнската религия. Фактически християнското изкуство, поне с оглед на европейската традиция, утвърждава разграничението между фолклорна и нефолклорна художествена култура. Известно е, че в развитите световни религии човек се осъзнава като индивид, противопоставяйки се не само на природата, но и на обществото.[66] Като преодолява етническата ограниченост на юдеизма, християнството, развивайки се в социално-политическите условия на късната Римска империя, настоява, че личното спасение не е вече за избрания народ, а за отделната праведна личност независимо от нейната етническа прнадлежност.[67] По този начин християнството идеологически, а и институционално отрича етническата индивидуалност на човешкото творчество. От гледна точка на развитието на художествената култура противоречието между християнското изкуство и фолклора е противоречие между идеята за човека като колектив, който определя реалното развитие на земния живот, и идеята за човека като зависимо същество, което е неспособно да определи смисъла на своето съществуване. Със своя идеал за универсално човешко поведение християнството и неговото изкуство се издига до върха на идеологическата надстройка на обществото, без да успее да заличи и да унищожи етническото авторство, етническото своеобразие на художествения развой. Многобройни изследвания, направени с похвално старание, показаха редица сюжетни,

---

[64] А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974, с. 232.
[65] О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978, с. 12.
[66] Е. Г. Яковлев. Искусство и мировые религии. М., 1977, с. 161.
[67] Пак там, с. 162.

че и функционални сходства между християнското изкуство и фолклора, но пропуснаха основното — неосъзнатата борба на народностите за самостоятелност в културния процес, което не е нищо друго освен борба за съхранение на родовата същност на човека. Изграждайки своя морфология на художествената култура, християнството усвояваше фолклора, отричайки основното в него — смисъла му като колективно организирана човешка дейност. То трансформира фолклорната митология, приспособи се към основните механизми за регулация на фолклорната художествена култура, но не можа да я промени, защото тя си оставаше обективна необходимост за вярващия, който си беше представител на етническите колективи и участник в процеса на тяхното вътрешно развитие. Ограничените идеологически, а и функционални възможности на християнството, неговата интеретничност — правеха и изкуството му безродово и обективно импулсираха развитието на фолклора и на онези форми на художествената култура, които бяха близки до фолклорната система. С оглед на интересуващата ни тук тема християнството е държавна религия, неговото приемане например от българите е социално-политически акт, насочен към изграждането на един етносоциален организъм. В този смисъл то елиминира субетническите процеси в културната система, които между другото са основни за фолклорното изкуство. Християнството отрича онази регионалност на човешкото творчество, която във фолклора е белег на неговата оригиналност. И то, християнството, създава художествена култура, чиито общи белези кореспондират с фолклора, но са насочени по същество към унищожение на индивидуално-етническото, на интимния свят на етническата художествена култура. От друга страна, християнството е насочено и към заличаване на разликите в етническото поданство, така да се каже, на метаетническо равнище. Съществува православно изкуство, католическо изкуство, протестантско изкуство. Така етническото и религиозното не се покриват. Защото цялостният живот на етноса, неговите духовни характеристики не могат да се реализират цялостно през призмата на религиозното — като вяра, като поведение и като институция. Нещо повече, интеретничните стремления на християнството оставят относително свободна етническата същност на художествения развой, на самото фолклорно изкуство като негова основа.

В това отношение се разкриват някои интересни аспекти за анализ на взаимодействията между етническата културна традиция и християнската култура. Известно е например, че в етническите рамки на старата гръко-римска култура християнството е потушавало етническите чувства. Доста дълго християнството следва принципа, фиксиран в писмен паметник още през II в.: „Християните не се отделят от другите хора ни според страната си, ни според обичаите си. . . За тях всяка чужбина е отечество, всяко отечество — чужбина.“[68] Стремежът е към унификация на формите на художествената култура, свързана с редица сакрални принципи, които я отличават рязко от фолклорната традиция. Така например, както добре е показано в литературата, основна роля във възпроизводството на етноса изпълнява диахронният тип информация, непосредственото предаване на културния опит от поколение на поколение.[69] Християнството заменя този тип общуване със словото божие, което се произнася на определено място от определено лице и е валидно за живи и мъртви. Езикът на етноса, който със своята затворена лексическа, граматическа и фонетична форма го отграничава и е основно средство за общуване, е заменен от сакрален, в много отношения интеретничен език, на който отделните етноси не общуват. Системата на изкуствата, въвлечени в религиозното тайнство, функционира именно в религиозната система, а не в непо-

[68] С. С. Аверинцев. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. — В: Из истории культуры средних веков и возрождения. М., 1976, с. 27.

[69] Н. Н. Чебоксаров, С. А. Арутюнов. Передача информации как механизм существования этносоциальных и биологических групп человечества. — В: Расы и народы. Т. 2. М., 1972, с. 19.

средствената жизнена дейност на човешките общности. Появяват се синтезиращи изкуства, които определят принципите на организация на системата от изкуства в границите на религията. Етническите колективи също възпроизвеждат и развиват необходимия синтез от изкуства, но на друга основа и съобразно с вътрешните принципи на функциониране и развитие на етническиата традиция.

7

В съвсем друг план се очертават взаимодействията между етнокултурната, респ. фолклорната традиция, и художествената култура от нефолклорен тип в условията на буржоазнокапиталистическите отношения. В. И. Ленин на времето писа, че развиващият се капитализъм „познава две исторически тенденции по националния въпрос. Първата: пробуждане на националния живот и националните движения, борба против всякакъв национален гнет, създаване на национални държави. Втората: развитие и зачестяване на всякакви отношения между нациите, разрушаване на националните прегради, създаване на интернационално единство на капитала на икономическия живот изобщо, на политиката, науката и т. н.“[70] Тези две тенденции са характерни за националната култура, те са нейната жива диалектика. Преди време В. Друмев, перифразирайки Ръодигер, сочеше, че за да съществува един народ, той трябва „да има особено значение за цялото човечество“ и „своя индивидуална култура“.[71]

Трябва да се подчертае, че националната култура като теоретична проблема се разглежда сериозно едва в последно време. Основното е, че развитието на икономическите взаимовръзки засилва тяхната роля в етническите процеси. Общочовешките тежнения в културата засилват вътрешното единство на културните процеси. „Осъзнаването и утвърждаването на единството и спецификата на националния колектив, пише един съвременен автор, е основна черта на естетическото съзнание и на художественото творчество през епохата на националното Възраждане.“[72] В това отношение е твърде полезна една мисъл на П. Зарев, който счита, че „онова, което носи чертите на националното, се улавя и усвоява покъсно още по-дълбоко, отколкото по време на неговото предишно битие. Нашето постепенно обогатяване допринася да видим и националното в черти, с които то така пълно не се е виждало,макар и да е съзрявало в родовата общност.И тук също изпъкват правата на личното творчество. Тук е основанието му да измести фолклора или да си го подчини.“[73] Новото битие на етническата общност — нацията — се формира от друга културна система, която като цяло е национален модел на културата и в своите същински измерения — творчество на етноса. Тази нова култура има своя морфологична и функционална система, която е адекватна на потребностите на нацията. Фолклорната система, която намери най-пълно развитие в границите на народността, в нейната култура, получи смисъл като завоевание на нацията именно чрез националната култура. Функциите на фолклора като реализация на етноса, на неговите човешки потребности да създава изкуство, се поемат от нова художествена система, която не е нищо друго освен реализация на същите тези потребности. По този път в исторически план се снема противоречието между фолклора като етническо творчество и нефолклорната художествена култура, което създаде средновековния модел на художествената дейност, противоречие, което не можа да се разреши напълно в условията на буржоазнокапиталистическите обществени отношения.

---

[70] В. И. Ленин. Полное собр. соч. Т. 24, с. 124.

[71] В. Друмев. Животописание — цит. по: Антология на българската социологическа мисъл, I. Под общата редакция на проф. М. Бъчваров. С., 1978, с. 133.

[72] С. В. Никольский. Художественное сознание эпохи национального возрождения (на материале чешской, словацкой и болгарской литератур) — В: Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977, с. 82.

[73] П. Зарев. Народопсихология и литература. Аспекти на стила. С., 1976, с. 13—14.

# Н. БОЗВЕЛИ И НАЧАЛОТО НА ВЪЗРОЖДЕНСКАТА НИ ПРОЗА

*Иван Радев*

Творчеството на Неофит Бозвели е затруднявало изследвачите на възрожденската ни литература. Разгърнало се през 40-те години в диалогични и мемоарно-документални фрагменти, то запазва връзката си със същността на просвещенската книжнина от тоя период. Но съдържа в себе си амбициите и част от белезите на емоционално-образното отреагирване на засегнатите явления и страни на действителността, включва идеи и внушения, с които надмогва измеренията на просвещенския идеал, какъвто го знаем от книгите на П. Берон, Н. Рилски, Р. Попович, Хр. Павлович. Фигурата му на общественик и „списател" сред представителите на това първо ядро на възрожденската ни интелигенция през 30-те–40-те години е някък самотна, стояща встрани от представата за обобщения ѝ облик.

Повечето от писалите за Неофит Бозвели (Ив. Д. Шишманов, М. Арнаудов, Г. Димов, Ст. Таринска и др.) са склонни да виждат в него големия обществен деец. Верните им обобщения и оценки са съсредоточени върху гражданските прояви, върху идейно-политическата значимост на оставеното от автора на „Мати Болгария". А усилията за откроряването на идейно-естетическото своеобразие на творчеството му, за жанрово-стиловата му характеристика като че ли са все още недостатъчни. И Георги Д. Гачев, който навлиза по-пространно в конкретно-историческия и творческия смисъл на ролята на Н. Бозвели в нашата литература, заключава: „И така, Бозвели е писател по неволя. По призвание той е политически деец. Съчиняването на литературни произведения не е било за него единствена и вътрешно необходима форма на жизнена дейност."[1]

Като имаме пред вид същността на възрожденската книжнина, спецификата на естетическото в нея до 40-те години на XIX в. и историческия му развой, променящите се представи за художественост, за „литература", за характеристиката на творческата изява, се налага ревизия в отношението ни към естетическия смисъл на наследството на Н. Бозвели. Не бива да се забравя, че неговите творби (освен школската книжнина) заварват като актив на литературата ни само „Неделника" на Софроний, „Денницата" на Априлов, неосъзнатата още като естетически факт поема „Стоян и Рада " на Н. Геров, в ръкопис са:„ Историята" на Паисий, Вторият видински сборник на Софроний, неговото „Житие"... Подходът ни към същността и особеностите на Бозвелиевото творчество трябва да се съобрази със състоянието на българската литература до 40-те години.

Изясняваме ли качествата и мястото на писателя Неофит Бозвели в литературния ни живот, трябва да уточним и личната му самооценка като книжовник.

---

[1] Г. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964, с. 258.

Прибързано и като че ли в разрез с фактите е заключението на изследвачите, че той няма дарбата, няма и амбициите на творческата личност. Това твърдение тръгва още от Ив. Д. Шишманов: „Неофит не е нито художник, нито поет. . . Той е преди всичко проповедник и борец със слово за една идея.“[2] Аргументите за подобно схващане се търсят в чертите на книжовното му дело, в обществено-идейния заряд на съчиненията му. Аргумент според изследвачите е и фактът, че Н. Бозвели създава творбите си, така да се каже, в „антрактите“ на политическата си дейност — когато е заточен в Атон и няма възможност за практически прояви около борбата за църковна независимост. Ще посоча приблизителността на тия аргументи и налаганата истинска представа за самосъзнанието на Бозвели като творец. Изводите ще ни помогнат да откроим по-пълно и по-точно естетическите измерения на създаденото от него.

Особеностите на самото Бозвелиево книжовно дело като свидетелство на твърдението, че той не живеел с мисията на писател, е аргумент по презумпция. В същност тия черти на авторовата индивидуалност са последица, а не предпоставка на творческото му осъществяване. Напротив, като имаме пред вид тяхната самостоятелност, тяхната органичност с чертите на Бозвелиевото мислене, са доказателство за осъзнатите литературно творчески задачи и търсения на книжовника. Както при повечето възрожденци, съвсем естествено е книжовната творба да въплъщава другото „аз“ на общественика, но вече със специфични средства, с ангажирането на емоционална и образна „памет“ на характеристика на събитията, с амбицията да се въздействува на други „сетива“ от рецептивната същност на българина.

Идейно-политическият заряд — тая видима, настоятелно търсена връзка между залегналото в практическите усилия на общественика и усилията на книжовника Неофит Бозвели — е нещо естествено за цялата ни възрожденска литература. Без него е трудно да си представим „Историята“ на Паисий, дори книжовните прояви на Софроний, да не говорим за Раковски, П. Р. Славейков, Ботев, Каравелов. Политизираността на писаното слово е неотменна част от характеристиката му като художествено слово — другояче не е могло и да бъде.

„Съчиняването на литературни произведения не е било за него“ единствена форма на себеосъществяване, твърди Г. Д. Гачев, и това е вярна констатация. Но нея не можем ли да я отнесем и към П. Р. Славейков, и към Ботев, Каравелов? . . . А това няма никакво значение за стойностите и реализацията им като творчески личности. Та и тоя факт сам по себе си не отменя, не противостои на чертите на художественост, с които се налага творчеството на Н. Бозвели и за които ще стане дума.

Не ни отвежда към изясняването на насоките на авторовото самочувствие и твърдението, че Н. Бозвели създава книжовните си творби, когато е заточен в Атонските манастири. То само уточнява връзката между заниманията му като книжовник и обществената му дейност в техния идеен план, единосъщната им основа. А не е ли така при Раковски, при П. Р. Славейков. Не е ли така при Ботев, който, въвлечен в практическото решаване на своята революционна цел, през последните години от живота си почти не е писал поезия?

Цялото Бозвелиево книжовно дело свидетелствува, че той живее и твори със съзнанието на творческа личност. В същност авторът на „Мати Болгария“ е един от първите, който нарича себе си „болгарский списател“. Идеите, които го занимават като такъв, търсят настоятелно литературнотворчески израз — в диалози, в мемоарни късове, в публицистични трактати, в писма до видни общественици. Неприкрито е желанието за публикуване на създаденото. Ето извадки от някои

---

[2] Ив. Д. Шишманов. Нови студии из областта на българското възраждане. — СпБАН, 1926, кн. 21, с. 500.

негови писма, писани по различни поводи и подкрепящи мнението, че Бозвели живее с мисията на творческата личност, с амбицията да участвува в книжовния живот: „Искрената ми към своеродното общество любов ме заставя... ме непрестанно подканя да приготовлявам за общонародното просвещение за ползата му за напечатване полезни книги...“, „И да занесе моите пет екземпляра ръкописни книги в патриаршеската цензура, ако даде Св. Синод благословията си да се напечатат за общонародна българска полза...“, „Да вървиш в Цариград да се учиш и да дадеш от ръкописните му книги една да се напечата за общонародна полза и за наше препитание...“, „За да проводим със тебе от списаните мои книги, що са при тебе, една да се напечата поне...“[3] Признанията и настояванията имат твърде общ характер и не отвеждат към съкровено-творческото като позиция и нагласа, но са красноречиво доказателство, че Бозвели полага значителни усилия да се реализира и наложи като творец. А това не е без значение, когато се уточнява характерът на книжовната му дейност, след като сме наясно, че става дума за личност делова, непознаваща маниакалността и болните амбиции. Тръгвайки от доказаното му желание за творческо себеосъществяване в областта на литературата, се изисква и съобразена с особеностите на оставеното интерпретация. Но тук възниква въпросът, в каква насока трябва да търсим художествената стойност на неговите произведения. На него и ще се спра в хода на изложението.

Литературното наследство на Неофит Бозвели е предимно в диалогична форма. След енциклопедичното школско четиво „Славяноболгарско детоводство“, осъществено съвместно с Ем. Васкидович, той пише диалогичните трактати „Просвещений европеец...“, „Разговор на любородните“, „Любопитнопростий разговор“, „Плач бедная мати Болгария“ и др. Както сочи Г. Димов, те „представляват уникално явление във възрожденската литература до средата на века — и по съдържание, и по патриотично-борчески патос, и по революционна устременост“[4]. Тоя факт ни подтиква на първо време да уточним идейно-естетическата характеристика на творбите му във връзка с тая им налагаща се формална близост до драматургичния жанр. Нали част от нашите изследвачи (П. Зарев, Пенчо Пенев, П. Русев) смятат, че публицистичният (от типа на Бозвелиевия) и ученическият (каквито създават П. Р. Славейков, Д. Войников, Й. Груев) диалог залягат в основата на създаващата се по-късно наша възрожденска драма. Като анализира Бозвелиевия диалог, и Г. Д. Гачев пише: „Мисълта се представя тук като процес. Тя не се лее безпрепятствено, а се разчленява, спира се, и стълкновението на персонажа в диалога е въплъщение на живата противоречивост на мисълта. Това е основа на драматургическия род.“[5]

Фактът, изтъкван от учени като Ив. Д. Шишманов, Ал. Балан, М. Арнаудов, за близостта на Бозвелиевите диалози до образци на гръцката и сръбската литература сам по себе си не предопределя близостта и разминаването на разглежданите тук творби с идейно естетическата същност на драмата като литературен род и текст с неговите особености, качества и възможности за естетическо внушение. За да се уточнят те откъм тия си страни, е необходимо да се изяснят няколко неща — характеристиката на „персонажа“ в диалогичните фрагменти, естеството на залегналите конфликти, наличието или неналичието на действие, на драматургичен „превод“ на драматизма на изобразяваните или засяганите събития и прояви на действителността и т. н. Едва тогава може да се отсъди доколко Бозвели постига естетическо внушение с помощта на диалогичната форма, на драматургични средства и решения.

---

[3] Вж. М. Арнаудов. Непознатият Бозвели. С., 1942, с. 448, 450, 399, 453.
[4] Г. Димов. Национална революция и национален литературен процес. С., 1978, с. 42.
[5] Г. Д. Гачев. Цит. съч., с. 233.

При всеки един от диалозите („Любопитнопростий разговор“, „Мати България“, „Разговор на любородните“, „Просвещений европеец“) авторът прибягва не до образи живи, сетивни, с тяхното естествено поведение и непосредни реакции, а до образи-олицетворения, при които не разчупва еднощриховата схема на характеристиката им. При неговите творби въобще не може да се говори за пълнокръвни образи, чрез които да постига конфликтността на ситуацията, на пресъздаваната действителност. Те придобиват чисто знакова (семиотическия смисъл на думата) характеристика като преки носители на информация за тая действителност. Страстите и вълненията, които ги изпълват, не преминават в практико-действени постъпки, не довеждат до самопортретуване. С функцията си на обозначения те се разминават категорично с белезите на персонажа в драматургичния литературен род. И ако можем да си позволим паралела, асоциират с характеристиката и поведенческите навици и позиции на „персонажа“ в съвременния театър на абсурда. Достатъчно е да се спрем на централния за диалозите му образ на Мати Болгария, за да се убедим, че индивидуализацията и драматургичните решения на образа са изключени като средства за постигането му. Дори и в „Любопитнопростий разговор“, който сред диалозите на Бозвели се „явява връх на тенденцията към обективно изображение“ според Г. Гачев, не откриваме елементите на живо сценично присъствие на персонажа.

Конфликтното начало, на което дават път диалозите на Н. Бозвели, не се реализира в конфликти на действието, на взаимоотношенията между „персонажа“ в нито една от разглежданите творби. То протича „вън“ от действителността на непосредно описваното. Конфликтите са, така да се каже, „преразказани“ в монологичните партии на Мати Болгария, на сина на Мати Болгария, на любородните и др.

С изключение на диалога „Любопитнопростий разговор“ в останалите е трудно изобщо да се говори за среда и промени в описваната среда на действието. При създаването на творбите си авторът не се е ръководил от принципа за единство на време, място и действие, въпреки че на пръв поглед те се налагат с тая си характеристика. Статичността в същност произтича от неположените усилия да се прибегне до по-други творчески решения, да се разчупи мизансценът — доколкото е маркиран в „Любопитнопростий разговор“, тъй като в другите късове изобщо липсва. Липсват чисто физическите промени в положението на персонажа, липсва „движение“ във взаимоотношенията, в развръщането на авторовата идея.

Драматизмът на изобразяваната действителност в никоя от въпросните Бозвелиеви творби не прераства в драматургичен план на нейното пресъздаване. Колкото и вярно, автентично да са възстановени картините на робската участ, на нечовешкото отношение от страна на чорбаджиите и гръцкото духовенство към българина, не са подирени пътят и средствата на драматургичното им пресъздаване. Така например в „преразказаната“ събитийна основа на диалога „Мати Болгария“ се включват редица моменти с ярко изразен конфликтен характер, с подчертан драматизъм на преживяванията, но всичко това не е претворено с помощта на драматургичното изображение. На преден план се налага в публицистичните си форми директната авторова интервенция, абстрактно-обобщеният отклик на напрегнатите взаимоотношения, които залягат в „Мати Болгария“, в „Любопитнопростий разговор“, в „Разговор на любородните“...

Всичките тия малко конспективно поднесени, но извлечени по индуктивен път изводи над диалозите на Неофит Бозвели и над тяхната връзка с драматургичния литературен род доказват, че става дума за една съвсем формална близост въз основа на външни показатели и черти между конкретните творби и белезите на жанра. В тоя смисъл отговорът на алтернативно поставения въпрос „художе-

ственост—нехудожественост“ като тяхна характеристика трябва да се търси в друга насока.

Въпреки видимите основания за подвеждане под знака на драматургичната жанрова форма се оказва, че творчеството на Неофит Бозвели налага идейно-естетическата си същност и специфика във връзка с чертите и успоредиците с белетристичния тип повествование, с чертите на прозата като тогава формиращо се жанрово-стилово направление във възрожденския литературен живот. Къде се откриват основанията за една такава постановка и интерпретация? Намираме ги в някои конкретни моменти и аспекти на самите диалози, в мемоарните му творби.

Преобладаващата част от съчиненията на Н. Бозвели са издържани в публицистичен дух. Свидетелство е директната изява на залегналите идеи, на вижданията на „Персонажа“, резоньорската му същност, свидетелство е маниерът на включване на конкретното, събитийното в потока на пряката характеристика на действителността. От тоя тип е повествованието в „Мати Болгария“, в „Любопитно-простий разговор“, в „Разговор на любородните“, в „Просвещений европеец“... Публицистичната тирада-монолог е основното, да не кажем всеизчерпващото средство и форма на разкриване същността на тая действителност. Общо взето, пластичното не го разнообразява, сетивното се чувствува само като отправна точка на патоса и на емоционално-изобличителния тон на изложението. Дотолкова, доколкото го срещаме в тоя тип творби. Ето пример на обичайната му употреба в „Мати Болгария“: „Тогаз, милая ми майко, поведе подире си грекомитрополитът четворица турци гясакчии, 15 градски гръкомани от село на село, мастити чорбаджии, 35 попове, протосингелът си, 4 дякони, 25 калугери, 60 селяци, той и челябийчетата му, 2 граматици, кафеджия, чибукчия, ахчия, 6 заптиета. . . 2 коня в златошити хаши, позлатено-сребърни зенгии, с пискюлии нагръдници и юзди, като и на челебиите му конете накичени и вземат със себе си много различни такъми: тенджери, легени, ибрици, постелки, завивки, наргилета и кехлибаримамени хантеп тютюнчибуци и прочие маскарлъци.“ Разбира се, в тоя си вид конкретно-сетивното не налага образно-пластичната характеристика на картини и прояви, не може да определи облика и жанрово-стиловата същност на творбите. Но отделните му елементи са факт и трябва да се съобразяваме с тяхното присъствие.

Друг елемент на Бозвелиевите диалози, който разчупва белезите на дидактично-публицистичния тип повествование, е свързан с трайната и неприкрита емоционална възбуда — подтик и основа на страстните филипики, изобличения и присъди, които изобилствуват в текста на „Мати Болгария“, на „Разговор на любородните“. . . Колкото и да е обезсилена от повтарящо-натрапчивата си форма на поднасяне, тая страстна полемика се налага като израз на емоционално-съпреживяна гражданска позиция. Импулсите, които я подхранват, които я „зареждат“ с енергия, за да бъде обхванатата безрадостната картина на нашата действителност от 30-те—40-те години, имат един и същ корен, една и съща идея. Авторът и не прави опит да разнообрази нейната формула, изходните ѝ черти. Но и в тоя си вид, на фона на някои „емоционално-анонимни“ в същността си повествования в просвещенската ни книжнина от това време диалозите на Н. Бозвели се отличават с насоченост, с неприкрити симпатии и антипатии, които прерастват в емоционално-приповдигнато съпреживяване и отреагирване на засегнатите страни на българския живот.

Отделни черти, които отвеждат към белетристичния, недидактичен и разсъдъчен план на изложението, откриваме и като съсредоточим наблюденията си в микрофрагментите на отделните диалози — в пасажа, в отделната мисловно-речева конструкция. Там ние, макар и рядко, срещаме конкретизация на емоционална енергия и нейния пластичен израз, на живо чувство за характеристика.

Ето такъв случай: „А те горките, уста имат — език нямат, очи имат, но не виждат, уши — но не слушат! Теглят повече от скотовете — и за какво? Не знаят. Горко въздишат и пъшкат, но заради какво, не смеят да попитат: стоят просълзени горките, гледат като нечувствени и омаяни, като гъски в тъмна мъгла ходят.“ Или пък друг фрагмент: „От тебе, премила ми майко, сме слушали пословицата, която казва: „Кой ти издълба толкова дълбоко очите? Брат ми!“ Известно е: по-добре на такъв брат брадва главата да отсече. . . И кой ли сече и съсипва гората? — Топоришката.“

Това са случайно подбрани късове на живо, динамично повествование — пръснати сред тежкостъпната, сложно организирана Бозвелиева фраза в диалозите му. За това звучене на отделни късове спомага близостта им до народноразговорната реч и мислене и фолклорни обрати и конструкции. Още Ив. Д. Шишманов споменава, че в диалозите на Н. Бозвели се срещат често пословици, поговорки, и др.[6] Срещаме ги в гореприведения откъс, срещаме ги във финала на „Любопитнопростий разговор: „Напразно поне едни други не се хулете! Търколила се тенджера и нашла си похлупката. На такива глави — такива бръсначи! На умните — малко стига.“ Същите функции изпълняват и изрази с библейско-притчов дух от типа на: „Кой не знае, че всяко дърво от плода и всякой плод сос вкусът се познава, и всяко цвете от вида, но чрез уханието се усеща. . .“ Тия черти на афористично стегнато повествование, макар и епизодично открояващи се, го приближават до облика на прозата.

Значителна част от предпоставките и основанията да разглеждаме литературното наследство на Н. Бозвели в близост с началните стъпки на възрожденската ни проза и в тая насока да дирим смисъла на естетическото в тях се свързват с творбите му от мемоарно-биографично естество — „Разговор с един бесарабски българин“, „Краткое начертание жизни свещеннослужителя Николая Димчовича“. Автобиографични елементи се съдържат и в диалозите — обобщеният образ на сина на майка България до голяма степен е изграден на тая основа и включва много от личните преживявания и събития, извлечени от обществената дейност на самия Бозвели. Но при посочените две творби става дума за нещо друго — за ориентация към жанрово-стиловите възможности и черти на документалната проза.

Качествата на „Разговор с един бесарабски българин“ и „Краткое начертание. . .“ показват, че с тях Бозвели се включва естествено и органически в едва от Софроний налагащата се традиция на автобиографично белетристично повествование. Защото се оказва, че най-близко до възможностите на българския книжовник от началото на XIX в. в усилията му да създава оригинална проза — при липсата на традиция и натрупан, на образци, на култивирани художественотворчески принципи за подбор на сюжета, на интригата, на изграждането на образите, на прибягването до художествената фикция и комбинативността на пластичното възстановяване на конструирана от въображението действителност и т. н. — е фактически описанието на собствения богат на събития и премеждия жизнен път. След „Житие и страдания“ на Софроний посочените мемоарни късове на Н. Бозвели са втората по време значителна проява на възрожденската ни проза.

В подкрепа на възприеманото тук схващане за пътя на формиране на белетристичен тип повествование, на повествователни модели на пресъздаване на нашата действителност в началото на века с качествата и особеностите си се налага „Разговор с един бесарабски българин“. Нормализираният текст, без да изменя на авторовите особености в стила, в организацията на фразата, в лекси-

---

[6] Вж. И в. Шишманов. Един непознат труд на Неофита Бозвели. . . СбНУ, кн. 18, 1901, . 264.

калния ѝ израз и интонационна оформеност, ни разкрива същността и белетристичните качества на творбата. Сляпото придържане към графиката и архаизираната лексика са причина, дето досега не се е обръщало внимание на качествата ѝ в тоя аспект. Водени от криворазбрани представи за вярност на авторовия стил, досегашните издания не са ни предлагали нормализиран текст, от какъвто се нуждаем, за да се осъзнаят качествата му.[7]

С кои свои страна „Разговор с един бесарабски българин", творба, използувана и привличана досега единствено като автобиографичен извор за живота на Н. Бозвели, доказва и свидетелствува за белетристичен тип повествование, за следвана насока от развойните процеси на възрожденската ни проза?

В „Разговор с един бесарабски българин" Н. Бозвели скъсва с жанровата форма на диалога и прибягва до едно разказно разположение на изложението, при което пряката реч заема естественото си място, редувайки се с наблюдения от гледната точка на разказвача. Така се постигат простота и динамика на повествованието, непознати от дотогавашните творби на Н. Бозвели. Още М. Арнаудов споменава, че това е „неоценим биографски и психологически документ", като продължава: „Поразява ни също и живият тон на разказа, с добрата памет за всичко чуто и с усета за личната нота в чуждата реч."[8]

Напрежението, вложено във въвеждащата речева конструкция на главния герой, се поддържа през цялото време на разказа. За да се осъзнаят пълноценните му белетристични качества, ще цитирам началото:

„Вярваш ли, че и ако днес не пиех вода, струва ми се, непременно щях да умра! Девет дни, бога ми, капка вода не съм вкусил. . . Сам си зная как изкарах, и Бог!. . . Бог със своята благодат, милостиви господине, щедро да те възнагради за благоприятния ти труд. А аз оставам вечно длъжен за благодеянието, което ми сторихте да благодаря. Но поседнете. . .

Ей богу, казвам ви истината: цели три часа, аз стоящ на стола, той бедният, лежащ на одъра, плачехме само — без да проговорим дума, нито аз, нито той един другиму. И след трите часа, стана бедният Н., избърса си очите и взе стомната. Пи пак малко вода, въздъхна и рече:

— Благодаря ти, Боже! Съжали се и ме вдигни от одъра на болестта, както си вдигнал Манасий, милостиви господи!

Обърна се към мене и ми рече тихо:

— Милостиви господине, аз оплаквам окаяния си живот. . ." и т. н.

Тоя въвеждащ откъс е достатъчен да покаже, че тук разположението на диалога, коментарите и разсъжденията на разказвача-герой са разгърнати на друга, различна от диалогичните творби на Бозвели плоскост. . . Има ритъм, движение, напрежение, има развръщане на естествено породили се конфликти и връзки между персонажа.

В „Разговор с един бесарабски българин" вече можем да говорим за определена случка — център на разказа, чрез която се напластява характеристиката на героите, внушава се авторовата идея, постига се зрима и сетивна картина на конкретна действителност. Срещата на разказвача с главния герой е естествен повод да се вникне в конфликтите около неговото битие — непосредно и ретроспективно да се възстанови предисторията му. Поляризацията на виждания и схващания за живота не е декларативно постигната, неин рупор не е персонифицираният образ на автора, така както е в „Любопитнопростий разговор", в „Мати Болгария". В „Разговор с един бесарабски българин" тя произтича от естествено сложилите се взаимоотношения на персонажа, от конкретизираните му преживя-

---

[7] В последното издание Ст. Таринска отбелязва, че е „направен опит да се доближи до днешния читател" езикът на Бозвели, но според мен трябва да се отиде до по-пълно нормализиране.

[8] М. Арнаудов. Непознатият Бозвели. С., 1942, с. 258.

вания. В творбата има „обстановка“, има населено пространство от живи хора, които се вълнуват и активно участвуват в изобразяването.

За завършеността на повествованието в „Разговор с един бесарабски българин“ въпреки външнофрагментарния му незавършен характер спомага в значителна степен изграденият с белетристични средства персонаж. Главният герой, разказвачът-действуващо лице, образите на „съборните старци“ са индивидуализирани всеки със свое лице и позиции в повествованието, със своя гледна точка по породените конфликти. Те оживяват като естествена, реалистично пресъздадена среда на „случката“ и взаимоотношенията. „Биографията“ на главния герой е постигната не чрез публицистични тиради, а чрез самохарактеристиката му, чрез почитта и отделните уточнявания на „бесарабския българин“, чрез възстановените от съборните старци прояви на отминалия му живот. Ярко, конкретно и въздействено се наслагват чертите на действения му борчески и непреклонен характер, дъхът на непосредното му присъствие. Няма и следи от опит за схематично олицетворяване на идеи и гледища чрез тоя образ — похвати, така често използувани и така познати от Бозвелиевите диалози. Напротив, поведението на героя се разтваря и уплътнява в множеството чисто човешки, обикновени жестове и конкретни състояния, за които говорят елементи от типа на — „стана бедния. . .“, „избърса си очите и взе стомната. . .“, „и ми рече тихо. . .“ и др. Постигнат е без словесни излишества и претрупаност в патоса на реакциите — с най-характерното, което отвежда към налагането му като изразител на основната идея. Лаконичността в характеристиката, сдържаността в оценъчно отношение приближават общата тоналност на мемоарния разказ до летописанието на Софроний. Така са пресъздадени, успоредно с речево-оценъчните си изяви, и манастирските съборни старци — „изгледаха се, поусмихнаха се и ми рекоха. . .“, „всичките се счумриха и четвърт час мълчаха и ми отговориха. . .“. По тоя начин Н. Бозвели доста сполучливо индивидуализира и обвързва персонажа с конкретни страни на изобразяваното, като го налага със средствата на белетристичното повествование. Различията, които са очевидни спрямо средствата на изграждане, на персонажа в диалозите „Мати Болгария“, „Разговор на любородните“ и др. играят съществена роля, когато трябва да уточним жанрово-стиловата същност на творбата.

При изясняване на белетристично-повествователния характер на „Разговор с един бесарабски българин“ трябва да се има пред вид и възприетият маниер на организация на изложението. То дава път на похвати, чрез които авторът обективира картините, конфликтите и взаимоотношенията. Неофит Бозвели повествува за собствените си дела, за собствения си живот, очертава личното си присъствие, но в третолична глаголна форма, като предоставя правата на „аз-повествованието“ на „бесарабския българин“. Последиците от тая „операция“ са най-вече със значение за белетристичната същност на творбата — избягва дидактично-разсъдъчната диалогична схема, напрежението на конфликта се разпределя във вижданията на отделните герои, „гледните точки“ отвеждат към наложени по обективен път позиции. Възприемаме го като осъзнат маниер на белетристична техника.

„Разговор с един бесарабски българин“ показва, че Бозвели не си е поставял само задачата на автобиографичното изложение. Ако бяха само те, би ги осъществил пряко, чрез аз-самохарактеризирането. Или по-точно тия цели той е решил да постигне по пътищата и със средства, познати от белетристичния тип повествование. В резултат се е получило съчинение, което по сгъстеността на събитийното и изобразените взаимоотношения, по яркостта и убедителността на зримото човешко присъствие идва с качествата на разказа като жанрова форма

В тая насока се налага с чертите си и другото мемоарно произведение на Н. Бозвели — „Краткое начертание жизни Неофита Димчовича“. Автобиогра-

фичната му и документална основа е предпоставка за естествено повествование, за въвличане в пресъздаваната действителност на персонажа с индивидуализирани реакции и непосредно, живо участие — архим. Неофит, младежа Николай Димчов, хаджи Хрисогон, хаджи Генадий, Рафаил, Василий. . . Нормализираният текст доказва пластико-изобразителната пълнота в пресъздаването на засегнатия манастирски живот и условията, сред които се формира част от тогавашната наша просвещенска интелигенция. Макар и тая творба да не е завършена, убеждаваме се според твърдението на Ст. Таринска, че е „съчинение, интересно по съдържание и забележително по живостта на разказа“[9].

Писана също в края на Бозвелиевия живот, и „Краткое начертание. . .“ като че ли идва да подскаже промените и пренасочването на творческите му търсения, ориентацията към конкретни, видяни и пресъздадени в естествената им среда черти на действителността. От какво естество са опорните точки за един такъв поглед към биографичния разказ за живота на Николай Димчов?

В „Краткое начертание. . .“ подобно на Софроний Н. Бозвели се заема да опише „живота и страданията“, но не собствените си, а на човек, който според него също въплъщава пътя на родолюбивия българин, на просвещенеца. За тая цел той не търси детайлното възстановяване на случки и взаимоотношения, а повествованието се движи по напрежението на постъпките на героя. Подбрани са точно такива, които разкриват неговата ученолюбивост, настоятелност в усвояването на знанията и т. н. Внесените чрез тях акценти разчупват границите на летописно-хроникьорското — повествованието зазвучава с тоновете на животопис, напрегнат и целенасочен, влял се и противопоставящ се на една сложна за начеващия книжовник действителност. Реалистично пресъздадена, съдбата на Николай Димчов не предхожда ли видяната по-късно от белетриста В. Друмев съдба на Живко Стоянов в незавършения му роман „Ученик и благодетели“? Фактически първата белетристична творба, която си поставя за цел да изобрази и пресъздаде образа на интелигента възрожденец, да вникне в условията, сред които той е принуден да отстоява помислите си за просвета и знание, за друг живот, е именно „Краткое начертание. . .“.

Разглежданата тук творба ни предлага по-живо, по-богато очертани образи на героите в сравнение с лаконичната им характеристика в „Разговор с един бесарабски българин“. Проследявайки по-обхватно и продължително проявите и поведението им, Бозвели успява да ги наложи и да постигне естетическото им внушение. Достатъчно е непредубеденият читател да спре вниманието си върху образа на главния герой Николай Димчов, върху хаджи Хрисогон, игумен Генадий, Рафаил, Василий и да се убеди, че всеки от тях е вещо портретуван, зрим с единството на външното си поведение и духовния си манталитет. Техните нравствени черти са уловени точно и ненасилено — в непосредната им форма на проявление, картините на действителността, в която живеят, са заредени с движение, с емоционална възбуда и човешко присъствие.

В хода на развръщането на житейския път на главния герой от „Краткое начертание . . .“ и породените от сблъсъка му взаимоотношения в манастирското всекидневие авторът включва и елементи на занимателното — епизодичните случки във връзка с желанието на Рафаил за отмъщение, с разприте около хаджи Василий. Чрез тях е постигната по-разнообразна фактура на повествованието, по-обогатено и неednопосочно се тълкува животът. И редица още черти на мемоарния разказ могат да се извлекат, за да се обобщи неговото звучене в насоките на биографичната повест. Но като се съобразявам с характера на целта си — само да очертая аспекта на мястото на Бозвелиевото творчество в процеса на формиращата се новобългарска проза през първата половина на XIX в., — не прибягвам до разгърнат анализ на текста и конкретизиране на съображенията си.

[9] Н. Бозвели. Съчинения. С., 1968, с. 266.

Много съществен елемент на Бозвелиевата проза като резултат от осъзнаване на усилията му във въпросната насока, пък и на мястото ѝ в създаваната тогава литература разкрива общата схема на персонажа и вложеното в него. Оказва се, че при Бозвели ние срещаме първия опит във възрожденската ни проза да се персонифицира по обективно-епически път положителното и отрицателното в изобразяваната действителност. Тук паралелът с „Историята“ на Паисий, с „Житието“ и останалите книжовни прояви на Софроний доуточнява принципно различните пътища на изява на това положително и отрицателно в живота чрез различния характер на неговите носители в техните творби и в творчеството на Бозвели.

Гражданско-патриотичният идеал, положителните черти, активизиращият пример при Паисий и Софроний са съсредоточени и произтичат от авторовото „аз“ — наложено като изходна позиция в „Историята“, като житейска реалност в автобиографичната Софрониева повест. Посочената особеност на реализацията и защитата на положителното при тях не бива да ни изненадва, нито може да служи за оценка и степенуване на неговото въздействие. Формата му на творческо отстояване има отношение по-скоро към естетическия смисъл на обективираното.

В прозата на Неофит Бозвели за пръв път срещаме сполучливо концептиране на образа на положителния герой на съвременността в сферата на литературата. Тук не става дума толкова за персонифицирания образ на Мати Болгария, срещан в повечето от неговите диалози, макар че и чрез него той постига успех в пресъздаване на активното гражданско начало у българина. Това схващане намира основанията си до известна степен в щрихираните, макар и схематично образи на сина на мати Болгария и на българите от „Любопитнопростий разговор“, но най-вече в мемоарните творби „Разговор с един бесарабски българин“ и „Краткое начертание. . .“. Защото ако в диалозите декларативно се налага активизиращата им позиция като въплъщение на положителния дух на епохата, то в мемоарните късове герои като „бесарабския българин“ и мъченика Неофит от „Разговор с един българин“, като Николай Димчов,хаджи Генадий, архим. Неофит, хаджи Василий от „Краткое начертание. . .“ непосредно, с мислите и виждания си, с поведението, с реалното си присъствие оживяват и налагат представата за положителния герой. Действен, с волево участие в събитията на деня, с незатихваща амбиция да отстоява просвещенските си идеи, стремежите си към образование и знания, към въздействие върху българския народ, героят в мемоарната проза на Бозвели е сполучлив опит да се наложи той като естетическа реалност.

Може да се каже, че при изграждането на персонажа в „Разговор с един бесарабски българин“ и „Краткое начертание. . .“ Бозвели не прибягва до така очакваната черно-бяла графика на портретуването. Подобно на Софроний, пък и оставайки верен на преживяното, авторът на тия документални творби, сдържан в характеристиките и оценките, разнообразява персонажа чрез включването на образи от типа на хаджи Генадий, хаджи Василий. Тая сдържаност се проявява и в самохарактеристиката. Така е избягната схематичността и героите оживяват с индивидуалните си черти и облик.

Мисля, че привлечените дотук моменти от творчеството на Неофит Бозвели и съображенията за техния характер са достатъчни, за да ни подтикнат към изясняване на неговата същност от по-други спрямо досегашните позиции. Идейно-естетическата стойност и качества на редица негови съчинения го налагат като един от изтъкнатите представители на възрожденската ни проза през първата половина на XIX в.

Заемайки се с творческото реализиране на своите идеи и виждания, осъзнавайки възможностите на прозата, Н. Бозвели, както Софроний, се ориентира към единствено възможната жанрово-тематична форма на повествуване за нашите условия и ниво на литературата — мемоарно-биографичния разказ. При

тоя жанр не се чувствува тежката дума за липсващата традиция и образци, не се чувствува нуждата от фабулиране, от художествената измислица и т. н. „По необходимост“ и Софроний, и Бозвели в белетристичните си творби се възползуват от лично преживяното — то заляга като сюжет и фактологична основа на осъществения и от двамата разказ. Тая черта на белетриста Бозвели в никакъв случай не означава съгласие с констатацията на Г. Д. Гачев, неотчитаща конкретно-творческия смисъл на усилията му: „Той органически не може да се издигне над себе си, над своето творение и да го погледне отстрани. Субективният характер на неговото творчество се изразява още крайно примитивно — в емпирична автобиографичност. . .“[10] Пресилено и неточно е да се твърди, че е така във всичките творби на Бозвели. Доказателство, което опровергава категоризациите за „емпирична автобиографичност“, са именно „Разговор с един бесарабски българин“, „Краткое начертание. . .“.

За разлика от Софроний Врачански прозаикът Бозвели се ориентира към една по-сложна форма на пресъздаване на това лично преживяно — в „Разговор с един бесарабски българин“ то е обективирано и въплътено чрез формално дистанцирания от авторовото „аз“ главен герой, чрез „двойствеността“ на позициите и реакциите на персонажа, в „Краткое начертание. . .“ — тясно преплетено със съдбата на млад, формиращ се възрожденец, тръгнал по неговия път, прегърнал неговите завети и идеали.

Книжовната дейност на Неофит Бозвели — в рамките на личния му творчески път — отразява прехода от публицистично-дидактичната формулировка на идеи и вълнения към постигането на тяхната същност в непосредно видяната и пресъздадена картина на действителността, в поведението и усилията на „живи“ хора — негови съвременници. От трактата-диалог към мемоарния разказ — една еволюция в рамките на индивидуалния творчески акт, свидетелствуваща за хода на белетристичното мислене у нас през първата половина на XIX в. — това е характеристиката, която ни налага с книжовните си прояви Н. Бозвели.

Един такъв ъгъл на анализ и на осмисляне на литературното наследство на Бозвели наред с интереса към оставеното от Софроний (Втория видински сборник, „Житие и страдания“ като автобиографична повест) актуализират въпроса за началото на възрожденската ни белетристика. Актуализират го, като прибавят нови черти и уплътняват процеса, и редицата побългарени разкази и повести от 30-те—40-те—50-те години, които заемат съвсем естествено мястото си на неотделимост от формите на литературния живот. Възниква схващането, че постановката, приемаща за такова начало повестта „Нещастна фамилия“ и другите явления от 60-те години, не е съобразена с редица прояви от първата половина на века. А самата диалектика на литературния процес изисква това съобразяване, изисква го и същността на самите творби, които посочвам.

Не зная защо се е наложила традицията да приемаме като значещи явления за литературния процес само ония факти, които са оказали непосредно въздействие върху читателското съзнание. А те се свързват само с втората част на стемата автор—творчество—читател, момент много съществен, затварящ цикъла на „доосъществяването“ на творбата. Но немаловажни се оказват и ония творби от типа на Софрониевото „Житие“, на одата на Д. Попски, на Бозвелиевите диалози — по една или друга причина непубликувани и не оказали широко въздействие, — които са също свидетелство за нивото на търсенията, на усилията, на естетическото съзряване и постигнатите творчески резултати от българския книжовник. Като изхождаме от схващането, че и те са пълноценни факти на литературния процес, че и те са доказателство за състоянието му, за промените в него, за неговото естетическо ниво, реконструирайки жанровия му развой през Възраждането, трябва да определим Неофит Бозвели като един от първите представители на новобългарската проза.

---

[10] Г. Д. Гачев. Цит. съч., с. 262.

# ХЕРДЕР И ВЪЗРАЖДАНЕТО НА ПО-МАЛКИТЕ СЛАВЯНСКИ НАРОДИ

*Емил Георгиев*

Немският народ и с него човечеството честват тая година (1978) немския писател, философ и историк Йохан Готфрид Хердер и припомнят неговото дело по случай 175 години от смъртта му. Развил голяма книжовна дейност, той обогатява с нови идеи немския народ и народите изобщо. В трудовете си обсъжда пътя на човечеството и сочи висока цел на развитието му: хуманността. Поставя проблемите на народността във всевъзможните им аспекти и с цялото им значение в периода, когато се формират голяма част от европейските нации. Защищава демократични принципи в народния и международния живот. „Открива" народното творчество и призовава за събирането и издаването му. Свързва името си с развитието на литературата и по-специално с развитието на немската литература. Дава тласък за развитието на славянските народи, особено на по-малките от тях, които в епохата се пробуждат за нов живот и се нуждаят от средства и опори за утвърждаването и развитието си. Прави принос за въвеждането им в европейската обществена, политическа и културна общност със свой характер и свои национални и културни изяви.[1]

Значението на Хердер за развитието на славянството и особено за възраждането на по-малките славянски народи лежи както в целия концептуален склад на неговото книжовно дело, така и в отношението му към славянството, което е сгрято от необикновена топлота и което е съгласувано с търсенето на обществен идеал за народите изобщо. Обръщането му към славянството става в един момент, когато то излиза из своята феодална затвореност и се устремява да догони европейските народи, които са го изпреварили в историческото развитие. Онова, от което то най-много се нуждае, са хуманността, народността и свободата, прогласител на които е немският мислител и писател. Нека припомня, че Хердер е роден в 1744 г. и възмъжава в годините, в които започва националният подем на руси и поляци и възраждането на по-малките славянски народи — чехи и словаци, хървати и словенци, българи и сърби, а по-късно и на лужичаните.

В епохата славяните са твърде малко известни на неславянската европейска общественост, така че Хердер не е можел да се отправи по литературен път

---

[1] Издания на съчиненията на Хердер: Herders Sämtliche Werke, herausgegeb. v. B. Suphan. 33 т., 1877—1913; Herders Werke, herausgegeb. v. W. Dobbek, 5 т., Weimar, 1957; Иоганн Готфрид Гердер. Избранные сочинения. Съставител и автор на уводната студия („Жизнь и творчество Гердера") В. М. Жирмунский. Москва—Ленинград, 1959. Основно изследване: R. Haum. Herder nach seinem Leben und Werken dargestellt, ново издание. Berlin, 1958; нови положения и оценки у V. M. Schirmunski. Johann Gottfried Herder, Hauptlinien seines Schaffens. Berlin, 1963. Литература по темата Хердер и славянството M. Murko. Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik, 1897; K. Bittner. Herders Geschichtsphilosophie und die Slawen, 1929; и др.

към тях. Опознава ги непосредствено, към тях го отвежда неговата биография. Още в родното си място, градчето Морунген, той усеща „благородната славянска душа“. Тук квартирува руски полк, лекарят на който, забелязал надареността на юношата, го подпомага да отиде в тогавашния университетски град Кьонигсберг, за да получи образование. Завършил образованието си, той става пастор и учител в гр. Рига, който по това време бил включен в Руската империя. Досегът му с възхождащата във всичко Русия го отправя към нейния народ и нейната история. В лицето на Петър I той вижда идеала на монарх-просвещенец. Интересува се от плановете и намеренията на Екатерина II и иска да ѝ обърне внимание върху себе си. В реформите на Петър и Екатерина вижда усилия да се възпита в хуманистични идеали велик народ. Възхищава се от победите на русите над турците.

Принос за възраждането на по-малките славянски народи Хердер прави преди всичко с най-крупния си труд „Идеи за философията на историята на човечеството“.[2] Това е труд, който, както е известно, излага огромно богатство от идеи, поради което обхваща цели 20 книги. Разбира се, славянските възрожденци познават не само тоя основен труд на немския мислител, философ, историк и писател, но и другите му трудове, които също оказват въздействие върху тях. И тези трудове съдържат важни „идеи“, които допълнят „идеите“ на основния Хердеров труд или го продължават. Тук няма да разглеждам трудовете на Хердер поотделно, а ще се спра само на онези негови „идеи“, които са придвижили възраждането на по-малките славянски народи, пряко или косвено, допринасяйки за създаването на атмосферата, в които то се е разгърнало.

Най-напред следва да изтъкна, че идеолозите на Славянското възраждане са се нуждаели от една „философия на историята“ подобна на Хердеровата, изложена в основния му труд. Както е известно, тоя труд търси принципите на битието изобщо и по-специално на човешкото битие, на развитието на човека и човечеството. Развитието и в природата, и на обществото според автора му върви през възходящи форми и сили. При това на развитието трябва да се гледа като на единен процес, на единно постъпателно движение. Пътят на човека се определя от средата, през която преминава. Човекът е изменяем, но и той съдействува за изменението на средата. Крайната цел на развитието му е хуманността: човекът е роден за човечността. И той ще я постигне, защото съществуват „вътрешни естествени закони“ на един „проясняващ се разум“, както и на едно „държавно изкуство“. Да се докаже казаното не е лесно и Хердер обхваща развитието — и на обществото, и на природата, — както бе отбелязано, в 20 книги. Неговата „история на човечеството“, която той се стреми да осмисли „философски“, започва от „естественото състояние“ на народите, преминава през старите далекоизточни култури, през културите на класическия Ориент, през грько-римската Античност, през европейското Средновековие, за да стигне до Ренесанса, т. е. до Новото време. Трудът расте по обем, защото развитието е представено като една верига, всяко звено на която трябва да получи самостоятелното си значение и същевременно да се изгради с оглед на развитието към следващото звено, т. е. към следващата епоха. А това може да стане, като се обяснят подробно фактите на историческия живот на народите, като се проникне в миналото обективно, като всяка епоха и евентуално всеки народ получат своя несъмнен, свойствен нему характер.

Идеята за развитието към по-високи форми на обществен живот е владеела в една или друга степен умовете на идеолозите на Славянството възраждане и те повече или по-малко ясно са могли да се въодушевяват от едно развитие от варварство към хуманизъм. Няма по-значителен славянски възрожденец, който

[2] J. G. Herder. Ideen zur Philosophie der Geschichite der Menschheit. Трудът излиза от печат в годините 1784—1791.

да не се е обръщал към историята, за да излезе от нея, когато е чертаел пътищата на настоящето. Така българският историограф Паисий Хилендарски, постар съвременник на Хердер, написва предисловие към своята „История славянобългарска“, за да обясни на читателите си защо се е обърнал към историята в своите усилия за възраждане на българския народ. Колкото и да е далече от една по-задълбочена „философия на историята“, той все пак стига до нея и изхождайки от нея, чертае пътя за възраждането на сънародниците си. Чехословашката историография и философия твърде отдавна посочиха, че чешкият и словашки възрожденец Ян Колар, формирал се като поет и обществено-политически деец в началото на XIX в., е почувствувал нуждата от една „философия на историята“ и се е обърнал към Хердеровия труд, който наистина му е предложил тъкмо онова, което му е било необходимо, за да засили процеса на Чешкото и Словашкото възраждане. Между другото Колар свързва новото Възраждане на чехите и словаците с Чехословашката реформация, представяща продължителна борба за права на човека, за свобода на мисълта, за прогрес, за което му е била нужна една „философия на историята“ и той използува Хердеровата. Не е може би излишно да съобщя, че докато неговите сънародници са католици, Колар е бил протестант и е оглавявал като протестантски пастор словашката протестантска община в Будапеща. И у Паисий, и у Колар ние наблюдаваме „идеи“, които излизат извън една чисто историографска сфера: двамата дейци не само проследяват историческия път на своите народи, но искат да изяснят настоящето и да му поставят задачи. Разбира се, от една „философия на историята“ се нуждаят не само Паисий Хилендарски и Ян Колар, нуждаят се и основоположникът на модерната славянска филология чехът Йосиф Добровски, за когото славянската филология не е само една обикновена научна дисциплина, но е и национално дело, което въоръжава славянските народи със себепознание и представя трамплин за големи национални завоевания: и неговият приятел, словенецът Йерней Копитар, който заедно с него чертае път за развитието на славянознанието и въвежда своя народ, словенския, в интересите на славяноведите със своята „Граматика на славянския език в Крайна, Каринтия и Щирия“, написана на немски, и последователят и до известна степен противник на Добровски Йосиф Юнгман, който възкресява из небитието литературния чешки език; и съотечественикът на Ян Колар Павел Йосиф Шафарик, който търси научна обосновка на създадената от Колар „славянска взаимност“; и сръбският филолог и фолклорист Вук Караджич, който полага основите на сръбския литературен език, включва сръбската народна песен в съвременния културен живот на Европа и създава ново културно битие за своя народ; и хърватският патриот Людевит Гай, организатор на т. нар. „илиризъм“, движение за обединение на южните славяни, и създател на съвременния хърватски литературен език и правопис; и българският енциклопедист Петър Берон, който написва голям труд „Славянска философия“ (на немски език) и извършва историческа реформа в българското училище със своя „Рибен буквар“; и основоположникът на словашкия литературен език и на словашката литература Людовит Щур; и създателят на лужишко-сръбската литература Хандрий Зейлер; и т. н. „Идеята“ за развитието към повече хуманност, към по-високи форми на живот, към по-деен културен живот дава тласък на славянските народи да работят за образованието си, тъй нужно за националното им развитие, и да поведат борба за свобода, толкова нужна за развитието на една нация. Ако възходът на славянските народи през епохата е свързано с Просвещението, което е несъмнено, „идеите“ на Хердер ги водят към него и то оплодява многостранно тяхното възраждане.

Централна „идея“ на основния Хердеров труд е „идеята“ за развитието към хуманност. Как разбира Хердер хуманността?

Най-ясен отговор на тоя въпрос той дава в своите „Писма за поощрение на хуманността“.[3] „Вие се опасявате — запитва той своите читатели, — че думата „хуманност“ не е безупречна; не е ли нужна друга дума? И привежда синонимите ѝ: „човечество, човечност, права на човека, достойнство на човека, човеколюбие“. „Човекът — продължава мислителят — това е всеки от нас, ето защо носим в себе си човечеството или принадлежим на човечеството. . .“

Хуманността обхваща както човешката личност, така и човешкото общество. И едната, и другото са в състояние да се развиват към хуманността. Човешката природа — изтъква авторът на „Идеите“ — е явно организирана за това, т. е. да се развива към хуманността. Заради нея на човека са дадени изострени чувства и инстинкти, разумът и свободата, крехкото, но продължително здраве, езикът, изкуството и религията. За да получат високата оценка на „философската история“, за да се издигнат в развитието, човекът и обществото трябва да се отправят по пътя на „разума, свободата и справедливостта“. И в тоя процес расата няма значение, наистина условията са важни, но те се изменят с изменението на човека и обществото. Постигналите по-висока степен на развитието европейски народи нямат право да съдят другите народи от висотата на своите постижения. Що се касае до мястото, което те са заели между тях, то не се дължи на техните високи качества, а на „меча, кръста и спиртните напитки“. Немският учен и писател осъжда остро агресията им, която поробва и ограбва.

„Идеята“ за хуманността в една епоха на сурова абсолютистична власт, на многобройни феодални остатъци, на господствуващ още в много страни феодален строй с неговото крепостно робство, на тежко национално робство в многонационални империи, в които нациите току-що са започнали да се пробуждат, трябва да се смята за прогресивна и дори революционна. Ако тя е въодушевявала широките слоеве в навечерието на Голямата френска революция, тя е била от първа необходимост за възраждането на по-малките славянски народи. Тези народи са се нуждаели особено от хуманността, намирайки се в поробителски империи, с феодално устройство и с тиранични режими. Хуманността като цел на историческото развитие не е могла да не стане изходна позиция за славянските възрожденци в тяхната будителска, политическа дейност. Те проповядват хуманността като принцип в народния и международния живот и искайки да дадат пример за хуманно изградено общество също и в своята среда. Познати са думите на поменатия чехословашки възрожденец Ян Колар: „Повикаш ли славянин, нека се отзове човек!“

Идеята за самостоятелен живот на малките славянски народи, гарантиран от хуманността, се задържа в съзнанието на техните дейци и когато се разпадат империите и малките народи си създават свой държавен живот. Тези дейци, проповядващи хуманността, несъмнено разчитат на нея в съхраняването на малките или по-малките славянски държави.

„Философската история“ на XVIII в. не можеше да не наложи на своя автор проблемите на народността. Те бяха назрели, чакаха решение. Както в основния си труд „Идеи за философията на историята на човечеството“, така и в другите си трудове Хердер поставя тези проблеми, обсъжда принципите на народността, характеризира отделните народи, разгръща народността в обществения и културния живот. За своето време той познава добре народите и тяхната роля в историята, той търси да ги характеризира и да ги включи в развитието към хуманността. Както отбелязахме, тяхната история той започва от древните времена и я довежда до Новото време. „Историко-философското“ му проучване на народите се съпровожда от критика на дотогавашното отношение към тях, от оценка на техния принос в историята на Европа и човечеството, например на отноше-

---

[3] Brife zur Beförderung der Humanität. Излиза от печат за пръв път в годините 1793—1797.

нието към Античността, на приноса на някои нови народи, например на французите, който бил надценяван, и от една нова оценка на приноса на други народи в хуманността, например на славяните.

„Идеята“ или по-добре „идеите“ за народността водят немския писател до утвърждаване на нациите, до утвърждаване на националната самобитност на народите, до утвърждаване на народностната държава, а, както ще видим, и до определяне значението и ролята на националния език, до „откриването“ на народното творчество, до характера на националната литература, до определяне значението на националната култура.

Въпросите за националния език, народното творчество, националната литература и националната култура ще разгледам по-нататък, защото Хердер ги поставя отделно. Не мога обаче да отмина тук въпроса за мястото на народността и народностната държава в развитието и в съвременния живот, доколкото този въпрос се свързва с въпроса за развитието към хуманност, с философската страна на Хердеровото дело, и доколкото поставя задачи пред славянските възрожденци.

„Идеята“ или „идеите“ на немския мислител и писател за народността оказват голямо въздействие върху славянските възрожденци. Можем да кажем дори, че прогласеният от него народностен или национален принцип, утвърждаването и оценяването на историческите и националните особености на народите, на националната им самобитност и на националната им култура са между най-плодоносните идеи на Славянското възраждане.

Славянското възраждане представя процес на формиране на славянските нации. Това значи, че сред славянските народи, които тук ни интересуват, започва деен национален живот. Те излизат из средновековния универсализъм и устремяват към национална самостоятелност, стремят се да се обособят в многонационалните империи, в които живеят, или да излязат от тях, създавайки свои държави, повеждат националноосвободителна борба.

В първия си период Славянското възраждане представя период на утвърждаване на народността. Без такова утвърждаване не са възможни нито национална просвета и култура, нито борба за самостоятелен национален живот. И трябва да припомним, че в многонационалните държави, в каквито са живеели малките славянски народи, господствуващата нация или изпреварилите в развитието други нации се стремят да наложат на малките и изостанали нации своето национално съзнание, своя език и култура — едната за целите на централизма, вторите, за да разширят територията и мащаба на своята нация. „Идеята“ на Хердер за правата на народността подпомага малките славянски нации да открият себе си, да се противопоставят на агресията, да се утвърдят като самостоятелни нации в многонационалните империи, в които живеят.

Въпросът за народностната държава е един от съществените въпроси, който поставя „философията на историята“. Хердер търси произхода ѝ и мястото ѝ в развитието към хуманността. Ако природата организира живота на човека върху явяващи се на различни равнища звена — семейство, род, народ, държава — мисли той, — то държавата трябва да се свърже с народността. „Естествената държава. . . е *един* народ с *един* народен характер“ — пише той.[4] В случая Хердер се доближава до Русо, който приема, че държавата е народът, нацията. Голямата френска революция укрепва тоя възглед, който дори бива санкциониран от френския парламент.

Изхождайки от изтъкнатия народностен принцип и от хуманността, Хердер стига до мисълта, че държави, които не се изграждат върху националния принцип, са изкуствени и се разпадат. Тая идея на Хердер несъмнено има извънредно

---

[4] J. G. Herder. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, IX, 4.

голямо значение по времето, когато в Европа съществуват многонационални империи, които по определението на Хердер трябва да се смятат за изкуствени.

Стремежът към самостоятелен държавен живот у възраждащите се славяни намира мощна подкрепа в „идеята“ на Хердер за държавата. Ако според него има „естествено право“ на съществование само националната държава и тъй като многонационалните държави, в които живеят малките славянски народи, не се основават на националния принцип, те са „изкуствени“ и трябва да се разпаднат. Очевидно „идеята“ на Хердер за държавата изпълня с надежди малките славянски народи за свободен национален живот и се явява съюзник в тяхната националноосвободителна борба.

Славянските възрожденци свързват идеята за народността и идеята за националната държава с идеята за хуманността. Разпадането на многонационалните държави са не само един „естествен“ момент в развитието на народностите и държавите, то е „естествен“ момент и в развитието към хуманност. Ето защо славянските възрожденци трябва да поискат свобода за своите народи и за славянството изобщо в името на хуманността. Това наблюдаваме например у чехословашкия възрожденец Ян Колар.

Хуманността и народността у Хердер са свързани с демократизма. Както народите, така и хората — мисли той — са равни помежду си. Макар човешкият род да се появява в най-разнообразни форми, той принадлежи навсякъде към една и съща порода. Това е демократизмът на Просвещението, демократизмът на „третото съсловие“ от епохата, която подготвя и в която избухва Голямата френска революция. Излязъл из социалните низини, Хердер излага в своите трудове „идеи“, които „възпитават“ прогресивния буржоазен демократизъм в навечерието на тая революция. Не е случайно това, че той започва да пише едно продължение на „Идеите“, импулсиран от избухналата революция — „Писма за поощрение на хуманността“, които вече цитирах и които започват да излизат от печат в революционната 1793 г. Неговата ненавист към обществената върхушка, която в Германия подражавала във всичко на френската аристокрация и всаждала чувство за нейното превъзходство, го кара да очаква промяна от плебеите, от угнетените.

Той стои твърдо на страната на простия народ, на трудовите хора, на угнетените и осъжда експлоатацията, гнета, робството, колониализма. Редом с човечността той поставя свободата. Със своя хуманистичен универсализъм и демократизъм се противопоставя на възникващите сред немската буржоазия пангерманизъм и шовинизъм.

Демократизмът на Хердер е отговарял на демократичната насоченост на възраждането на по-малките славянски народи. Бидейки жестоко експлоатирани, угнетени, поробени в многонационалните империи, в които живеели, те ненавиждали експлоатацията, гнета и робството. Ако в първия си период тяхното възраждане се разгръща най-вече в областта на просветата и образованието, на защитата на родния език, на създаване на национална култура, през втория период то се превръща в националноосвободително движение.

Нека припомним идейния мир на нашите възрожденци. Той е такъв, че определя демократичен характер на нашето Възраждане. Още първият възрожденец Паисий Хилендарски отправя вниманието си към простите орачи, копачи и овчари. По-късните революционни демократи ненавиждат не само османските поробители, но и чорбаджиите „изедници“. Свободата е най-велик идеал за огромното мнозинство от възродения народ. Възниква движение с девиза „Свобода или смърт!“

Цялото дело на сръбския деец на епохата Вук Караджич има демократичен характер. Неговата езикова и правописна реформа има за цел да премахне езиковите и писмовните препятствия пред жадния за образование народ. Литератур-

ният език, който той установява, се изгражда върху говора на „простия“ народ. Взелата връх реакция начело с княза на новосъздаденото княжество не му позволява да се завърне в отечеството си. Бил е участник и в сръбското национално-освободително движение.

Възраждането на словенския народ е движение на неговите демократични слоеве. Когато в северозападните краища на страната му се настаняват революционните френски войски и възниква държавицата „Илирия“, за него започва бурно национално развитие. Цялото поетическо дело на най-голямия словенски поет Франце Прешерн, който твори по това време, е вдъхновено от борбата с австрийския феодален абсолютизъм и с домашната реакция.

Пребивавайки в Йена като студент, Ян Колар чувствува заплахата от пангерманизма за славянството и започва да му противопоставя славянската общност, а по-късно изгражда т. нар. „славянска взаимност“.

И т. н.

Немалко от „идеите“ на Хердер водят към Жан-Жак Русо и „русоизма“. И твърде съществени от тях движат възрожденския процес у по-малките славянски народи. Така към Русо води Хердеровата „идея“ за народностната държава, която е „естествена“ държава и с която е свързана „идеята“ за разпадането на „изкуствено“ създадените държави. Видяхме, че тая „идея“ е от съществено значение за поробените славянски народи. В същия кръг трябва да поставим „идеята“, че един народ нямал „естествено“ право над друг народ, която е аргумент срещу чуждото господство, установено над по-малките славянски народи. Към Русо водят „идеалните“ черти, с които Хердер обдарява славяните — „естествен живот“, трудолюбие, миролюбие и пр., за които ще говоря след малко и които се приемат като фактор в Славянското възраждане. И т. н.

Отговорът на въпроса, как Хердер разбира хуманността и народността, се изяснява особено от очертания развоен процес, в който народите възхождат към хуманността, и главно от характеристиките, които немският мислител им дава, акцентирайки върху техните добродетели и техните отрицателни черти. Този процес и тези характеристики са от съществено значение за славянските възрожденци, доколкото достигат един от своите развойни върхове в подробна характеристика на славяните, която заслужава тук отделно внимание.

До характеристиката на славяните[5] Хердер стига, след като е характеризирал много други народи, над които е произнесъл присъди или е посочил ред положителни качества. Народите заживяват със своите черти, оформили се въз основа на техните исторически и национални особености. Положителните им качества се определят от „идеите“ на автора за хуманността като върховна добродетел на хората и народите.

Характеристиката на славяните в труда ги поставя сред другите народи — стари и нови, но ги и отделя от тях. Те заемат свое място сред тях, тяхната характеристика се отличава с такива положителни черти, че тя ги извисява в развитието. С това немският историк на народите налива в съвременните славянски сърца самочувствие, изпълня ги с гордост. Както самочувствието, така и гордостта са важни стимули за възраждане, за формиране на национален живот през епохата, а също и за включването им в общоевропейския обществен, политически, културен и литературен живот.

На първо място, в характеристиката е отбелязано огромното пространство, което славяните заемали. То било много по-голямо от пространството, което заемали в историята. Очертано е с реки, морета, планини, области. Отначало се намирали на Дон, по-късно на Дунава, на Дон са заедно с готите, на Дунава — с хуните и българите, заедно с които нерядко тревожели Римската империя, но

---

[5] Характеристиката се намира в Идеите, кн. XVI, гл. 4.

най-вече като техни помощници, увличани от тях или служещи им. Заели пространството от Дон до Елба, от Балтийско до Адриатическо море, земите от Люнебург през Мекленбург, Померания, Бранденбург, Саксония, Лужица, Чехия, Моравия, Силезия, Полша, Русия и през Карпатите до Влахия и Молдавия. От първоначално заетите земи се разселили „все по-нататък и по-нататък". Император Ираклий ги пуснал в Далмация. С течение на времето основали кралствата Славония, Босна, Сърбия, Далмация. Многочислени били в Панония. Проникнали в югоизточния ъгъл на Германия. Достигнали още Щирия, Каринтия, Крайна. Най-голямо пространство в Европа — завършва авторът — населява *един* народ.

На второ място, характеристиката на славяните се изгражда с тяхната дейност, дейност на трудолюбив народ, на мирни стопани на заетата земя, на народ, който ѝ дава живот, а не руши и унищожава подобно на много други племена и народи. Навсякъде те осядали, овладявайки земята, напусната от други народи, и започвали да я обработват и използуват като колонисти, скотовъдци или земеделци. След предшествуващите опустошения, преселения и походи тяхното безшумно, трудолюбиво присъствие е било благотворно за заетите от тях земи. Те обичали селското стопанство, богатството на добитък и зърно, а също разни домашни занаяти и навсякъде предприемали „полезна" търговия с плодовете на своята земя и своя труд. При Балтийско море, като се започне от Любек, те построили приморски градове. Между тях град Винета на остров Рюген бил славянски Амстердам. Те поддържали връзки с балтийските народи, както се вижда от езиците на тези народи. На Днепър те построили Киев, на Волхов — Новгород, които бързо станали цветущи търговски градове, съединяващи Черно море и Балтийско и предоставящи стоките на Изтока на Северна и Западна Европа. В Германия те се занимавали с минно дело, били запознати с плавенето и леенето на металите, добивали сол, тъкали ленени платна, варили мед, садели плодни дървета.

Любовта към мирния труд, към стопанската дейност, към строителството е съчетана с трета важна черта, отнасяща се до морала, начина на живот, интересите им. Те обичали „радостния", безбурния живот. Били щедри, гостоприемни до разточителност, любители на селската свобода. Подчертана е любовта им към музиката.

Във връзка с „радостния", „музикалния" им живот е изтъкната тяхна четвърта черта: били миролюбиви, с „гълъбов характер". Хердер е достигнал върхната точка на своята „философия на историята": славяните въплъщавали хуманността, която е крайна цел на развитието.

Но хуманността е и една слаба страна. Тя води до робското положение на славяните. Бидейки врагове на грабежа и войната, те били „лесно подчиняеми". И доколкото никога не са претендирали за господство, нямали в своята среда „войнствени наследствени князе" и предпочитали да плащат данък, само да могат да живеят спокойно на своята земя. Ето защо някои народи, и най-вече германските, твърде тежко са се провинили пред тях.

Предмет на очерка става печалното им съвременно положение. То се дължало на завоевателните войни, водени срещу тях. Те унищожили плодовете на тяхната дейност и смутили дълбоко „радостния", „музикалния" им живот.

Тези войни започнали още при Карл Велики. Тяхната цел — обяснява авторът в съзвучие със съвременните му концепции — били търговските изгоди, макар да били водени в името на християнската религия. На „героичните" франки, разбира се, е било изгодно да използуват за работници трудолюбивия народ, занимаващ се със селско стопанство и търговия. Започнатото от франките довършват саксите. В цели провинции славяните били изтребени или превърнати в крепостни, а техните земи били поделени между епископите и дворяните. Тях-

ната търговия по Балтийско море разрушили „северните германци“. Град Винета бил постигнат от печален край благодарение на даните, а останките в Германия изпитали съдбата, която испанците отредили на жителите на Перу. Удивително ли е — запитва съчувствено и укоряващо историкът на народите, — че след толкова векове най-тежък гнет и ожесточение на тоя народ против неговите християнски господари и грабители техният мек характер се е снизил до коварна и робска пасивност? И все пак — продължава той, очевидно за да смекчи укора си — навсякъде, особено в страните, където се радват на известна свобода, те съхраняват прежния си нрав.

Освен от германците — продължава авторът — славяните страдали и от нападенията на „източните татари“.

Обичащият славяните автор не остава при печалното им състояние. Той обръща погледа си към бъдещето и вижда решителна промяна:

„Между това — пише той — колелото на изменящото се време се движи неудържимо. Славяните населяват преимуществено такива места, които биха били най-прекрасни в Европа, ако бяха напълно култивирани. . . А тъй като е необходимо да се мисли, че законодателството и политиката в Европа трябва да поощряват все повече не войнствения жар, а мирния труд и спокойното общуване между народите, то и вие. . . ще се пробудите от дългия празен сън, ще се освободите от веригите на робството и ще можете да се ползувате като от своя собственост от вашите прекрасни земи от Адриатическо море до Карпатските планини, от Дон до Мулда и да уреждате върху тях вашите старинни празненства на мирния труд и търговията!“

В заключението си Хердер призовава за по-пълно опознаване с миналото и настоящето на славяните. Той внушава да бъдат събрани данни за тяхната история, да бъдат попълнени „белите полета“ в нея, да бъдат издирени „изчезващите останки“ от техните обичаи, песни и предания, така че накрай да бъдела съставена историята им „изцяло“, както това изисквала „общата картина на човечеството“.

Страниците, посветени на славяните в „Идеи за философия на историята“, получават значителна популярност сред славянските възрожденски дейци.[6] Те оказват извънредно силно въздействие и с цялостната представа на славяните, и със своите детайли.

Предните представители на Славянското възраждане споделят схващането, че славяните са един народ. То създава у тях съзнание за сила, укрепва вярата им в едно по-добро бъдеще. Хердер не го въвежда пръв, то е съществувало сред самите славяни, но той го изтъква, подчертава. Можем да припомним, че и първият български възрожденец Паисий Хилендарски има пред вид славянската общност, когато озаглавява своята История не „История българска“, а „История славянобългарска“. Славянската принадлежност на българския народ е за него опора срещу чуждата агресия. Както е известно, Паисиевата „История славянобългарска“ възниква още в началото на 60-те години на XVIII в., т. е. преди Хердер да започне публикуването на своите „Идеи“. По-иначе навярно стои въпросът със сръбския възрожденец Вук Караджич, който около 10 години след смъртта на Хердер издава своята „Малка простонародна славяно-сръбска песнопойка“. Ако Паисий е ограничен в своята атонска среда, Вук Караджич създава своите първи трудове в немски говореща среда, импулсиран за своята дейност от многостранно осведомения славяновед Йерней Копитар. И характерът, и насловът на труда му — „простонародна песнопойка“ — припомнят важни възгледи на Хердер

---

[6] Така на чешки те са преведени и публикувани още в зората на Чешкото възраждане — от първия крупен чешки възрожденец и „баща“ на модерната славянска филология Йосиф Добровски (поместени са на първо място в неговото издание Slavin); от втория значителен чешки възрожденец Йосиф Юнгман (поместени са в Prvotiny pěknych umění) и т. н.

Забележително е заявлението на Йосиф Юнгман, че би се отказал от любимия си чешки език, на който посвещава усилията си на учен и писател, и би усвоил общославянски литературен език, ако съществуваше такъв. В тези му думи прозира идеята за славянската общност. Юнгман е познавал „идеите“ на Хердер, дори превежда на чешки страниците, посветени на славяните. Павел Йосиф Шафарик издава известния си труд „История на славянския език и литература“, в който „славянският език и литература“ се разглеждат като един език и една литература. Върху схващането за народностна близост на славяните Ян Колар изгражда своята „славянска взаимност“. Подобно схващане ляга в основата и на „илиризма“, движението на хърватските възрожденци, което има за цел обединението на южните славяни срещу чуждата агресия. Изобщо т. нар. „славянска идея“ е една от големите „идеи“ на Славянското възраждане. Ян Колар дори стига до възгледа за световноисторическото значение на Славянското възраждане и тук трябва да търсим наистина влиянието на Хердер.

Очертаното от Хердер огромно пространство, заемано от славяните, също представя важен стимул във възраждането на по-малките славянски народи. Славянските възрожденци често изтъкват, че славяните населяват безкрайна територия, че земите им обхващат по-голямата част от Европейския континент и дори че са се разпростреле не само върху тоя континент, но че техните земи се простират през Азия до Тихия океан.

Разкриването на чертите на славяните в Хердеровата характеристика — трудолюбие, плодоносно стопанисване на земята, строителство, миролюбие, хуманност и т. н. — подхранват в не по-малка степен самочувствието на възраждащите се славяни. Те заслужават своето място под небето със своето творчество, със своята активност. Не открива ли Гьотевият Фауст смисъла на живота в активността, която Хердер изтъква като характерна черта на славяните?

Епохата обожава вдъхновителя на Хердер Жан-Жак Русо, който, както вече знаем, излизайки с революционна критика на съвременното буржоазно общество, му противопоставя „естественото“ състояние на човека, човека от едно общество без класови противоречия, любещо патриархалните форми на живот, с прости нрави, непосредствено чувство за справедливост и жизнени стойности. У Хердер всичко това е отнесено към славяните. Те въплъщават миролюбието и хуманността, на която той е глашатай и пророк. И славянските възрожденци често ще се позовават на посочените черти както за да прославят своите съотечественици, така и за да обяснят тяхното робско положение. Що се касае до завоевателите, те получават гневни укори.

Светлото бъдеще, което Хердер рисува пред славяните в края на тяхната характеристика, ги води неудържимо по пътя на възраждането. „Пророчеството“ на именития мислител ги издига на оная висота, която неговата „философия на историята“ чертае пред човечеството: на победата на хуманността, на осъществяването на високите идеали, които осмислят живота на земята, на разцъфтяването на всичко добро, правдиво и прекрасно. Разбира се, доброто, правдивото и прекрасното включват и освобождението от робските вериги, което буди особено вярата и надеждата на славянските възраждащи се слоеве.

Не е останал без значение и призивът на немския учен и писател към славяните да попълнят „белите полета“ в своята история, да бъдат събрани „изчезващите останки от техните обичаи, песни и предания“. Той чертае програма за дейност на славянските възрожденци, които, изпълнявайки я, създават славянознанието като голяма национална наука на славяните, като наука, която става фактор за по-нататъшното им развитие.

Характеристиката на славяните, в която са казани такива хубави думи за тях и която ги поставя върху осиян от слънчеви лъчи връх в човешката история, намира широко отражение в поезията им. Тук отново трябва да изтъкна на най-

лично място Ян Колар. Неговата голяма поема „Дъщерята на Славия“, която представя цяла енциклопедия на славянството, се изгражда в най-голяма степен върху тая характеристика. Славяните са показани като голям народ, който населява най-широка територия. Те са народ с обща участ, може да се каже, е д и н народ. Колар говори въодушевено за славянското минало и елегично за славянското настояще. Прологът на поемата, който представя забележително творение на новата чешка и словашка литература, изразява дълбоката печал на поета поради изчезването на славяните в територията, заемана в ново време от германци. Помраченият поглед на поета се избистря само от утехата, че бъдещето ще изправи всички неправди към славяните.

Славяните са показани не само като голям народ, но и като народ съвършен, надарен с всички добродетели, за които говори Хердер. Докато германците са уподобени на бурен порой, който руши всичко, до което се допре, славяните приличат на широка река, която протича спокойно между своите брегове. Те никого не поробват, никого не ограбват. Те не се блазнят от завоевания, от разбойническа търговия. В епохата, когато колонизирането на света достига най-широк размах и се разгръща ограбването на колониалните народи, Колар може да каже от името на сънародниците си славяни — народ „с чиста съвест“:

Но ний не искаме отвъд моретата да грабим бедните индийци
и клетвите на Перу или Мексико не са отправени към нас,
за Изток нека се дерат търговците на накити и на подправки.

Но струва ли си на два свята да тече за тях кръвта?
И трябва ли да гинат хиляди, за да напише във Египет
на пирамидите високи суетливец някой свойто име?

Ако искаме да доближим Колар по-плътно до Хердер, можем да кажем, че той превръща в поезия негови мисли от „Писма за поощрение на хуманността“:

„Назовете ми страна, където биха дошли европейците и не биха се опетнили навеки пред беззащитното доверчиво човечество със своите притеснения, несправедливи войни, алчност, измама, гнет, болести и пагубни дарове! Нашата част от света би била длъжна да се назове не само най-мъдра на земята, а най-дръзка, най-нагла, търгашеска. Не култура е носила тя на тези народи, а унищожение на началата на тяхната собствена култура!“

В епохата на Славянското възраждане става твърде популярна легендата за „гълъбовия“, т. е. миролюбивия характер на славяните, за популярността на която допринася безспорно Хердер. Славянските възрожденци възприемат тая идея и обясняват с нея подобно на Хердер тяхното положение на поробен народ. Но поетите на Славянското възраждане възпяват тая тяхна добродетел, пророкувайки, че те ще възцарят мир и любов на света. Тая идея е особено близка на славянските поети-романтици. С нея се срещаме например в поезията на хърватския поет-романтик Петър Прерадович. В стихотворението „Призванието на славянството“, изходил от народната приказка за „късметите“, раздадени на хората и народите от бога, и от баладата на Фр. Шилер „Дележът на земята“, Прерадович сочи мисията на славянството в духа на Хердеровата характеристика. Славянството получава от бога задачата да спаси подивелия свят с любовта. Давайки му любовта, бог говори:

Най-голям си, най си силен
и навсъде по земята,
та бъди пазител неин.
Щом светът от път отбие,

щом се сбърка разум остър,
мъдростта щом надцени се,
силата щом подивее,
щом се благостта разпусне,
нежността, щом се разглези, —
ти дарувай бистър разум,
ти дарувай кротост, благост,
ти вдигни и дай подкрепа,
ти спаси света безпътен.

Очертаната от Хердер обширна територия, върху която живеят славяните, става чест мотив в славянската поезия, която утвърждава славянството като цяло или малкия славянски народ като част от славянската общност.

Когато през първата половина на XIX в. започва възраждането на най-малкия славянски народ — лужишко-сръбския, един от създателите на лужишко-сръбската литература, Хандрий Зейлер, пише стихотворението „Що е сръбски бащин край?“[7] В него последователно пита коя е неговата родина — дали Саксония или Прусия, дали други съседни и по-далечни земи — и все отговаря, че тя трябва да е по-голяма. Стихотворението завършва със строфа, в която се очертава обширната територия, населена със славяни, като родина на лужичаните:

От Елба та до Дунав,
от Черно море до Ледовити океан,
от Балтика та до Камчатка:
туй е, туй е
сръбският ни бащин край.

Разгръщайки „идеите“ за народността, Хердер навлиза в сфери, в които тя играе извънредно важна роля: в сферите на националния език, на народната песен, на националната литература, на националната култура. Възгледите му в тези области получават популярност и дават импулс за възникване на интерес към родния език, за събиране и издаване на народното творчество, за развитието на националните литература и изкуство, за развитието на националните култури. Всичко това повишава националния живот изобщо, прави съществен принос и за националноосвободителната борба на поробените по-малки народи.

Свързвайки народността с езика, Хердер вижда в него най-съществения елемент на народността — особеностите на националния дух. Ето защо посегателството към езика е посегателство към нацията, към националния характер, към националния живот. В „Писма за поощрение на хуманността“ техният автор пише: „Не може да бъде извършена по-голяма вреда на един народ от тая да му се вземе и ограби народният характер, особеностите на неговия дух и речта му. Има ли народът, особено необразованият народ, нещо по-мило от езика на своите бащи? В него живее цялото му богатство от мисли, повести, история, религия и правила на живота, цялата му душа и сърце. Да се вземе или оскверни на такъв народ езикът значи да му се вземе неговото единствено безсмъртно имущество и наследство, което преминава от родителите върху децата. Който речта ми потъпква, иска да вземе разума ми и начина ми на живот, иска да отнеме честта и правата на моя народ.“

„Идеите“ на Хердер се появяват в едно време, когато най-важна проблема за възрожденците на по-малките славянски народи е било съхранението на тези народи, а това значи преди всичко на техните езици от настъплението на чужди

---

[7] Славяните от Лужица, която сега се намира в ГДР, наричат себе си сърби.

нации, на чужди национални езици към тях. В България Паисий Хилендарски отдавна е издигнал лозунга „Българине, знай свой род и език!“, имайки пред вид съхранението на българския „род и език“, чието съществование е било застрашено от настъплението на т. нар. „елинизъм“, от настъплението на по-рано развилата се гръцка нация към българската народност. Чешкият език по времето, когато се появяват „идеите“ на Хердер, е бил изместен в културния и литературния живот едва ли не напълно от немския език, а и в народните среди немският език е настъпвал към него. Същото може да се каже и за словашкия език, към който освен немския език е настъпвал и унгарският. Немският и унгарският език са настъпвали и към хърватския език. Образованите хора в Словения са говорели немски. Думите на Хердер за значението на националния език са прозвучали едва ли не като Паисиевия лозунг в България. Възрожденците на малките славянски народи прогласяват различни варианти на Паисиевия лозунг. В Хърватско например ръководителят на „илирийското“ движение Людевит Гай създава вариант на известната полска песен „Още Полша не е загинала“ — „Още Хърватско не е загинало“.

Ако със загубата на националния език денационализацията е празнувала победа, неговата свобода е степен към национална свобода. Това малките славянски народи бързо осъзнават. Нека припомним делото на словашкия възрожденец Людовит Щур, който е един от тези дейци на Славянското възраждане, които възприемат Хердеровите идеи за народността, за нацията. Създавайки словашки литературен език, той придвижва напред възраждането на словашкия народ, утвърждава отделната словашка нация.

За да наложат на своите съотечественици или да съхранят националния език, поетите на Славянското възраждане започват да го възпяват. Така хърватският поет-възрожденец Петър Прерадович написва стихотворението „Езикът на моя род“, в което възпява хубостта и силата на родния си хърватски език.

За да придобият позиции в настъплението към съответната славянска нация, чужденците изтъквали, че езикът на малкия народ не бил в състояние да изрази възвишена човешка мисъл, възвишено човешко чувство, да стане основа на една по-съвършена поезия. Ето защо поетите на възраждането на по-малките славянски народи се стремят да създадат поезия, равна във всяко отношение на поезията на агресорите, да сътворят най-сложните поетически форми.

Например словенският поет от епохата Франце Прешерн създава творба с най-сложна поетическа форма — сонетен венец. Сонетният венец се състои от 15 сонета. Може би не е излишно да упомена, че добре изграденият сонет — с по 4 еднакво изгласящи думи в четиристишните строфи и с по 3 в терцетите, и с прозвучаващи като извод или заключение терцети — се удава трудно. Познати са думите на Волтер, че за един добре изграден сонет би отдал цяла поема. В сонетния венец всеки следващ сонет започва с последния стих на предшествуващия, така че римите от терцетите прозвучават и в четиристишните строфи — т. е. 7 пъти! Освен това обаче петнадесетият сонет, т. нар. магистрал, е образуван от първите стихове на 14-те сонета, които са и последни стихове на сонетите. Следователно магистралът, както изрично „отбелязва“ поетът в първия сонет, прозвучава във венеца 3 пъти. Освен всичко това магистралът съдържа акростих-посвещение. Това значи, че и 14-те сонета съдържат в първите букви на първите си стихове същия акростих.

Лужишко-сръбският поет Яков Барт-Чишински си поставя специално задачата да покаже, че с езика на малкия народ могат да бъдат създадени всички поетически форми. И написва стихотворения с най-сложна поетическа техника, които излизат в стихосбирката му „Форми“. Тая сбирка съдържа сонети, секстини, канцони, мадригали, триолети, ронда, газели и т. н.

Различавайки разни степени на езиковото развитие — от езика на първобитните народи до езика на цивилизованите народи, Хердер отдава преимущество на езиците, говорени от народите, които не са достигнали високата степен на цивилизация. Езиците, говорени от народите с висока цивилизация, губели от своето богатство и своята свежест, защото били „книжни", правилността намалявала тяхното богатство. Така че славянските възрожденци, изхождайки от Хердер, са укрепвали вярата във високи постижения на поетите от своята среда.

Утвърждението на националните езици налага и тяхното усъвършенствуване. Става дума за литературните езици, които се нуждаели от фиксиране и обогатяване. Славянските възрожденци полагат грижи за тях. Възниква дори цяло движение, което можем да наречем „филологизъм". Познато е назоваването на чехите и словаците „филологически народи".

Въпросите за езика у Хердер естествено се сливат и с въпросите на народната поезия и литературата, защото езикът според него е форма на мисълта и националните езици възникват в съответствие с нравите и характера на мисленето у народите.

Епохално значение за възрожденския процес у малките славянски народи има „откритието" на народната поезия, извършено от Хердер. „Откритието" му има корените си в самата епоха и се свързва с общата насока на Хердеровия идеен мир. Към народната поезия води народността, която е важна съставка на Хердеровите обществено-политически теории. Обръщането му към народната поезия несъмнено се свързва и с демократичното му умонастроение. Това впрочем е отбелязано изрично в литературата.

Хердер поставя въпросите за народното творчество най-напред в началото на 70-те години на XVIII в. във връзка със своеобразието на немската национална култура и литература.[8] Той се обявява срещу налагането на народа на „чужди нему форми". А най-свойствени нему форми, най-голяма самобитност в областта на духовния живот трябва да се търси освен в езика и в народното творчество.

В народното творчество Хердер дочува „песента" на „живия" народ. Тая „песен" се противопоставя на сухата „книжовност" на цивилизованото общество. И предлага тя да бъде събирана и издавана.

„Идеята му получава първа реализация със сборника „Народни песни", съставен от самия Хердер в края на 70-те години, по-късно получил наслова „Гласовете на народите в песни".[9]

„Гласовете на народите в песни" е забележителен труд. С него народната песен заема полагащото ѝ се място в световната литература. Ето как Хердер определя в тоя си труд характера на песните: „Не подлежи на съмнение, че поезията, и особено песента, е била отначало изцяло народна, т. е. лека, проста, идеща от самите предмети, и се е създавала на езика на масите и от самата природа, богата и чувствувана от всички. . . Тя никога не би могла да възникне като изкуство на буквите и сричките, като картина, в която краските върху платното са смесени, за да развлече читателя, разположил се лениво в креслото, или във всеки случай не би станала това, което е за всички народи. . ."

„В песенния хор" на народите се чуват „гласовете" и на славянските народи. Наистина огромният репертоар на народнопесенното творчество на славяните е представен само с няколко песни — сръбски, чешки и една лужишко-сръбска. Същественото обаче е тласъкът, който Хердер дава за събирането и издаването на славянската народна песен.

---

[8] В сборника статии „За немското изкуство" — „Von deutscher Art und Kunst", 1773.

[9] Трудът „Народни песни" („Volkslieder") излиза от печат в 1778—1779 г. Заглавието „Гласовете на народите в песни" — „Die Stimmen der Völker in Liedern" — тоя труд получава във второто му издание — посмъртно — от 1807 г.

Възрожденските дейци на по-малките славянски народи се обръщат към нея, преследвайки няколко големи задачи. На първо място, в една епоха, която цени високо народното творчество, народната песен на по-малките славянски народи със своето богатство и красота буди националната гордост, която е фактор във възрожденския процес. На второ място, в едно време, когато още не е създадена модерната национална литература, народната песен запълня една празнина в бързо развиващия се културен живот. И на трето място, нямащи народностни и национални традиции, от които да черпят подходящ материал за изграждането на националните си литератури, творците на по-малките славянски народи започват да използуват широко сътворенията на своите „колеги“ от народа.

Славянската народна песен се включва в съответния културен живот с дейността на крупни негови представители. Един от тях е безспорно сръбският деец от първата половина и средата на XIX в. Вук Караджич. Цялата му дейност се разгръща в оная сфера на народността, на филологизма и фолклоризма, която създава със своите „идеи“ Хердер. Като събирач на фолклор Вук Караджич може да бъде мерен със световен мащаб. Около 6000 печатни страници народни творения, събрани от устата на сръбски народни творци, отчасти и на хърватски и български, са изумително богатство, поставят сърбите до народите с най-богат и най-хубав фолклор. Сам Вук дори е учуден, че „сърбите имат толкова народни песни“. Караджич ги събира не само с усърдие, но със здрав литературен вкус, с дълбоко разбиране за тяхната литературна стойност, с разбиране каква роля те имат да изиграят в епохата.

Високо място сред славянските почитатели на народната поезия, които пряко изхождат от Хердеровите „идеи“, заема видният чешки поет, филолог и фолклорист Франтишек Ладислав Челаковски. В 20-те години на XIX в. излизат в негова обработка три тома „Славянски народни песни“. Направен е отличен подбор, песните са дадени в оригинал и в превод.

Челаковски не спира до издаването на славянските песни. Недоволен от съвременната чешка поезия, която му се струвала подражателна, малко чешка, той се стреми да създаде наистина чешка поезия, отразяваща живота и характера на чешкия народ. Изпълнена с чешки и словашки дух той смята само народната чешка и славянска народна поезия и използувайки я творчески, създава своите „Отгласи“ — „Отглас от руски песни“ и „Отглас от чешки песни“, траен влог в чешката литература.

В историята на българската литература и култура записват имената си като имена на събирачи и издатели на народни песни в сферата, в началото на която стои Хердер, братя Миладинови. Създаденият от тях сборник „Български народни песни“ се нарежда между най-ценните славянски сборници от тоя вид. Сборникът разкрива обилието, силата и красотата на българските народни песни, създавани въпреки робските условия на живот. Делото на братя Миладинови обаче има и друга задача — да покаже, че още пламти „българската блага кръв“ въпреки 500-годишното робство. Записаните и издадени от братя Миладинови песни воюват срещу поробителите и агресорите към българската нация и не е чудно, че братята загиват като мъченици.

В епохата, в която живее и твори Хердер, възникват новите литератури на по-малките славянски народи. Това са в началото си възрожденски литератури, литератури, които са тясно свързани с процеса на Възраждането. Тяхната отличителна черта е народността, те се развиват с формиращите се славянски нации, утвърждават се с утвърждаването на националния език, изпълняват просветителски задачи, допринасят за създаването на национални култури, служат на националноосвободителната борба. Естествено е „идеите“ на Хердер за народността да окажат влияние, да участвуват в тяхното развитие.

Новата литература е особено тясно свързана с развитието на новия литературен език. Според Хердер „литературата израства в езика, както и езикът в литературата“. Езикът става основен белег на народността във възрожденската литература, той наистина „расте“ в литературата. И същевременно тоя език — националният — определя своеобразието на националната литература.

Разбирайки всичко това, Вук Караджич, който търси да даде насока на съвременната сръбска литература, обръща особено голямо внимание върху езика на писателя. Той иска сръбската литература да си служи с чист и хубав сръбски език. Той отрича произведенията, които не са написани на такъв език. Обръща такова голямо внимание на езика на произведенията, че става създател на цяла школа в сръбската критика, наречена „филологическа“.

Народността се отразява и в подбирането на сюжетите и образите във възрожденските славянски литератури. Разработват се сюжети из народния живот, герои на произведенията стават представители на народа.

Така сръбският поет от епохата Бранко Радичевич въвежда в сръбската поезия образи и картини от народния бит и преживяванията на обикновения сръбски човек, които дотогава не са били смятани достойни за поетическо възсъздаване. Това виждаме още в първото стихотворение, с което Бранко Радичевич обръща внимание върху себе си — „Девойката на кладенеца“.

Същото можем да кажем и за новата българска художествена литература. Едно от първите ѝ значителни произведения, поемата „Стоян и Рада“ от Найден Геров, се изгражда с народен живот и с народни образи, характерни за българската народна песен. При това и Геров, и Радичевич остават в своята поетическа практика твърде близко до народната песен.

Както когато решава въпросите на езика, така и когато решава въпросите на литературата, Хердер отдава предимство на литературите, създавани от народи, които не са достигнали предела на човешката цивлизация. В съгласие с неговия възглед за езика, който при високоцивилизованите народи губел богатството и свежестта си, и литературата у тези народи се превръщала в разсъдъчна, губела своето богатство и свежест. „За поетическия гений езикът на разсъдъка е станал истинско проклятие“ — мисли той.

„Младите“ славянски литератури очевидно трябва да бъдат определени като литератури, които са чужди на литературната практика на „цивилизованите“ народи. Те бързо намират свой път на развитие, отличават се с жизненост, оригиналност, богатство, свежест, сила. И естествено „поетическите гении“ са далече от всяко „проклятие“. Мисля, че тука можем да поменем поети като Фр. Л. Челаковски и Карел Хинек Маха, Франце Прешерн, Иван Мажуранич и Петър Петрович Негош, Янко Крал и Христо Ботев, Хандрий Зейлер и Яков Барт Чишински.

Хердеровите „идеи“ за литературното развитие се свързват с концепцията за „световна литература“, която възприема и Гьоте. Славянските литератури стават важна съставка на „световната литература“. Може да се смята също така, че по-късното сравнително литературознание, особено онова, което изучава общите литературни процеси, също води към Хердер. Поне началото на сравнителното изучаване на славянските литератури със западноевропейските литератури може да се включи в Хердеровата традиция.[10]

Делото на Хердер се включва и в развитието на националните култури. Немският писател и учен признава техните права, правото на всички народи да имат и да развиват националните си култури. Той признава тяхното своеобразие, тяхната неповторимост, тяхното богатство. Преди него, в епохите на Ренесанса, Барока и Просвещението, за творци на световната култура са се смятали

---

[10] Срв. А. Н. Пыпин. Гердер. — Вестник Европы, 1890, кн. 4, с. 651.

само т. нар. класически народи. Хердер се противопоставя на това схващане, той включва в общия развоен процес културите, които създават всички народи. Националните култури на народите, които не са включвани в световната култура, според него не са незначителни съставки на общочовешката култура, те са важна част от нея и трябва да се развиват, за да се развива и общочовешката култура.

Излагайки тези си „идеи“, немският писател и учен обръща особено внимание на славянството, а заедно с това и на славянската култура. С вниманието си към славянската култура той утвърждава, популяризира, търси нейни защитници във всички културни среди. Не е чудно, че прочутият Яков Грим се залавя и превежда Сръбската граматика на Вук Караджич. Не е чудно, че Гьоте превежда сръбската песен за Хасанагиница.

„Идеите“ на Хердер за националната култура, за славянството и за славянската култура не са могли да не дадат значителен тласък на възникващата нова култура у малките славянски народи и изобщо в процеса на тяхното възраждане. Вещаейки светло бъдеще на славянството, той вещае светло бъдеще и на славянските култури.

„Философията на историята на човечеството“, към която са обърнати „идеите“ на Хердер, го води и до „идеята“ за създаване на една универсална „история на човечеството“. Тя трябва да представя една „универсална история на създаването на света („Universalgeschichte der Bildung der Welt“). Несъмнено в нея е трябвало да заемат своето място и славянските народи.

Националната характеристика на славяните би се очертала най-пълно в една история на славяните, обхващаща широко тяхното развитие и техните племенни черти. Хердер призовава към нейното написване („eine Geschichte dieses Völkerstammes im Ganzen“).

Разбира се, в епохата, в която живее и твори, Хердер не е бил в състояние да познава всички народи и всички славянски народи. Българите например той не познава. Наистина в своите „Идеи“ ги поменава,[11] но има пред вид прабългарите, които заедно с хуните нападали Римската империя. Но доколкото българите са славянски народ, казаното за славяните се отнася несъмнено и за тях.

Заслугите на Хердер за развитието на по-малките славянски народи, неговата любов към славянството са оценени по достойнство от техните предни представители. Изпиталият най-силно влияние от него измежду тях, чехословашкият поет Ян Колар, поменаван вече много пъти тук, го възпява в един от сонетите на поемата си „Дъщерята на Славия“, първото голямо произведение на новата чешка и словашка литература, което — както изтъкнах — представя енциклопедия на славянството и прославя не само славянството, но и неговите приятели. Застанал пред гроба на великия мислител, философ, историк и писател, Ян Колар го отделя от великите му съвременници, останали „неми“ и „студени“ пред народността и пред славяните — Клопщок, Виланд, Кант и Шилер, и му отдава благодарност за неговото дело от името на славяните:

На славяните — народ с съдба нелека —
пръв защитник ти бе, пръв отдаде им възхвала,
благодарност приеми затуй от тях навеки!

Може би някой би запитал защо от редица „неми“ и „студени“ велики германци — съвременници на Хердер — отсъствува името на Гьоте. Гьоте не е бил „ням“ и „студен“ към славяните. Той е споделял много от идеите на Хердер и превежда на немски останалата прочута благодарение на неговия превод сръбска народна песен за Хасанагиница.

---

[11] Идеи, кн. XVI, гл. 6.

# ЕСТЕТИКАТА НА ШЕЛИНГ

*Исак Паси*

През дългия си осемдесетгодишен живот и през близо шестдесетгодишната си научна и преподавателска дейност Шелинг отделя на естетиката нищожно малко време и, общо взето, немного от умствената си енергия. Последният, шести дял от *Система на трансценденталния идеализъм* (1800), непубликуваните от самия него лекции по *Философия на изкуството* (1802—1805) и академичната реч *За отношението на изобразителните изкуства към природата* (1807) изчерпват ако не всичко, то поне всичко съществено, оставено от великия идеалист в теорията за красотата и философията на изкуството. (Биха могли да се посочат още диалогът *Бруно* — 1802, и *Лекции за метода на академичното обучение* — 1803.) Но значението на един теоретик в духовното развитие на човечеството не се измерва нито с продължителността на работното му време, нито с броя на изследваните теми, нито с количеството написани страници. В историята на естетиката мястото на Шелинг е неоспоримо: не само в качеството му на философски и естетически вожд на едно от най-дълбоките и най-оригиналните направления в немското и световното изкуство — романтизма, но и със собствения му теоретичен принос като един от класиците на немската класическа естетика.

За разлика от естетиката на Кант, до която той стига едва в напреднала възраст, след извървян дълъг житейски и мисловен път и в сурова борба за време срещу настъпващата старост, за разлика от системата на Хегеловата естетика, която се установява в зрялата му възраст и носи всички белези на неговото „акме", естетиката (както и най-творческите идеи на общата философия) на Шелинг възниква и се оформя още в най-ранната му младост. Естетиката на Шелинг носи всички добродетели и недостатъци на младостта — свежест, метежно, сякаш чуждо на всяко спокойствие търсене, независимост на решенията — и естествено се влива в творческата младост на романтиците и на романтизма, от който тя самата е неделима част. Затова естетиката, както и философията на младия Шелинг, толкова често създава впечатление за някакъв изблик на гениалност, а не за овладяна систематичност, под която да се подвежда грамадата от натрупано знание — гениалната интуиция често замества в мъка и с години трупаната ерудиция.

На естетиката на Шелинг се падна не само радостната участ да е дело на младия Шелинг и в такъв смисъл да бъде плод на младостта. Съпоставена с цялостното философско развитие на Шелинг, на нея принадлежи двойното щастие да е свързана с периода на най-светлите търсения на философа още далеч от резигнацията и утехата на ирационализма, мистицизма и християнската теология. Естетиката на Шелинг съвпада по време с неговия философски възход и за нейно щастие той не си спомня за нея, когато, сам трагически разпънат, понася кръста на озлоблението на философската реакция и мракобесието, след като немската класическа естетика завършва своя светъл цикъл заедно със смъртта на Хегел

Естетиката или по-точно философията на изкуството на Шелинг е поетична по духа си, по смисъла си. И дори когато нейният автор, прехласнат от строгия, дисциплиниран метод на Спиноза, от неговото изложение по „геометрически начин", сам затваря мислите си в теореми и леми, в доказателства и пояснения, от тях пак струи едно мъчно удържимо поетично начало, което чувствува своето много по-близко родство със света на образите — на боговете, митовете и преданията, с необятния и примамлив свят на художественото.

## СИСТЕМА НА ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИЯ ИДЕАЛИЗЪМ

Философията на Шелинг възниква от потребността да се намери единство, еднакво присъщо на всички части на философията, а не получено само в крайна сметка, чрез една нейна част, която хвърля мост между останалите две и така преодолява пропастта между тях. Шелинг се стреми към такава философия, която не просто ще превъзмогне реалния дуализъм между нещата в себе си и познанието, между ноумените и феномените, между емпиризма и рационализма, между разсъдъка и волята, познанието и поведението, чистия и практическия разум, но сама ще бъде единна, ще се основава върху единен принцип и ще бъде изведена от него. Затова Шелинг се възхищава от Спиноза, чийто философски подвиг е именно в монистическия принцип (според Шелинг истинския философски принцип), отъждествил аза с не-аза, мисленето с битието, бога с природата. Но като възприема от Спиноза (а в друго отношение и от Фихте) общия принцип на монизма, Шелинг му дава съвършено различно конкретно решение.

Природата и духът са една и съща същност, те са тъждествени (философията на Шелинг е *философия на тъждеството*), природата е видим дух, а духът е видима природа, природата е обективиран дух, а духът е достигналата до субективност природа и той самият е субективизирана природа. „Единствено реалното се разглежда като абсолют, който сам по себе си е причина и действие — в абсолютното тъждество на субективното и обективното, което ние наричаме природа и което във висшата си степен не е нищо друго освен самосъзнание."[1]

Ако духът е породен от природата и познаващ природата, то е, защото и природата сама по себе си е творческа и познаваема — признаването на тези особености, на тази нейна обективност е най-важният момент във философията на природата. Не интелектът — чрез априорен или апостериорен апарат — познава природата, а природата чрез интелекта стига, издига се до самопознание. Не духът приписва на природата душа — сама по себе си природата е „одухотворена", в присъщото ѝ творчество, във вътрешната ѝ активност се състои нейната „субективност": обективността е субективна, природата е обект-субект, както и субективността е обективна, тя е субект-обект — единството е доведено до тъждество, философията на природата е тъждествена на философията на познанието; природата и интелектът, обектът и субектът, безсъзнателното и съзнателното, представяното и представящото, съзерцаваното и съзерцаващото са абсолютно единство или *тъждество*.

Тази „философия на природата" и тази „философия на познанието" дават възможност да се разбере Шелинговата теория за изкуството като, от една страна, продължение и висша степен на потенциите на самата природа, а, от друга страна,

---

[1] Schelling. System des transscendentalen Idealismus. Werke, 2. Bd., München, 1958, S. 356. За някои цитати от *Система на трансценденталния идеализъм* е използуван преводът на Генчо Дончев — *За красотата и изкуството*, С., 1975, с. 260—270, а *Философия на изкуството* и *За отношението на изобразителните изкуства към природата* се цитират по превода на Генчо Дончев (ред. Ж. Гълъбова), който предстои да бъде публикуван от изд. „Наука и изкуство" (библиотека „Естетика и изкуствознание").

като продължение и висша степен на човешкото познание, като завършена и най-съвършена форма на познаващото „аз“. Впрочем и самото познание според Шелинг е „многостепенно“ в смисъл, че неговите форми подлежат на йерархична градация.

Най-напред реалният свят на природата и идеалният свят на изкуството, или, иначе казано, „светът на необходимостта“ и „светът на свободата“, сами са продукт на еднаква в основата си „дейност“, която, ако твори безсъзнателно, създава естествения природен ред, а ако твори съзнателно — естетическия художествен ред. Обективният свят на природата е несъзнателна поезия на духа, а художественото произведение е преднамерено опоетизирана природа.

Освен аналогията *природа—изкуство* Шелинг въвежда и друга, свързана, но все пак различна от нея: аналогията *философия—изкуство*. Като съзнателно творчество на гения изкуството трябва да бъде сравнено не само с несъзнателното творчество на природата, но и със също така съзнателното (защото е познавателно) творчество на философа. Художникът, както и философът познават — в това е тяхната цел, предназначение, в това е тяхното творчество. Но докато творчеството във философията е насочено непосредствено към вътрешното, за да го рефлектира в интелектуалното съзерцание, творчеството в изкуството е насочено навън, към реализирането и реалността на художествената творба. Философът осъзнава противоположността между необходимостта и свободата, между природата и познанието, той преодолява тази противоположност, „снема“ я като съзнание за абсолютното именно чрез и във интелектуалната интуиция. Художникът също осъзнава противоположността между свободата и необходимостта, между познанието и природата, той също преодолява тази противоположност, „снема“ я, но като произведение на гения, в реалността на художествената творба. Философът твори във и за субективното, а художникът твори във и за обективното, философията принадлежи на идеалното, изкуството — на реалното. Оттук и предимството на изкуството, на познанието чрез изкуството, на онова сливане на съзнателното и безсъзнателното, на аза и не-аза, което то осъществява, защото изкуството прави всичко това не затворено, само в рефлексията на философа-мислител, а пред широкия поглед на широката публика, обективно, в придобилото свое битие художествено произведение, което именно поради този си характер се превръща не просто в документ, а в оръдие, органон на философията, осъществил и обективирал най-дълбоките ѝ потенции. Така изкуството — за разлика от философията — придобива общозначимост и общодостъпност, то се обръща към *цялостния човек* и му дава познание за най-висшето — в това се състои вечното своеобразие и чудото на изкуството. И затова според Шелинг художественото съзнание — като творчество и като съзерцание — е висше съзнание и познанието чрез изкуството е съвършеното, завършеното и абсолютното познание.

В своята естетика Шелинг търси онази точка, в която се пресичат двете, идващи от неговата философия тенденции: на обективирането на субекта, на аза, и на субективизирането на обекта, на природата. В изкуството, в произведението на изкуството Шелинг намира тази пресечна точка и затова според него най-интимната същност на изкуството трябва да се търси именно в сливането на субективното и обективното, на духовното и материалното. Шелинг продължава естетическия спинозизъм на Гьоте и неговата естетика с още по-голямо основание може да се разглежда като естетически пантеизъм, при който духовното, субективното, оживотворили материалното, обективното, са именно естетичното. Неразличеността, неразчленимостта, слетостта (изработеният от Шелинг термин за тези състояния е Indifferenz) на реалното и идеалното е най-характерната особеност и същност на естетичното, намерило своята връхна точка в изкуството.

Най-сетне естетиката на Шелинг поставя и една трета аналогия (извън съпоставките *природа—изкуство* и *философия—изкуство*), а именно: аналогията *философия на изкуството—изкуство*. Философията на изкуството носи в себе си принципа на изкуството. Както самото изкуство е съзерцание-познание, разкриващо най-дълбоката същност на природата, съзнателно постигайки нейната безсъзнателност, така и философията на изкуството е познание, чийто предмет е изкуството, и тя като философия осъзнава в него онова, което е несъзнателно, импулсивно творчество на твореца-гений. Защото както познанието като философия на природата има за своя предпоставка творческата способност на природата, така и познаването на изкуството, философията на изкуството има за своя предпоставка творението на гения. И затова тя, философията на изкуството, като философия размишляваща, обобщаваща и конструираща своя обект — изкуството, което на свой ред самò е най-съвършен акт на познанието, е най-висшата степен на философията, неин също така органон (в древногръцкия смисъл на средство, оръдие), завършек на цялостната система на философията. „Обективният свят е първичната, още безсъзнателната поезия на духа; общият органон на философията — завършващото целия ѝ свод — е *философията на изкуството*."[2]

„Една система е завършена, когато се върне в началната си точка."[3] В системата на Шелинг точката, в която тя започва и завършва, е изкуството. Но точката престава да бъде точка, щом кръгът е затворен, и духът, излязъл от обективното, изживял всичките си приключения, отново се връща там, откъдето е започнал. И ето какво по-точно означава според Шелинг този кръговрат. Философията, както и всички науки, които тя води към съвършенство, е възникнала от митологията, а следователно и от изкуството, което, разбира се, не е създало митологията, но е възникнало на нейната почва, сляло се е на определен етап с нея и я е завършило, закрепявайки я в една неизменна устойчивост. След своя завършек и вероятно чрез една нова митология — дело на бъдещето — философията и науките „ще се влеят обратно в общия океан на поезията, от който са излезли"[4]. Естествено този предполагаем цикъл е утопия, една от многото утопии, на които философите по професия и естествено се отдават. Но Шелинговата утопия има несъмнени естетически предимства — ключът към нея е изкуството и обективността на изкуството е поръчителство за хармонията на света и на човека. Някакъв елемент на изкуство прави света цялостен и хармоничен (в това са били убедени още древните), изкуството е силата, която споява разкъсаните страни на човека, за да го направи единен и завършен. Тук се дочуват познати гласове — от естетиката на Шилер, — но вече преосмислени в творчеството на един гениален философ. В естетиката на Шелинг илюзорността на утопизма не отменя (а като че ли подчертава, усилва) реалността на естетизма. Изкуството е копнеж за цялостност и никое друго творение на духа не може да задоволи така и толкова този копнеж, както изкуството.

Философската приемственост *от Кант чрез Фихте към Шелинг* се оглежда и в приемствеността на техните „естетики" като неразделни части на философските им системи. В естетиката на Шелинг много идеи идват направо от Кант. Но дори и когато върви по пътищата на Кант, Шелинг постоянно се отклонява от тях, него дълбоко не го удовлетворява Кантовият рационализъм, разсъдъчното третиране на красотата и изкуството в *Критика на способността за съждение*. Шелинг търси у човека онова цяло, онази цялостност, която идва не от „примирението" на емпиричното и рационалното, но на рационалистична основа, както е у Кант, а истинския синтез на съзнателното и безсъзнателното, на идеал-

---

[2] Schelling. System des transscendentalen Idealismus, W., 2. Bd., S. 349.
[3] Ibidem, S. 628.
[4] Ibidem, S. 629.

ното и реалното, които за него се отъждествяват в абсолютното, които са знак и въплъщение на цялостния, завършения човек.

Естетиката на Шелинг започва с дедукцията, сиреч с определението на художественото произведение изобщо. Произведението на изкуството е продукт на субективно, съзнателно творчество (пристъпвайки към художествена дейност, азът иска да създаде не нещо друго, а именно художествена творба), но особеността тук е, че започвайки целесъобразно, съзнателно и следователно субективно, художникът завършва спонтанно, безсъзнателно и следователно обективно. Обективността тук не е във всеобщността на съждението на вкуса, в неговата претенция да е валидно за всеки, а е именно обективност като нещо различно, противопоставено и независимо от съзнанието. Но според Шелинг *съзнателната* дейност на *аза* завършва *безсъзнателно* в завършеното *художествено произведение*, което именно поради това е сливане, висш синтез, тъждество на съзнателното и безсъзнателното, свободата и необходимостта, познанието и природата, субективното и обективното, *идеалното и реалното*. „Тук свободната дейност изцяло е преминала в обективното, необходимото. Следователно в началото творчеството е свободно, докато произведението, напротив, се проявява като абсолютно тъждество на свободната дейност с необходимата.“[5]

Като прокламира абсолютното тъждество на свободата и необходимостта в завършеното художествено произведение, Шелинг издига на нова и несъмнено по-реална степен идеята за антиномичността и на конкретната художествена творба, и на художествената дейност изобщо. Антиномията тук не е, както при Кант, във възможността или невъзможността да се спори за съждението на вкуса, тя не се оказва в същност мнима антиномия, основаваща се на различни понятия и следователно в крайна сметка отстранима и преодолима от мисълта. Антиномичността на изкуството (изобщо и на отделното произведение) според Шелинг е реална, както реално е и нейното преодоляване, и само когато свободата и необходимостта, субективното и обективното се слеят неразличено в тъждество, възниква и реалното художествено произведение.

Но вече този факт, че художествената дейност започва съзнателно, свободно, а завършва в произведението безсъзнателно, необходимо, я сближава със съдбата, с тъмната неведома сила, а художникът-гений сякаш се сродява със стария рок, който чрез играта на свободния избор неумолимо властвува и показва на възгорделия се колко малко той може сам и колко малко зависи от себе си. Тъй и *геният* сякаш *не може да не бъде гений* и той доброволно поема своя път, за да стигне в края на краищата дотам, докъдето спонтанно и необходимо го извежда неговата гениалност. Само така може да се обясни защо геният достига такива дълбочини, които дори и той не може да си представи, че в едното и единното му произведение поколенията и епохите откриват все нови и нови съдържания, за които може да се каже, че еднакво принадлежат и на гения, и на възприемащите ги поколения и епохи. Данте, Шекспир и Сервантес са от тези най-чудесни примери, поети единни и неповторими, те всеки път са различни и други — в живота на другите поколения и епохи.

Неразличената различеност между свободата и необходимостта в художествената дейност прави според Шелинг различимо обмисленото, придобитото и достъпното за размишление *умение*, което в същност е *изкуството*, от безсъзнателното, от онова, което не се поддава на научаване и обучаване чрез упражнения или по друг начин, а като дар на природата е вродено у гения. Наистина то също принадлежи на изкуството в един по-широк смисъл, но Шелинг мисли, че може би е по-добре то да бъде наречено *поезия* на изкуството. От такова гледище

---

[5] Schelling. System des transscendentalen Idealismus. W., 2. Bd., S. 614.

е напълно безполезен въпросът, коя от двете страни на широко разбраното изкуство има предимство: умението, изкуството в тесен смисъл, или дарбата, поезията на изкуството. Но като че ли Шелинг е склонен да отдаде някакво предпочитание на изкусността, на умението може би защото почти не се срещат хора, напълно лишени от поезия и защото непрекъснатото изучаване на идеите на великите майстори поне в някаква степен заменя липсата на първични способности.

В различената неразличеност между умението (в тесен смисъл) и дарбата (също в тесен смисъл) не е трудно да се преоткрие Кантовото учение за гения. Но в разсъжденията на Шелинг за произведението на изкуството и за неговия творец-гений звучи или по-скоро ечи и гласът на йенския романтизъм, само че у него този глас идва от такива философски дълбочини, че и самите йенски романтици започват да се вслушват и да вярват в него като в глас на полуфилософски и полубожествен пророк.

Под черупката на Шелинговата терминология, изработена (както е при всеки велик философ) за нуждите на собствената му система, лесно може да се открие една реална и вековна проблема на изкуството — както тя и да е била обозначавана, в какъвто и философски контекст да е фигурирала. Проблемата е: защо толкова често в изкуството и на най-гениалния художник произведението не съответствува напълно на намерението, реализацията — на идеята; защо най-великите художници сами толкова често са признавали, че собствените им произведения сякаш се изплъзват от ръцете им, че рядко могат да си дадат сметка за начина и пътя на възникването на техните художествени образи, че още в процеса на художественото творчество поне донякъде губят рационалистичния контрол над него; защо тъй упорито се говори за двата аза на твореца — за човешкия и за художниковия аз; защо най-великите критици са отбелязвали стигащото до противоречие несъвпадение между замисъла на художника и осъществената творба и ту са се спирали безпомощни пред него, ту са му давали най-различни определения — от господството на художествения, импулсивния над рефлектиращия, мисловния компонент (Белински) през противоречието между политически симпатии и реалистично обобщение (Енгелс) и съпротивата на жизнения материал срещу преднамерeността на идеята (Горки) до най-общата, десетилетия повтаряна формула за противоречието между мироглед и художествен метод. Тази именно реална проблема на реалното изкуство за пръв път е не просто гениално предусетена в естетиката на Шелинг, но е получила в нея и първото си прецизно философско определение — в това е една от най-съществените заслуги на Шелинговата дедукция на художественото произведение изобщо.

Непосредствено след дедукцията (определението) на изкуството изобщо Шелинг се заема с изследването на характера на художественото произведение. Общите принципи трябва да се доведат до особеностите на конкретната художествена творба, която — оказва се — е една безсъзнателна безкрайност, а това означава наличието в нея на такова множество от значения, което никой краен разсъдък не е в състояние да обхване, да разбере докрай или още повече да отрази съзнателно. Класическият пример тук е гръцката митология, която е възникнала сред един народ и по такъв начин, които предварително изключват „умишленост в изнамирането на символите и в създаването на хармонията, с която всичко е обединено до едно голямо цяло“[6], а същото важи по принцип и за всяко истинско художествено произведение. Епохите влагат различно съдържание в творбите на гениалния художник и трудно може да се каже дали „безкрайността е била заложена у самия художник или се крие само в художественото произведение“[7]. Ако произведението е продукт единствено на рефлексията, то е

---

[6] Schelling. System des transscendentalen Idealismus. W., 2. Bd., S. 620.
[7] Ibidem.

най-често само копие, имитация, при което отдалеч проличават ограниченото намерение и тесногръдото правило на художника.

Завършването на художественото произведение създава безкрайно удовлетворение у художника, съвършенството на произведението също поражда у публиката такова удовлетворение и това чувство трябва да премине в самото художествено произведение. „Следователно външният израз на художественото произведение е изразът на спокойствие и тихо величие дори там, където трябва да бъде изразено най-висшето напрежение на болката или на радостта.“[8] Това е добре познатата от времето на Винкелман характеристика на най-добрия период в развитието на изкуството и на най-добрите произведения на изкуството. Но, както е винаги при големия мислител, и познатото получава ново обяснение, и известното се поставя под нова светлина, идваща от „образцовата оригиналност“ на неговата система. При Шелинг благородната простота и спокойното величие на изкуството са реален ефект от примирението на съзнателното и безсъзнателното, от тъждеството на свободата и необходимостта в гениалното художествено произведение.

Характерна особеност на всяко произведение на изкуството е красотата и без красота то не може да съществува. И този толкова добре познат от хилядолетното развитие на естетиката тезис Шелинг включва в системата на своята *Система.* Шелинг премества центъра на тежестта от красотата в природата към красотата в изкуството, а дори (за разлика от Кант) започва да гледа на красотата в природата почти единствено през призмата на красотата в изкуството. „По-скоро онова, което създава изкуството в своето съвършенство, е принцип и норма за преценяването на природната красота.“[9] Като премества акцентите на теоретическия интерес от природно-красивото, от естетическите категории, които обобщават определени свойства на действителността, към художествено-красивото само по себе си и в неговото отношение спрямо натурата, *естетиката* на Шелинг за пръв път и в най-точния смисъл на този термин става *философия на изкуството.* Оттук до определението на Хегел за естетиката като *философия на изящното изкуство* има само една крачка.

## ФИЛОСОФИЯ НА ИЗКУСТВОТО

Естетиката на Шелинг — когато за нея ще трябва да се съди по *Философия на изкуството* — има по-особена съдба. Подобно на естетиката на неговия помлад съвременник, продължител и противник Хегел, чиито *Лекции по естетика* също не бяха публикувани приживе, лекциите на Шелинг (публикувани под заглавието *Философия на изкуството* едва през 1859 г.) оказаха своето могъщо въздействие чрез аудиторията слушатели, чрез силата на едно излъчване от сравнително неголемите лекционни зали до почти необятната сфера на ранната немска романтика. В студентските аудитории в Йена и Вюрцбург (за пръв път през 1802—1805 г.) Шелинг прави своя опит да приложи по-широко философските си идеи в областта на изкуството и като се имат пред вид реалните резултати на тогавашното изкуство — немският романтизъм от началото на XIX в., — трябва да се признае, че този опит се оказа плодоносен.

Философията, която търси и намира в природата дух, е научно несъстоятелна. Но парадоксът тук е в това, че колкото и да е теоретически невярна, тази философия в някакъв смисъл е практически полезна — за изкуството, за поезията. Изкуството, поезията одухотворяват своите обекти и само така те

---

[8] Schelling. System des transscendentalen Idealismus. W., 2. Bd., S. 620.
[9] Ibidem, S. 622.

стават негов предмет. Затова философията, предпоставяща в природата дух, „работи“ по посока на природата на изкуството, по посока на виждането на художника, облекчавайки го във „виждането“ на духовното в природата. Щастливият парадокс следователно е, че от една научно безплодна философия на тъждеството може да бъде улеснена съвсем небезплодната поезия на Новалис в Германия, на Тютчев в Русия. — По плодовете им ще ги познаете:

Не то, что мните вы природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык. . .

И във *Философия на изкуството* „присъствува“ традиционната за немската естетика проблематика — категориите красиво и възвишено. Но Шелинг ѝ дава ново, от позициите на своята философия тълкуване чрез вече познатите принципи на безкрайното и крайното. Красивото, особено в изкуството, е крайното в безкрайното, а възвишеното, особено в изкуството, е безкрайното в крайното. За разлика от Кант (а и от Бърк) Шелинг не е склонен да противопоставя възвишеността на красотата, за него между тези две категория „няма качествена и съществена, а само количествена противоположност“. „Възвишеното обхваща в своята абсолютност красивото, както красивото обхваща в своята абсолютност възвишеното.“[10] В същност Шелинг е първият, който обосновава философски еднородността в принципа на красивото и възвишеното, откривайки по този начин пътя на разглеждането им в тяхното вътрешно единство — път, по който по-късно тръгва и Хегел.

Като тип „естетическо творчество“ естетиката на Шелинг има по-далечни исторически предпоставки — нейните корени тръгват още от докантовата естетика. Шелинг следва линията Баумгартен—Кант, тоест тълкува изкуството чрез философско конструиране, извежда философията на изкуството от общата философия, изоставяйки пътя, посочен от Винкелман и Гьоте, тоест пътя, който тръгва от емпиричния художествен свят, макар и за да стигне до по-общите и с несъмнено философски характер заключения.

Във философията и естетиката на Шелинг терминът конструиране има особено значение, той придобива смисъла на издигната до цялостен метод категория, с която се определя мястото на едно явление в универсума, а определянето на мястото на явлението в универсума е според Шелинг единствената дефиниция, която може да му се даде. Терминът конструкция (конструиране) е близък по значение до термина дедукция (дедуциране) в по-раншната философия, която също свързва дедукцията с определянето, извеждането, обосноваването или доказването на едно явление. Да се конструира изкуството според Шелинг означава не да се създаде реално художествено произведение, а да се разбере вече създаденото произведение, да се познае чрез мястото му в универсума. Това познание — най-висшето и най-достойното — трябва да се разграничи от изучаването на историята на изкуството, на изкуството в неговото емпирично разгръщане, от анализа на частите и елементите на художественото произведение, на правилата на техническото изпълнение, от всичко онова, което по идваща още от античността традиция се означава като ars poetica. За разлика от емпиричното познание философското познание на изкуството прониква и е в състояние да проникне най-дълбоко в същността на изкуството именно защото изкуството прави достъпно за непосредственото съзерцание същото онова, което философията може да предназначи само за вътрешното, интелектуалното съзерца-

[10] Schelling. Philosophie der Kunst. Werke, 3. Bd., München, 1958, S. 489, 488.

ние, защото философията и изкуството се отнасят помежду си и като първообраз и копие. „Това е причината, поради която никой ум не може да проникне научно така дълбоко във вътрешната страна на изкуството, както умът на философията, нещо повече, поради която философът може да види същността на изкуството дори по-ясно, отколкото самият художник. Доколкото идеалното е винаги по-висш рефлекс на реалното, дотолкова у философа има по необходимост също още един по-висш рефлекс от този, който е реален у художника. Оттук става ясно не само изобщо, че във философията изкуството може да стане предмет на знание, но и че вън от философията и другояче освен чрез нея не може да се знае нищо за изкуството по абсолютен начин.“[11] Оттук и главната задача, която Шелинг си поставя във *Философия на изкуството*: да конструира „универсума във формата на изкуството“[12]. Но тази задача не е по силите само на философията, защото тя не може да конструира, тоест да разкрива абсолютното, единното и безкрайното в нещо, което самò по себе си не го съдържа. Ако философията на изкуството може и трябва да конструира изкуството, то е преди всичко затова, че самото изкуство като особено и оставяйки особено, вече съдържа абсолютното, безкрайното и следователно самото то подлежи на конструиране.

Така Шелинг стига до в известен смисъл традиционната за немската класическа естетика идея за отношението *общо—особено—единично* в отношението му към изкуството. Мощен тласък на тази идея дава Гьоте, Шелинг продължава усилията на своя велик поетически предшественик, като същевременно свързва полученото по наследство с най-дълбоките основи на своята философия. Според Шелинг общото е в същност абсолютът, единното, безкрайното, но за да стигне до изкуството, то трябва да започне да пребивава в особеното. Това изображение на общото в особеното (с абсолютна неразличеност) може да бъде само символично, затова според Шелинг символичното изображение е синоним на художественото и символът е действителната стихия на изкуството.

Шелинг търси дефиницията и конкретизацията на символа чрез разграничаването му от две сходни категории, които символът в същност синтезира, а именно схемата и алегорията, схематичното и алегоричното.

„Онова изображение, в което общото означава особеното или в което особеното се съзерцава чрез общото, е *схематизъм*.

Онова изображение, в което особеното означава общото или в което общото се съзерцава чрез особеното, е *алегорично*.

Синтезът на тези две изображения, където нито общото означава особеното, нито особеното означава общото, а двете те са абсолютно едно и също, е *символичното*.“[13]

В същност и схемата, и алегорията имат право на съществуване в изкуството и дори някои изкуства проявяват видима склонност към тях, макар и да не им принадлежат изцяло. Но онова, което според Шелинг е същност и стихия на изкуството, негова абсолютна форма, е символът, символичното. В схемата господствува общото, тя е по-скоро правилото за създаването на един предмет и при това правило, съществуващо ясно и отчетливо още до създаването на предмета и с оглед на неговото предназначение, както е например със занаятчията, който в края на краищата трябва да създаде определен и с определено предназначение предмет — обувки, чаша, нож. Обратно, при алегорията особеното означава общо или се съзерцава като общо, вместо да *е* общо, тя според Шелинг е господство на особеното, недостигнало до пълна, абсолютна неразличеност с общото, като при това самото особено тук се разбира по-скоро като

---

[11] Schelling. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, XIV, Werke, 3. Bd., S. 370.

[12] Schelling. Philosophie der Kunst, W., 3. Bd., S. 388.

[13] Ibidem, S. 427.

отделно, единично, индивидуално, както например всяко човешко действие, което е самò за себе си, което може да означава общото, но в крайна сметка си остава отделно и индивидуално. Ако схемата е господство на общото, а алегорията е господство на особеното в отношението *общо—особено,* то символът е тяхната пълна неразличеност, висш синтез, абсолютно тъждество.

Шелинговата троична типология на изкуството (на неговите методи) е в някаква връзка с троичната типология на изкуствата в естетиката на Гьоте. Ако все пак не може да се открие пряка връзка между схематизма и алегорията у Шелинг с простото подражание и маниера у Гьоте, то връзката на символа у Шелинг със стила у Гьоте е очевидна и най-пряка. Като Гьоте и Шелинг смята, че символичното е най-близко до природата на естетичното, че символичното вече носи у себе си природата на художественото, а всяко художествено произведение вече в това му качество не може да не бъде символично. И този символичен характер на художественото произведение го прави възможен предмет, достоен обект за конструиране, за философски анализ. В символа, както и в стила се сливат духовното и материалното и крайното на природата се проявява във и чрез безкрайното на духовното; в символа, както и в стила се сливат необходимостта и свободата и в ограниченото на образа просветва безкрайното на абсолютното.

Като въплъщение и пример на символичното Шелинг сочи митологията — гръцката, олимпийската, и в нея той вижда пълната неразличеност, абсолютния синтез на особеното (боговете) с общото (митологията сама е универсум, безкрайност). Гръцката митология е затворен свят на символите на идеите и гръцките богове са реално съзерцавани идеи. Тази пълна неразличеност, висш синтез и абсолютно тъждество на общото и особеното, в гръцката митология същевременно я правят съвършено художествено начало — среда и почва на изкуството. Когато във *Философия на изкуството* говори за митологията, Шелинг има най-малко пред вид мистично митологичното. „Мистицизмът сам по себе си е непоетичен.“[14] За него митологията е преди всичко благоустроеният и благоуханен свят на гръцките богове — олимпийската религия е норма и образец на митологията. Шелинг стига дори дотам, че разглежда гръцката митология като такава (поне първоначално) не като религия, а само като поезия. И затова Шелинговата *Философия на изкуството* се опира толкова здраво на митологията, тя самата сякаш прераства във *философия на митологията* и митологията, митът (абсолютно символичното начало) дори пространствено заема в нея завидно място. „Гръцката митология е най-висшият първообраз на поетическия свят.“ „Митологията е необходимото условие и първата материя на всяко изкуство.“ „Митологията е светът и сякаш почвата, в която единствено могат да цъфтят и съществуват произведенията на изкуството.“ „За поезията митологията е праматерията, от която е произлязло всичко, Океанът, за да си послужа с един образ на древните , от който изтичат всички реки, както всички те се връщат отново в него.“[15]

Както в *Система на трансценденталния идеализъм,* така и във *Философия на изкуството* Шелинг не забравя и обратния процес — прехода, движението от философията и науката към митологията. Но във *Философия на изкуството* старата, идващата още от *Система на трансценденталния идеализъм*, идея на Шелинг за философията и науките, които *чрез една нова митология* ще се влеят обратно в океана на поезията, от който някога сами са излезли, получава малко по-различен вид. Сега не толкова митологията създава поезия, колкото поезията — митология. Философското и научното мислене на съвременната епоха самò тласка към създаването на една нова митология, но *чрез едно ново изкуство*, което

---

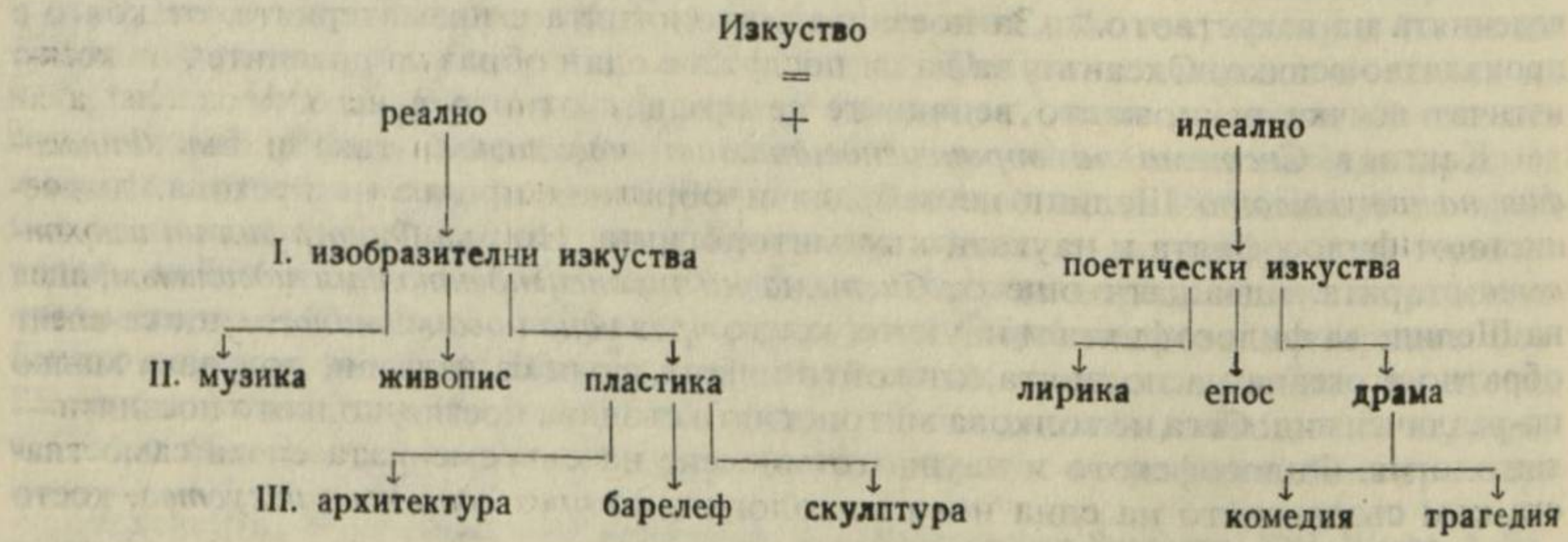
[14] Schelling. Philosophie der Kunst. W., 3. Bd., S. 476.
[15] Ibidem, S. 412, 425, 426, 436.

само се оказва мит, митологично предание. Главната заслуга на поетите на новото време според Шелинг се състои тъкмо в това, че техните персонажи и сюжети придобиват смисъла на митове и такова — митологично по същество — е творчеството на Данте (създал в своята *Комедия* мита на божествено-земния свят — *Ад, Чистилище, Рай*), на Шекспир (създал свой собствен митологически кръг от историческата материя на своята национална история, както и от нравите на своето време и своя народ), на Сервантес (чиито дон Кихот и Санчо Панса са също създадени от материята на неговото време) и най-сетне на Гьоте (чийто *Фауст* е създаден от най-съкровената, най-чистата същност на нашата епоха и при това немска, изцяло немска, тъй че знаменитият доктор сякаш е изрязан точно от сърцевината на немския характер и неговата основна физиономия). В новото изкуство „всеки истински творчески индивид трябва сам да си създаде своя митология“[16]. Защото модерният свят е свят на индивиди, на индивидуалности, от Ренесанса започва триумфът на индивидуализма и затова всички велики нови поети сами създават своята митология от материала на своето време.

Принципа на конструирането Шелинг довежда до класификацията, до подразделението на отделните изкуства, в чиято основа, както може да се очаква в една *Философия на изкуството,* той отново поставя философския критерий — отношението между реалното и идеалното, а така също и отношението между особеното и общото и свързаните с него схеми, алегории и символи.

Онова, което в материята на изкуството е абсолютно тъждество, пълна неразличеност, във формата на изкуството е вече относително тъждество, частична различеност. И тъй като отделните изкуства, тяхната подредба, е преди всичко въпрос на художествена форма, при конструирането тази форма определено подлежи на класификация с оглед именно на относителното тъждество, на частичната различеност на реалното и идеалното. С това вече е даден преходът от „общата част“ на *Философия на изкуството* към нейната „особена част“.

Основните категории, с които Шелинг си служи във *Философия на изкуството,* за да определи изкуството, му служат и за да го класифицира, подраздели. „Изобразителното и словесното изкуство са = на реалната и идеалната поредица на философията.“ „*Словесното* изкуство е *идеалната* страна на света на изкуството“, а „реалната страна на самия универсум е пластичната форма“[17]. На реалното начало на изкуството съответстват изобразителните изкуства, а на идеалното — поетическите. И ако цялото изкуство е реално+идеално, където плюс (+) означава неразличеност, слятост, проявление на едното чрез другото, то все пак на двата компонента в тази неразличеност, слятост, взаимна проникваемост съответстват две основни групи изкуства: изобразителните и словесните. А това може да се покаже и графично:




[16] Schelling. Philosophie der Kunst. W., 3. Bd., S. 466.
[17] Ibidem, S. 391, 506.

Изкуствеността, лошата преднамереност на тази конструкция проличава и в първото, и във второто ѝ разчленяване (по-горе то не е представено в неговата пълнота, не са представени например подразделенията на лириката и епоса) най-малкото защото такива изкуства като музиката и живописта еднакво попадат в групата на изобразителните. Шелинговата класификация става още по-изкуствена, по-преднамерена при третото подразделение: живописта подлежи на разчленяване с оглед на одухотвореността на нейните обекти и от това гледище най-нисш е жанрът на натюрморта, следван от изображението на цветя и плодове, от анималистичната живопис, от пейзажната живопис, от портрета, за да се стигне накрая до най-висшия жанр на историческата живопис. От гледище на различието между алегоричното и символичното жанровете на живописта също се подхвърлят на не по-малко произволни и тенденциозни класификации. Низшите живописни жанрове са по същество алегорични, докато портретът и историческата живопис са по същество символични; към пластиката (която е сякаш синтез от музика и живопис) се причисляват архитектурата, изразяваща музикалното начало (родството на музиката и архитектурата е „общо място“ у романтиците и у Гьоте), барелефът, изразяващ живописното начало, и най-сетне скулптурата, която слива двете начала, музикалното и живописното, и е висша форма на пластиката, пластика в собствения смисъл на този вид и най-символичното от всички изкуства в поредицата на реалното. Според Шелинг най-висшето на пластиката се състои в пълното равновесие между душа и материя. (И тази негова мисъл в почти непроменен вид ще влезе като основна идея в Хегеловите *Лекции по естетика*.)

В другата поредица — на поетическите изкуства — лириката изразява предимно музикалното, субективно и свободно начало, епосът изразява предимно живописното, обективно и необходимо начало, а драмата като техен последен синтез и същевременно висш синтез на цялата поезия е такова сливане на необходимостта и свободата, при което всяко от тези две начала запазва и своята самостоятелност. Драмата постига върха на цялото изкуство и става най-истински символичната форма.

Колкото и измъчени да са конструкциите на конструираното, през тях пак просветва гениалната инвенция и конкретната характеристика на много изкуства във *Философия на изкуството* е аргумент за силата на прозрението над диктатурата на схемите. Анализът на трагедията, който се сочи като едно от най-дълбоките места във *Философия на изкуството* (сам Шелинг е смятал този раздел за едва ли не единствения, готов за публикуване), още веднъж доказва сякаш безкрайните възможности на философския анализ на изкуството.

В зависимост от отношението между свободата и необходимостта, от мястото им в драматичното цяло драмата се подразделя на трагедия и комедия.

Същността на трагедията е в борбата на свободата у субекта с обективната необходимост, при което нито една от двете страни не е победена, а и двете се оказват едновременно побеждаващи и победени — в пълна неразличеност. Вината на героя, който решава и избира свободно, идва от съдбата (проклятието над рода), проявяваща се като необходимост, и следователно необходимостта подкопава самата воля и се бори срещу свободата на собствената ѝ почва. Дотук и в това побеждава необходимостта. Но осъзнал победата на необходимостта, героят не иска да се примири с нея и затова доброволно, а следователно и свободно изкупва вината си, когато се наказва сам (Едип) или когато бива наказан от други, но само защото той сам, доброволно, а следователно и свободно е избрал пътя, водещ до това наказание (Антигона). Сега вече — в доброволното изкупление на вината, отредена от съдбата — свободата подкопава самата необходимост и се бори срещу нея на собствената ѝ почва. Дотук и в това

побеждава свободата. „Гърците са търсели в своите трагедии *такова* равновесие на правото и човечността, на необходимостта и свободата, без което не са могли да удовлетворят нравствения си усет, както в самото това равновесие се е изразила най-висшата нравственост.“[18]

От същото отношение — между свободата и необходимостта — Шелинг извежда и комедията. Комедията е преобръщането на необходимостта и свободата, при което се сменят местата, които те имат в трагедията. Сега необходимостта е съсредоточена у субекта, а свободата — в обекта. Но в субекта необходимостта може да бъде само претендираща, неистинска, както и в обекта свободата може да бъде само привидна, маскирана. Приведените от Шелинг примери (положенията, при които страхливият трябва да бъде храбър, скъперникът — разточителен, а мъжът да играе в семейството ролята на жена) едва ли доказват разменените места на свободата и необходимостта и в този пункт отново се усещат мъченията на конструирането. Но в идеите на Шелинг, че комедията (за разлика от трагедията, която черпи своя материал от митологията) извлича своите теми от обществения живот и поради това повече от всеки друг поетичен вид се нуждае от свобода — за създаването ѝ и за представянето ѝ, — има много разум и историческа мъдрост. „Комедията в своето истинско явление е изцяло само плод на най-висока култура, тя може да съществува само в свободна държава. . . Комедията *живее* в същност от свободата и подвижността на обществения живот. . . Комедията живее във въздуха на обществената свобода.“[19]

Извън основната класификация на изкуствата остава романът, на който обаче Шелинг — в пълно съгласие с романтичната традиция — отдава първостепенно значение. В новото време романът заема мястото, което епосът е имал в античността. Романът е смесица от епос и драма и има качествата на двата рода, макар че от друго гледище в него се сливат трагичното и комичното, както и изобразителното начало на живописта. Романът е огледало на света, на епохата, той може да бъде плод на един съвсем зрял дух, но плод, увенчан с цветове. Романът възбужда всичко у човека, той привежда в движение и страстта и е сякаш последното пречистване на духа, който трябва да се върне отново към себе си, след като е превърнал в цвят своя живот и своята култура. За да достигне до разцвет, романът най-много се нуждае от митология, от една нова, създадена от самия автор и взета от съвременния му живот митология, тъй че в известен смисъл този най-зрял продукт на изкуството на новото време затваря и целия цикъл на изкуството: започнало с митологията, превърната в епос, изкуството завършва с епос, превърнат в митология.

Цикълът на изкуството е завършен, завършена е и неговата класификация, която като всяка класификация е подразделение на типове, родове и видове. Във *Философия на изкуството*, както и изобщо в своята естетика Шелинг не успява вътрешно да свърже типологичното с историчното, логическата класификация с хронологичната периодизация — както по-късно това се удава на Хегел. Шелинг не надхвърля теоретичния хоризонт на своите предшественици, на Лесинг и Шилер, за които типологичното съществува по-скоро наред с историческото, без в това съсъществуване да се откриват дълбоки и органични връзки. И когато се налага да преминава от типологичното, от логическата класификация (стихията на *Философия на изкуството*) към епизодични позовавания на историческото, към хронологичната периодизация, Шелинг пак остава напълно верен на своя философски метод — конструирането. Така противоположността между античното и модерното изкуство (и тази противоположност е „общо място“ в цялата естетика и изкуствознание на XVIII и XIX в.) Шелинг преосмисля в духа на основ-

---

[18] Schelling. Philosophie der Kunst. Werke, 3. Ergänz. Bd., München, 1959, S. 350.
[19] Ibidem, S. 367, 368, 384—385.

ните понятия на своята *Философия на изкуството* — реалното и идеалното. Сега се оказва, че същото онова, което за Шилер е наивното като противоположно на сантименталното, а за романтичната школа и Гьоте е класическото като противоположно на романтичното, за Шелинг е противоположност между господството на реалното (античното изкуство) и господството на идеалното (съвременното изкуство) в неразличеността на реалното и идеалното на изкуството изобщо. А и освен това преобладаващото в античното изкуство с възвишеното, мъжественото, докато в модерното — красивото и следователно женственото.

Историческото гледище в естетиката на Шелинг се изразява и в симпатиите му към онази аксиома за немската естетика след Винкелман, според която благоприятните обществени условия създават и условията за изобилие от гении и шедьоври, така че във времена, благоприятни за изкуството, творци и произведения възникват един след друг и едно до друго. „Великите произведения възникват и съзряват непосредствено едно след друго, почти по едно и също време, сякаш от едно единствено дихание и под едно общо слънце. Албрехт Дюрер живее и твори едновременно с Рафаело, Сервантес и Калдерон — едновременно с Шекспир. Когато отмине такава епоха на успеха и на чистото творчество, настъпва рефлексията, а с нея и всеобщото раздвоение; онова, което там е било жив дух, тук става традиция.“[20] Отглас от тази мисъл са и по-късните размишления на Хегел — когато премине епохата на изкуството, настъпва епохата на рефлексията.

Но колкото и да държи на обективно и спонтанно сложилите се благоприятни за развитието на изкуството условия, Шелинг не забравя и онова, което хората, субектите, разполагащи с възможности, могат и трябва да правят за развитието на изкуството. Искането да се помага на изкуството не е продиктувано от обиждащ филантропизъм, а по-скоро от традицията, от Винкелман, който вижда в разумните награди за творците един от най-силните фактори за разцвета на изкуствата. „Нищо друго не прави по-голяма чест на монарсите и хората на властта от това да ценят изкуствата, да уважават произведенията им и да ги извикват за живот, като ги насърчават; и, обратно, няма по-тъжна и по-срамна за тях гледка от онази, при която имащите средствата да издигнат изкуствата до най-високия им разцвет ги пилеят за безвкусица, варварщина или ласкаеща низост.“[21]

В Мюнхенската реч от 1807 г. пред лицето на министъра и престолонаследника Шелинг доразвива своята мисъл и я довежда до идеята за вътрешната независимост на художника, който независимо от всякакви външни награди трябва да следва само своя глас и своето призвание, поставяйки по този начин своята свобода и своята самостоятелност над всичко и всички. „Художникът, както всеки духовен творец, може да следва само закона, който са написали в сърцето му бог и природата и никой друг. Никой друг не може да му помогне, той сам трябва да си помогне; той не може също да бъде външно възнаграден, тъй като това, което той не би създал заради самия себе си, веднага би било нищожно; а тъкмо поради това и никой не може да му заповядва или да му предписва пътя, по който трябва да върви. Той заслужава да бъде окайван, когато трябва да се бори със своето време, но по същия начин заслужава презрение, когато капитулира пред него.“[22] Онова, което при Кант е само подразбиращо се и следващо от автономията на гения, у Шелинг намира най-точен и категоричен словесен израз.

---

[20] Schelling. Philosophie der Kunst. W., 3. Bd., S. 380.
[21] Schelling. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, XIV, 3. Bd., S. 374.
[22] Schelling. Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, W., 3. Ergänz. Bd., S. 427.

# ЗА ОТНОШЕНИЕТО НА ИЗОБРАЗИТЕЛНИТЕ ИЗКУСТВА КЪМ ПРИРОДАТА

Речта на Шелинг *За отношението на изобразителните изкуства към природата* е последният акт — заключителен и по някакъв начин тържествен — на неговата естетика. Прочетена с голям успех пред най-високопоставена аудитория по случай рождения ден на баварския крал, тя носи особеностите на своето предназначение: по-популярно съдържание и по-блестяща форма. Но тази реч не е само популяризация, конспект или синтез на вече изложените от Шелинг естетически идеи, тя поставя някои от тях по-рязко, а други — за пръв път.

Шелинг категорично отхвърля идеята за подражателния характер на изкуството в нейния дошъл по-скоро от Просвещението вариант — като „раболепно подражание". Да се копира природата означава да се схваща само външното, несъщественото в нея, докато в същност природата е преди всичко живот, творчество, а те именно винаги се изплъзват от подражателите. Но изкуството не може да конкурира и чисто външната одушевеност на природата, затова тръгне ли по пътя на такова съревнование с нея, опита ли се да постигне нейния непосредствен живот, то самò се обрича на поражение.

Същевременно Шелинг се противопоставя не по-малко категорично и на изображението в изкуството на застиналите идеални форми на природата и античното изкуство — на пътя, посочен и подбуден от Винкелман. Въпреки пиетета и трудно удържимия възторг, които храни към Винкелман, Шелинг е дълбоко убеден, че идеалната и извисяващата се над действителността природа, че идеализацията на природата е не по-малко безплодна насока на изкуството, отколкото раболепното подражание на природата.

Щом като природата е преди всичко живот, творчество, на нея може истински да се „подражава" само с помощта на творчеството. Затова нито безжизнено наличното, нито мъртво идеалните форми на природата са достойният обект на изкуството. Изкушенията на Шелинг идват от Гьотевата линия в естетиката — линия на примиренията, на средината. „Изобразителното изкуство се разкрива като дейно звено между душата и природата и може да се схване само в живата среда между тях."[23]

Действително природата е истинският първообраз и първоизвор на изкуството. Но изкуството трябва да постигне не външно видимото, макар и одушевеното на природата, нито безжизнената ѝ идеализация, а нейния вътрешен живот, енергия, трепет. Затова художникът „трябва да се отдалечи от продукта или от творението, но само за да се издигне до творческата сила и я овладее духовно. По този начин той се издига в царството на чистите понятия; той напуска природното творение, за да го спечели отново с хилядократна печалба, и в този смисъл, разбира се, да се върне към природата."[24] Творческото на природата намира отглас и изображение само чрез творческото на изкуството. И в академичната си реч Шелинг отново поднася своята фундаментална идея, че само едно ново творение — на художника — има оправдание като постигане, изображеине и осмисляне на съществуващите творения на природата. Тук се крие основният смисъл на отношението на изобразителните изкуства към природата и в това е основната мисъл на *За отношението на изобразителните изкуства към природата.* С тази мисъл Шелинг приключва блестящата страница на своята естетика — сама блестяща страница в историята на естетиката.

---

[23] Schelling. Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, W.,3. Ergänz. Bd., S.392.
[24] Ibidem S. 401.

Гьоте набелязва процеса, при който Кант-Шилеровият „обективен субективизъм“ намира „по-обективни“ интерпретации и приложения. Естетиката на Шелинг „се явява“ не само свързващо звено в развитието на немската класическа естетика, но и непосредствена подготовка, въведение към естетиката на Хегел. Шелинг ускорява движението по посока на обективността, като същевременно му придава дълбоко диалектичен характер. В естетиката на Шелинг не просто си дават среща, а тя самата е „образувана“ от диалектични противоположности: субективно — обективно, свобода — необходимост, съзнателно — безсъзнателно, научено —интуитивно, представящо — представяно, крайно — безкрайно. И то така, че в крайна сметка изкуството се оказва идеалното-дух, жадуващо за реалното-тяло и неуспокояващо се, докато не го намери.

# РИМИТЕ В ШЕДЬОВРИТЕ НА ИВАН ВАЗОВ

*Любен Любенов*

В нашето съзнание първият български поет е Христо Ботев. Иван Вазов винаги е бил наричан народен поет и въпреки това неговото поетическо дело винаги е било в сянката на Ботевото. Струва ми се, че главна причина за това е геройската смърт на Ботев, която притуря допълнителен ореол към поетическото му дело. Но донякъде и самата необятност на Вазовото поетическо творчество (1221 стихотворения и 31 поеми и балади[1]), и неизбежната при такива случаи широка амплитуда на творческия градус сякаш оказват известно пагубно влияние върху целокупната оценка. Съществуват много и пълни, и избрани издания на Вазовата поезия, но именно огромното количество написани от него стихотворения и поеми вероятно е било причина дори изданията с най-малък обем да съдържат и доста второстепенни Вазови творби, което пък от своя страна е причина да не се четат на един дъх, както се четат двайсетината Ботеви стихотворения. Искрено съм убеден, че ако някое наше издателство би решило да поднесе на българския читател едно хубаво оформено издание само на някои от Вазовите шедьоври (като например в хронологичен ред: „Радецки“, „Русия“, „Здравствуйте, братушки!“, „Левски“, „Кочо“, „Паисий“, „Раковски“, „Опълченците на Шипка“, „Средство да нямаш врагове“, „Отечество любезно, как хубаво си ти!, „Българският език“, „Не се гаси туй, що не гасне“, „Песента на синчеца“, „Линее нашто поколенье“, „Новото гробище над Сливница“, „Свири нощната фъртуна“, „При Рилския манастир“, „Елате ни вижте!“, „Нивата“, „Моите песни“, „Струни“, „Родната реч“, „Есен“, „Аз съм българче“ и „Да работим!“, или всичко 25 стихотворения, т. е. почти колкото Ботевите), изведнъж би проличало, че Вазов е малко по-голям, отколкото го мислим, и съвсем не по-малък от Ботев.

Именно върху тези шедьоври ще направим анализ на Вазовото римно майсторство. Именно те са, които се знаят наизуст от всеки българин, които пълноценно живеят и днес. Може и да има още няколко Вазови стихотворения, които продължават да са в обращение сред широката читателска публика, но именно гореизброените и по значимост на тематиката, и по патриотичен и идеен заряд, и по художествено майсторство, и по всичко останало са равни на Ботевите.

Що се касае до анализа на римите в целокупното Вазово поетическо наследство, ще отбележим, че такъв от гледище на редукцията в българския език е бил направен още в дипломната работа на проф. Светомир Иванчев въз основа на грижливо и компетентно съставения тогава от него пълен речник на Вазовите рими. Ръкописът на речника се пази от автора му. Искрено мисля, че издаването на този речник като притурка поне към пълното издание на Вазовите съчинения би било оправдано. *Първо*, защото е в реда на нещата да се издават подходящо подредени римите в притурка към академичните издания на големи чужди поети (например в много италиански издания на Петрарковите сонети и Дантевата „Божествена комедия“ или в някои представителни издания на велики ориенталски поети). *Второ*, защото това би въоръжило изследователите на Вазовото поетическо дело с благодатен материал за още някои изводи и заключения за неговото поетическо майсторство. *Трето*, защото подобни притурки към ака-

[1] Настоящото изследване е направено въз основа на включените стихотворени произведения в I, II, III и IV т. на „Събрани съчинения в двадесет тома“. С., 1955—1956.

дёмичните издания на нашите първенци в поезията биха били необходима предпоставка за съставянето на един исторически български римен речник. *Четвърто,* защото изучаването на римите на нашите поети би дало по-ясна представа за фонетичното развитие на българския език, тъй като открай време българската рима се изгражда на фонетична основа.

Представлявайки „Звено между две литературни епохи — литературата на Възраждането и новата българска литература, — с творческото си дело Иван Вазов осигурява континюитета на литературното развитие и същевременно чертае пред него широка перспектива“[2]. Тази негова роля в историческия литературен процес е намерила отражение и в неговата римна система. В редица отношения Вазов разширява възможностите и на българския римуван стих.

Вазов охотно предпочита кръстосаните рими.[3] Със съседни двойни рими са написани „Левски“, „Кочо“, „Паисий“, „Раковски“ и „Опълченците на Шипка“. С други, усложнени римни схеми са написани „Русия“, „Здравствуйте, братушки!“, „Отечество любезно, как хубаво си ти!“, „При Рилския манастир“ и „Елате ни вижте!“. Дори само това съществено отличава Вазов от Чинтулов и Ботев. При това за разлика от тях той започва далеч невинаги само с женска рима своите стихотворения — именно с мъжка рима започват „Българският език“, „Родната реч“, „Здравствуйте братушки!“, „Отечество любезно, как хубаво си ти!“ и „При Рилския манастир“. По такъв начин поетът разнообразява българския стих, внасяйки в него голям брой нови римни схеми. В някои от тези стихотворения Вазов въвежда тройни рими.[4]

От римите в изследваните Вазови стихотворения[5] 53,2% са женски, 44,9% — мъжки и само 1,3% — дактилни. По такъв начин по съотношение между мъжките и женските рими Вазов е почти точен аналог на Чинтулов и твърде силно се различава от Ботев.[6] Същевременно у Чинтулов и Ботев дактилни рими се срещат само спорадично. Дълго време и Вазов „сдъвква“ налагащите се дактилни рими в стиховете си. Той упорито пише зан*я́тье—предприя́тье*, стен*а́нье*—страд*а́нье*, изпит*а́нье*—мълч*а́нье* („Левски“); движ*е́нье*—пад*е́нье*, смущ*е́нье*—мщ*е́нье*, не*ве́сти*—безч*е́стье* („Кочо“); пис*а́нье*—ста́не, столи́ци—патр*и́ци* (вм. патр*и́ции*) („Паисий“); поко*ле́нье*—вдъхнов*е́нье*, бо́же—подно́жье („Линее нашто поколенье. . .“). Очевидно неговият слух възприема единствено мъжките и женските рими, а перото му безжалостно отронва пъпките на напиращите в поезията му дактилни кълнове. Това продължава чак до 1899 г., когато те пищно се разлистват в чудесното му стихотворение „Нивата“. Написано в три части, с редуващи се дактилни и мъжки рими, то прозвучава по новому и великолепно показва възможностите на Вазов в усвояването на нови за българския стих римни контингенти. Явно за образец на поета е послужил поставеният за мото стих „*Сейте разумное, доброе, вечное*!“ от Н. Некрасов — първия голям руски поет, усвоил широко дактилната рима в поезията си.[7] Какво спонтанно възхищение буди това Вазово стихотворение, изваяно с такива щедри, пълнозвучни, точни дактилни рими, вплетени с изключително майсторство в строфите:

Морен орачът из нивата *сéеше*,
сееше в ровки бразди,
руен се пот от челото му *лéеше*
и по космати гърди.

Гледах как фърляше весело *сéмето* —
чисти и здрави зърна.

---

[2] И в. Богданов. Кратка история на българската литература. Ч. II. С., 1969, с. 49.

[3] С кръстосани рими са написани „Радецки“, „Средство да нямаш врагове“, „Българският език“, „Не се гаси туй, що не гасне. . .“, „Песента на синчеца“, „Линее нашто поколенье. . .“, „Свири нощната фъртуна“, „Нивата“, „Моите песни“, „Струни“, „Родната реч“, „Есен“, „Аз съм българче“ и „Да работим!“, или 56% от изследваните от нас стихотворения.

[4] А именно в „Новото гробище над Сливница“, „Елате ни вижте!“ и „Отечество любезно, как хубаво си ти!“

[5] Изследваните от нас Вазови стихотворения съдържат 1372 стиха с 675 рими. От всички рими 303 са мъжки, 369 са женски (341 двойни и 18 тройни) и само 9 са дактилни.

[6] У Чинтулов 46,3% мъжки и 52,7% женски: у Ботев 9,3% мъжки и 89,8% женски.

[7] Д. Самойлов. Книга о русской рифме. М., 1973, с. 151.

Сей, земеделецо, днес му е *вре́мето*,
фърляй добри семена.

С жътва богата, със спор, *изоби́лие*
бог ще труда надари,
честно и славно е твойто *уси́лие*,
бодро засявай, ори.

И 9-те двойни дактилни рими в тази творба са точни, като от тях една е богата (бо*же́ствена*—мъ*же́ствена*). По такъв начин волно или неволно Вазов става продължител на точното народно дактилно римуване, което по наши наблюдения е традиционно за дактилно римуваните пословици.[8] Докато една е изградена от съществително и прилагателно (нивата—родливата), останалите са от еднакви части на речта (в четири са римувани съществителни, в две — глаголи и в още две — прилагателни).

И в останалите си творби, написани с мъжки и женски рими, Вазов римува чисто и строго. Само 9,9% от римите му са неточни[9] (за сравнение: у Чинтулов 21,0%, у Ботев 18,8%). По такъв начин Вазовата заслуга за узаконяване на точните римни съзвучия е безспорна. При това и неточните му рими са твърде внимателно подбрани и много рядко носят белега на известна небрежност.

Най-голям дял сред женските му неточни рими заемат редукционните (18 с редукция в изгласа от рода на гово́р*и*—отго́р*е*[10] и 6 с редукция не в изгласа от рода на служи́т*ел*—похи́т*ил*[11] — 57% от всички неточни рими. В 4 неточни рими след съгласната в римния индекс[12] на единия компонент следва втора съгласна, която дори при прецизно четене звучи приглушено (бе́сно—че́с*т*но, изче́зна—беззве́з*д*на, гига́н*т*ски—велика́нски, стра́с*т*ни—ясни). В един случай след акцентуваната гласна има удвоена съгласна (за́ник—стра́*нн*ик), в друг — заместване на *м* с *н* след римния индекс (коса́ с*ме*—га́с*не*) и в още един — мека индексна съгласна в отворена женска рима (хо́ра—бо*р*' я). По такъв начин близо 3/4 от Вазовите неточни рими звучат почти като точни.

В 6 случая съгласната в римния индекс на единия компонент е мека (тира́ни—съзна́*нье*, неве́сти—безче́с*тье*, дъ́рвье—къ́рви, убежде́*нья*—е́*н*'я, бо́же—подно́*жье*, ора́*жье*—ла́*же*). Само в два случая е налице премятане на съгласна спрямо ударената гласна (*р*ъгнат—подвъ*рг*нат, Ксе́р*кс*а—нащре́*к* са) и в още два — заместване на *г* с *к* в римния индекс (оби́*к*нах—попристи́*г*нах, протя́*г*не—те́*к*не). И в един единствен случай звуковете в римоформите[13] на двете римувани думи след ударената гласна са твърде различни и съзвучието е бегло (сто́*пли*—мо́*лят*).

---

[8] По наши наблюдения в сборника „5000 пословици и поговорки". Т. I и II. С., 1969, римувани са 1836, като в тях има 2126 рими (21% мъжки, 51,4% женски и 6,6% дактилни). Всички дактилни рими са точни с изключение на две: *ло́зето* — гр*о́здето* (в пословицата „Който е копал лозето, /той ще яде гроздето") и *ти́квата*-мот*и́ката* (в пословицата „Каквато тиквата, / такава и мотиката").

[9] Неточна рима — рима с еднаква ударена гласна в римуваните думи, но с римоформи (вж. бел. 13), които акустически не съвпадат изцяло. Примери: инко́*гнито*-тро́*гнато*, пре́спите-пе́*сните*, ле́*сен*-ме́*стен*, *а́з*-стра́*ст* и т. н. По-подробно вж. предговора на Св. Иванчев и Л. Любенов към „Български римен речник". С., 1967, с. XI.

[10] Останалите от този тип са: остави́ *ни*-мине, затре́се-сме́*си*, мо́*щи*-йо́*ще*, доли́*ни*-ги́*не*, райте-сърди́*ти*, и́*де*-ви́*ди*, грама́*дни*-пропа́*дне*, при́ве́т*ни*-све́т*не*, заве́*не*-зеле́*ни*-сте́*не*, студе́*ни*-ме́*не*, снегове́*те*-све́*ти*, запри́*щи*-ви́*жте*, ни́*щи*-ви́*жте*, сте́*не*-лое́*ни*-плате́*ни*, свои́*те*-си́*ти*-косми́*те*, нагласе́*ни*-сте́*не*, зеле́*ни*-ме́*не*. По-подробно за редукционните рими у Вазов вж. труда на проф. Св. Иванчев „Римите на Иван Вазов и Пенчо Славейков и редукцията на гласните в българския език". — Год. на СУ, т. IXI, 2, 1967, с. 141—152.

[11] А също: тира́ньт-отбра́*нат*, мръсни́кът-ви́*кат*, го́*дин*-него́*ден*, безпоко́*ен*-во*ин*, ми́съл-ори́*сал*.

[12] Римен индекс — ударената гласна и първата следваща съгласна на (гласна), а при отворените мъжки клаузули — първата предходна съгласна (гласна). В следните думи индексът е изтъкнат само с главни букви: саЛА́, сеНО́, гоРИ́, грЪ́М, кожУ́Си, хамА́Линът, едвА́ Ли, прерА́Ждането, водИ́ Ме. По-подробно вж. „Български римен речник", с. VII.

[13] Римоформа — самият звуков комлекс, еднакъв в две, три или повече стихови клаузули, въз основа на който се изгражда римата. Примери: *-ра́, -ай́, -а́м, -е́ше, -а́щето* и т. н. В следните

При неточните му мъжки рими най-многобройни са затворените с отсечна съгласна в единия компонент от рода на днéс—чéс*т*[14] — 45,9%. В две отворени мъжки рими опорната съгласна на единия компонент е мека (мо*р'я́*—Урра́!, раста́—цъф'*т я́*). По такъв начин 54% от неточните Вазови рими се схващат като почти точни.

В 4 затворени мъжки рими между ударената гласна и съгласната в индекса на единия компонент е врязан друг съгласен звук (духи́т—сми́*р*т, духи́т—сми́*р*т, си́м—хи́*л*м— хи́*л*м—гръм). В още 4 отворени мъжки рими опорните съгласни са различни (шуми́—вли́*й*, *т'я́*—ду*ша́*, чело́—за*щ*о, *бй́*—*п*и́). И три мъжки рими са зрителни[15] (небеса́—гласа́, света́—клевета́, враждá трудá).

Следва да се има пред вид, че тези компромиси спрямо точността на римите са характерни за българската поетическа класика. У Вазов те в немалка степен се компенсират от многобройните богати мъжки (49, или 16,2% от мъжките) и женски (39, или 10,9% от женските) рими. При това в редица от тях обогатяването е разпространено дълбоко във вътрешността на римуваните думи. Ето подобни мъжки рими: *Ви́т* — жало*ви́т*, Ей *ме на́*—спомена́, гро́б — ро́б, ро́д—наро́д, обля́н—бля́н, вековé—виковé, краси́ти—висоти́, продължи́м—дължи́м; женски: Меси́я—Руси́я, бле́дни—ле́дни, пра́шно—стра́шно, сто́рих—престо́рих, ка́ни—великáни, бле́дни—после́дни, *расна*—прекра́сна.

Вазовите съставни рими са твърде малобройни (10, или 1,5% от всички рими срещу 2,2% при Чинтулов и 1,8% при Ботев), но те безспорно са изградени по-изобретателно в сравнение с Чинтуловите и Ботевите: остави́ *ни—ми́не*, зна́*ме—та́м е*, погледни́ *ги*—поздрави́ *ги*, благослови́*я*—строши́ *я*, душа́ *е* — пока́*е*, вла́*си*—деца́ *си*. Четири от съставните Вазови рими са особено ярки: годи́*ни*—деди́ *ни*, Ксе́*ркса*—нащре́*к са*, е́й *ме на́*—спомена́, кога́ *сме—га́сне*. По такъв начин, намалявайки сериозно дела на съставните си рими в сравнение със своите именити предшественици, Вазов издига изискванията към тях в качествено отношение.

Що се касае до морфологичния състав на римите в изследваните Вазови стихотворения, леко преобладават изградените от еднакви части на речта (56,4%). Докато Вазов постига изключително морфологично разнообразие при мъжките рими (флективни са само 50,5%), то при женските (флективни 60,7%) и особено при дактилните (флективни 88,9%) той римува предимно еднакви части на речта.[16]

---

думи римоформата е изтъкната само с главни букви: сеЛА́, съмнЕ́НИЕ, порА́ЖДАНЕТО, ЯБЪЛКА (по-точно: йА́БЪЛКА). И така римоформата представлява частта на думата вдясно от ударението (от ударената гласна, вкл. нея самата), а ако ударената гласна е последна в думата— самата ударена гласна и първият съседен звук вляво.По-подробно вж.„Български римен речник“, с. VII.

[14] И още: во́ж*д*-но́ж, ча́с-свяс*т*, изведнъ́ж-вездесъ́щ, злост-тогоз, власт-глас, днес-чест, тогаз-свяст, бос-мост, мощ-разкош, лош-нощ. От тези 110 рими в 7 Вазов слага на първо място думата с отсечена съгласна, което е явно за предпочитане, тъй като неточността в звученето на римата се схваща по-трудно.

[15] Зрителна (графична) рима — рима с компоненти (римувани думи), чиито ударени гласни се пишат еднакво, но се четат различно. Примери: градá (градъ́)-чедá, светá (светъ́)-местá, метá (метъ́)-красотá, растáт (растъ́т)-сват и т. н. По-подробно вж. „Български римен речник“, с. V.

[16] По-точно положението е следното. При мъжките рими 154 са флективни (изградени от думи, които представляват еднакви части на речта), като най-голям е делът на римуваните съществителни (в 118 флективни рими, или 38,7%), глаголи (в 9,5%), причастия (в 0,6%), наречия (в 0,1%), прилагателни (в 0,7%). При нефлективните мъжки рими, които са общо 151, разнообразието на римувани части на речта е голямо: съществителни с глаголи в 28, съществителни с причастия в 9, съществителни с прилагателни в 34, съществителни с местоимения в 25, съществителни с наречия в 27, съществителни с числителни в 5, съществителни с междуметия в 1, прилагателни с глаголи в 2, прилагателни с причастия в 2, прилагателни с местоимения в 1, прилагателни с наречия в 2, глаголи с местоимения в 4, глаголи с наречия в 3, глаголи с междуметия в 2, местоимения с наречия в 5, наречия с частици в 1. При женските рими флективни са 210, от които с римувани съществителни 89 (42,4%), глаголи 58 (27,2%), причастия 12 (5,7%), глаголи и причастия 2 (0,1%), прилагателни 42 (20%), наречия 6 (2,9%). При нефлективните женски рими, които са общо 136, са римувани: съществителни с глаголи в 39, съществителни с причастия в 2, съществителни с прилагателни в 28, съществителни с наречия в 8, съществителни с местоимения в 8, съществителни с частици в 1, глаголи с прилагателни в 18, прилагателни с причастия в 6, прилагателни с наречия в 10, прилагателни с местоимения в 2, глаголи с место-

Особено внимание представлява въпросът за граматичните компромиси, с които Вазов на места изгражда рими. Затрудненията, които издига изискването за римуване, неизбежно поражда дори днес необходимост от такива граматични компромиси като неспазване правилото за якането, деформирано ударение на някои думи, употреба на остарели дублетни форми и т. н. А по Вазово време българският език все още е бил твърде неизбистрен, граматичните правила все още са били не съвсем установени. Затова не е чудно, че във Вазовите стихотворения се срещат многобройни подобни компромиси.

В изследваните от нас творби най-често е употребата заради римата на някои остарели дори по Вазово време дублети, а именно: ази, нази, тогоз, вам, нам, тез, тогаз, тогази, веч, йощ, йоще, тамо, завчаска, го́дин (вм. годи́ни), патри́ци (вм. патри́ции) — римите,[17] изградени с тези дублети, са 24.

В 15 случая Вазов римува думи с явно деформирано ударение: Българ*и́*я, околи́я, сироти́, засрами́, огн*ь́*н, ве́нци, г*ъ́*рди, напримéр, изрáвни, нéбе, тегли́ла (сщ. вн. ч.), жили́ще, окаянна.[18]

Още в 14 поетът феминизира дактилните клаузули: зан*я́т*ье — *пред*при*я́т*ье, бóже—подн*о́жье* и т. н.[19]

В 11 случая той нарушава правописа и правоговора на римувани думи, за да постигне рима или по-точна рима.[20]

В още 3 е допуснато неестествено якане.[21]

В 5 случая Вазов употребява диалектната съкратена форма за сегашно време в 3 л ед. ч. на глаголи от I спрежение, характерна за редица източни говори.[22]

В два случая поетът прибягва до винителен падеж,[23] а в един — до диалектната форма за първо лице мн. ч. сег. вр. при глаголи от I и II спрежение.[24]

По такъв начин 74 Вазови рими съдържат един или друг от изброените по-горе дефекти, т. е. 10,9% от римите в изследваните произведения в този смисъл са дефектни рими.

Дали Вазов е допускал охотно и безгрижно тези дефектни рими или е съзнавал, че те представляват своего рода римни компромиси и следователно е по-добре да бъдат по-малко? Струва ни се, че е съзнавал. И не само е съзнавал, но с течение на времето ги е избягвал все повече

---

имения в 1, глаголи с частици в 1, прилагателни с местоимения в 2, наречия с местоимения в 2 съюзи с наречия в 1; в една тройна рима е римувано съществително с глагол и с прилагателно

Да сравним дела на флективните рими в изследваните творби на Вазов (56,4%) с дела на флективните рими у други поети, за които разполагаме с данни. Данте в оригинала на „Божествена комедия“ е допуснал флективни рими около 20,6% от всички рими; в превода на Дантевия „Ад“ К. Величков е допуснал 39,1% флективни рими, а К. Христов — 27,8%. В творчеството на Чинтулов 71,2% от всички рими са флективни, а в Ботевата поезия — 63,2%.

[17] А именно: *те́з*-днес, *тога́з*-глас („Радецки“); *тога́зи-а́зи, на́зи-мра́зи, а́зи*-тогази („Русия“); *ве́ч*-дале́ч, зло́ст-*того́з*, *тога́з*-на́с („Левски“); *на́м*-сра́м, се́ч-*ве́ч*, мо́щ-*йо́щ*, *ва́м*-сра́м („Кочо“); *тога́з-свяст*, столи́ци-*патри́ци*, мо́щи-*йо́ще*, *го́дин*-него́ден („Паисий“); *та́мо*-са́мо, *тога́з*-на́с („Раковски“); изкрѣска-*завча́ска*, ча́с-*тога́з*, се́ч-*ве́ч* („Опълченците на Шипка“); *а́зи*-тала́зи („При Рилския манастир“); ре́ч-*ве́ч*, *они́*-злини́ („Нивата“).

[18] По-точно: Българ*и́*я-тирания, околи́я-Българ*и́*я („Радецки“); сироти́-баща („Русия“); моми-засрами́, сън-огн*ь́*н („Кочо“); огн*ь́*н-сън („Раковски“); опълче́нци-ве́нци, твърди-г*ъ́*рди („Опълченците на Шипка“); напримéр-чер („Средство да нямаш врагове“); изрáвни-славни („Линее нашто поколенье. . .“); вън-огн*ь́*н, нéбе-тебе („Свири нощната фъртуна“); тегли́ла-Рила „При Рилския манастир“); жили́ще-вижте, непрестанно-окаянни-постоянни („Елате ни вижте!“),

[19] Зан*я́т*ье-предприя́тье, стена́нье-мълча́нье, изпита́нье-мълча́нье, тира́ни-съзна́нье („Левски“); движе́нье-паде́нье, смуще́нье-ще́нье, невéсти-безче́стье („Кочо“); писа́нье-ста́не („Паисий“); убежде́нья-е́ня, положе́нье-униже́нье („Средство да нямаш врагове“); поколе́нье-вдъхнове́нье, бóже-подно́жье („Линее нашто поколенье. . .“); опуще́нья-песнопе́нья (При Рилския манастир“); ор*ъ́*жье-л*ь́*же („Да работим!“).

[20] *По́мна*-скро́мна, тира́нът-*отбра́нат* („Русия“); *д*ъ́*рвье*-к*ъ́*рви, тра́ят-*оста́ят* („Опълченците на Шипка“); *кла́та*-душа́та („Средство да нямаш врагове“); *заве́не*-зелéни-сте́не („Новото гробище над Сливница“); *би́тва*-молитва („При Рилския манастир“); п*ъ́*тя-разм*ъ́*тя-*покр*ъ́*тя („Елате ни вижте!); *язи́к*-кли́к, *ка́мен*-пла́мен („Родната реч“);

[21] *Пля́н*-капита́н („Радецки“).; *бля́д*-св*я́*т, Шишма́н-*пля́н* („Паисий“)

[22] Край-игра́й („Радецки“); рай-*зна́й*, гре́й-*живе́й* („Левски“); *живе́й*-гре́й („Опълченците. на Шипка“); ве́й-мъжде́й („Свири нощната фъртуна“).

[23] *Бонапа́рта*-Спа́рта („Русия“); *Ксе́ркса*-нащре́к са („Опълченците на Шипка“).

[24] Поздрави́*ме*-залови́*ме* („Радецки“).

и повече. Така например 23 от остарелите дублети се срещат в първите 8 от изследваните творби, а само 3 — в останалите написани по-късно 17. Употребата на падеж за постигане на рима е ограничена само в първите 8 най-ранни стихотворения. Изобщо, докато в първите 9 от изследваните стихотворения се срещат 52 от посочените дефекти, в последните, писани по-късно, 16 има само 22, или 2,5 пъти по-малко. Дори в „Отечество любезно, как хубаво си ти!“, „Не се гаси туй, що не гасне!“, „Песента на синчеца“, „Струни“, „Есен“ и „Аз съм българче!“ дефектни рими изобщо липсват. Следователно в зрелия период от поетическото си творчество Вазов е ставал все по-строг и по-строг към римите в стиховете си.

В книгата си „Минало и съвременност“[25] Ефрем Каранфилов подробно се спира на това, че в „Новото гробище над Сливница“ Вазов с помощта на бледата и безизразна глаголна рима минахте—легнахте—казахте е изваял великолепна творба. Това е абсолютно вярно, но, както вече видяхме, съвсем не значи, че поетът не е полагал грижи към изгражданите от него рими и че всички те са такива.

Най-характерното за Вазовите рими е това, че те изпълняват своята първична и естествена роля на звуков стихоразделител. В тях липсват или поне не могат да се забележат каквито и да било ехови ефекти. Макар че подобни ефекти проблясват тук-там още в стихотворенията на Ботев,[26] те ще се появяват тепърва в поетическото творчество на българските поети. Със своята строгост и точност, с органичната си споеност със стиха, с пълнозвучието и естествеността си Вазовите рими си остават образец на българската класическа рима..

---

[25] Изд. на ОФ. С., 1972, с. 285.

[26] Вж. изследването ми „Римната система на Христо Ботев. — Литературна мисъл, 1978, кн. 9,

## СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1978, кн. 12

Сп. „Вопросы литературы“ има отдавнашна традиция да посвещава поне веднъж годишно дадена книжка на литературата на някоя социалистическа страна. Сега последната книжка от 1978 г. е посветена на определена тема — на проблемите на съвременния роман (не само в рамките на литературите на СССР, а и в световен машаб, като естествено в центъра на вниманието е опитът на литературите на социалистическия реализъм), на новите тенденции в развитието му. И ако само преди около десетилетие и половина се спореше „умира ли романът“, днес световната литературоведска мисъл е озадачена не само от — въпреки песимистичните прогнози — неговата жизненост, но и от протеевите превъплъщения на съвременния му облик.

Трудно е да се предпочете някой от интересните материали, намерили място в тази книжка на списанието. Тук ще срещнем и диалози между известни романисти (Константин Симонов) или изследователи на жанра (Борис Бурсов), и критици; и традиционната рубрика „Из творческия опит“, в която са отпечатани изказвания на писатели от различни страни — Г. Бакланов, Д. Велерсхоф, Х. Кант, Д. А. Мальта, В. Минач и др. И все пак един от най-интересните материали е обсъждането на проблемите на съвременния роман с участието на литературоведи от различни страни под наслов „Романът — епос на съвременната литература“.

Всеки от участниците в този разговор засяга определени аспекти от многостранната и неизчерпаема проблематика на жанра. П. Топер например, изхождайки от връзките между общественото и литературното развитие, се спира на исторически новата концепция за човека, реализирана в литературите на социалистическия реализъм. В. Садковски (Полша) разглежда „необходимостта от епика“ в съвременния културен контекст, като не без основание сочи, че тя се поражда и като антитеза на т. нар. „литература на въпросите“. Е. Сидоров изтъква няколко нови черти на съвременния съветски роман, които определят неговото своеобразие спрямо по-скорошни или по-отдавнашни образци на жанра: концентриране на вниманието върху личността, разбирана като проекция на социалната проблематика, наличието на определен „трагически елемент“ в най-добрите произведения на съвременността, който обаче не води до песимистични внушения за историята и човека и пр. Б. Ничев (България) се спира главно на два въпроса: на различните концепции за произхода на романа и на проблема за вътрешната мяра на жанра, като разглежда в тази светлина развитието на българския роман. Крайно интересно е изказването на Г. Белая, която се опитва да определи — според нейния израз — „ценностния център“ на даден тип роман, характерен за отделните литературни периоди. Б. Помогач (Унгария) разглежда новите аспекти на хуманистическите идеали в съвременния роман, като привежда примери от съвременната унгарска проза. На „класическия“ в последно време въпрос — „Документ или измислица?“ — е посветил изказването си Н. Тун (ГДР). Е. Симион (Румъния) подчертава новото в самото разбиране за същността на жанра, дошло във втората половина на XX в., и в тази връзка се спира на жанровите разновидности в румънската литература от последните няколко десетилетия. Ю. Мартинович (Югославия) сочи условността на жанровата йерархия, особено в нашето време на смели междужанрови синтези, и разглежда по-обстойно някои нови произведения. А. Бучис се спира на опасността от наличието на априорни схеми в изследването на съвременния роман и акцентира върху кардиналното разминаване на редица видни романисти от XIX в. с концепциите и практиката на техни известни колеги от нашия век, за да обоснове схващането си, че основната слабост на днешната теория на романа е „предоверяването“ към историческото минало за сметка на задълбоченото и непредубедено изследване на настоящата художествена практика.

Разбира се, не е възможно в рамките на един кратък обзор да се даде изчерпателна представа за разнообразните гледни точки, за различните аспекти и проблеми на жанра, засегнати в разговора. (Още повече, че и участниците очевидно са били принудени да се съобразяват с възможностите на списанието за обема на своите изказвания.) Но общото впечатление за актуалността на разглежданата проблематика се потвърждава и от факта, че някои въпроси, заемащи значително място в

обсъждането, се подхващат и в статии от други автори.

Сред тях особено място заема „Роман и документ“ на Д. Затонски. Още заглавието подсказва, че в нея се разглежда толкова нашумелият понастоящем въпрос за документалното начало в прозата, за преображенията му, довели — според някои изследователи — до „самостоятелно естетическо значение“ на документа (П. Палиевски). Мнението на Д. Затонски обаче е доста по-различно: оперирайки с голямо количество примери от различни времена (от Евангелието до творби, излезли в последните години), той доказва, че и в типичните „творби на фикцията“ има елементи на документална точност — в автобиографичен смисъл, в предаването на едни или други битови, топографски и пр. реалии и т. н. От друга страна, според него и в произведенията на документалистиката „фактът е възвисен до ранга на образ“. И тук се разкрива една съществена разлика спрямо миналото, която Затонски демонстрира чрез анализа на няколко съвременни творби — преди всичко „През август 1944“ на Богомолов и „Диамантеният ми венец“ на Катаев. Ще приведем един по-дълъг цитат, тъй като считаме, че в него същината на концепцията на Затонски е особено нагледна. Става дума за „Диамантеният ми венец“:

„Отказът от точността (не пренебрегването ѝ, а именно отказът) при този писател, който не оперира с нищо друго освен с факти, е особено симптоматичен. Превръщането на Олеша в Ключик, на Есенин — в Княза, на Булгаков — в Синеокия, да не говорим пък за превръщането им в статуи в Люксембургската градина — това е преход на факта в образ. Тоест може би крачка към романа?

„Романът — това е компот, — заявява Катаев. — Аз предпочитам плодовете свежи, направо от дървото, разбира се, като изплювам костилките.“ Но и Толстой — великият романист — е казвал, че времето на романа отминава, а в действителност романът се е създавал наново“ като жанр, и не на последно място с неговите, на Толстой, усилия. Може би „Диамантеният ми венец“ е също някаква чувствителна промяна на жанра, макар и далеч не така мащабна?

Същността на тази жанрова промяна съм склонен да виждам в това, че стрелката на творческата фантазия се премества от *преустройството на факта в образ към образния му прочит* (курс. м.). И типичното за нашата епоха трябва да се търси не в масовото, а в характерното и поради това — единично, даже автентично“ (с. 158).

Разбира се, подобна постановка е твърде дискусионна в общоестетически план, и може би — нека прибавим тук още една хипотеза — става дума за нов подход при изграждането на образа (т. е. онова, което реално функционира като художествен образ), който съществува по „принципа на допълнителността“, осезаем именно на фона на традицията, на досегашната естетическа конвенция и пр. Впрочем въпросът е твърде сложен и обширен, за да бъде разискван в рамките на този обзор.

Не по-малко интересна е и статията на Т. Мотильова „Свободната форма“. Тръгвайки от известната формулировка на Толстой (от която е взето и заглавието), авторката се спира на две значителни изследвания на западни литературоведи — „Мимезис“ на Е. Ауербах и „The Rhetoric of Fiction“ на У. С. Буут. Обединяващо звено между тях е общият — макар и реализиран в различна степен — стремеж да се съчетаят формалните критерии за преценка със съдържателните и именно с това те се открояват от поредицата формалистични, еклектични, структуралистични и пр. изследвания, които Мотильова разглежда в подчертано полемичен аспект. Същевременно литературоведските теории са видени в тясната им връзка с художествената практика на т. нар. „авангард“, което разкрива двустранната зависимост между творчество и критика.

Н. Анастасиев в статията си „Отворената книга на живота“, носеща подзаглавие „Бележки за съвременния роман“, също се спира на новите превъплъщения на жанра в съвременните литератури на социалистическите страни, видени на фона на романната продукция в редица западни страни. Подчертавайки многократно изтъкваната констатация, че романът е — казано с думите на М. Бахтин — „единственият формиращ се и още незавършен жанр“; отбелязвайки справедливостта ѝ по отношение на днешните вътрешножанрови разновидности, Н. Анастасиев с основание припомня, че и големите романи на миналото също са били за своето време ярко новаторски творби. А щом е така, то „изменчивостта“ на жанра, многообразните му въплъщения в съвременната литература не могат да бъдат обяснени извън контекста на новото, което нашата епоха внесе във всички области на живота. Именно от тази гледна точка той разглежда и ред открояващи се творби от унгарската, немската, съветската и други литератури.

Под рубрика „Из непубликуваното“ в същата книжка са отпечатани материали из творческата история на романа „Огънят“ на Федин и — може би най-респектиращата публикация в броя — две глави от ранна работа на М. Бахтин под заглавие „Авторът и героят в естетическата дейност“.

Въпросният труд на големия съветски литературовед е писан преди повече от половин век и не е пряко свързан с проблемите на романа; централен въпрос в него е въпросът за отношението между автора и героя в естетическата дейност в процеса на творческия акт и в завършеното произведение. И тук можем отново да се възхитим от гениалната прозорливост на М. Бахтин, предусетил, че този проблем — неособено актуален по негово време— ще се превърне в един от невралгичните възли на съвременната естетика и

литературознание. Нямаме възможност да изложим тук в разгърнат вид концепцията на съветския учен, още повече, че са публикувани само две глави от труда, който предстои да излезе от печат в изд. „Искусство“. Но не можем да не отбележим дискретната ала категорична полемика както с „материалната естетика“ (според терминологията на Бахтин) на влиятелния тогава формализъм, така и с т. нар. „концепция на вчуствуването“, която също има свое съвременно „продължение“ в лицето на интуитивизма— нещо, което многократно увеличава методологическата актуалност на труда на М. Бахтин.

С богатото си и разнообразно съдържание, с важността на проблематиката, разглеждана в отделните публикации, кн. 12/1978г. на сп. „Вопросы литературы“ е тласък напред в изучаването на съвременния роман, безспорен принос в изследването на този централен жанр.

*Х. Б.*

## САЩ

„CRITICISM“, Детройт, 1978, кн. 1

В кн. 1 за 1978 г. на авторитетното американско списание за литература и изкуство „Критисизм“ е публикувана интересната статия на Доналд Картигейнър, професор по литература във Вашингтонския университет, озаглавена „Церемония на обикновените неща. Бележки за развитието на Кафка“. В нея се прави задълбочен анализ на някои основни идеи в творчеството на Кафка, в резултат на който авторът стига до интересни заключения за техния генезис и развитие. За отправна точка в разсъжденията на автора служи приеманата от мнозина изследователи теза, според която в творбите на Кафка се наблюдавало странно преплитане на два взаимно свързани и взаимно отричащи се свята. Единият от тях, пише Картигейнър, е добре познат на всички — това е светът, който ни обкръжава, населен с познатите ни от ежедневието лица, намиращи се помежду си в обичайни за социалното си положение и характер взаимоотношения — свят, в който стремежи и конфликти ни изглеждат правдоподобни и разбираеми. Другият, загатнат в творбите на Кафка свят, изтъква авторът, е мистериозен и ужасяващ; в него властвуват невидими сили, авторитетни инстанции наподобяват фантоми. Странните сили, които действуват в него, определят хода на събитията и направляват съдбините на героите от другия — обикновен и изглеждащ дори баналeн свят. Кафка е разкрил тези два свята едновременно — като поле на действие на разнородни сили, които при сблъсъка си пораждат смут,ужас и усещане за обреченост у неговите литературни герои. Неговият стил, отбелязва Д. Картигейнър, отразява великолепно тази своеобразна двойственост на изобразяването; той се характеризира с честа смяна на реалистично пресъздаване на обикновени неща от ежедневието със символичен изказ на представите за предполагаеми, загадъчни фактори, от които зависи човешкото съществование.

Двойният план на художествено изобразяване в прозата на Кафка е явление, което отдавна е било забелязано от неговите тълкуватели и за което е било потърсено не едно обяснение. Марксистката литературна критика определя споменатия от автора на статията загадъчен свят в творбите на Кафка като една алюзия на неведомите за манипулирания индивид средства за социално-политическа принуда, характерни за капиталистическото общество в стадия на империализма. Резултатите от анализа на идеята за „двата свята“ в творчеството на Кафка, който прави Картигейнър в статията си, не противоречи на основните положения на бегло споменатия тук марксистки интерпретационен модел. Напротив, те го допълват с някои интересни наблюдения върху личната мотивация на Кафка за избрания от него художествен метод на пресъздаване на действителността. За Кафка, изтъква авторът на статията, литературното творчество е било винаги опит за бягство от угнетяващите условия на едно банално съществуване, подчинено на стремежа за лично благополучие, към което е бил тласкан от своя баща — преуспяващ дребен буржоа, съпруг и баща с конвенционални за времето си добродетели. В своите „Дневници“ Кафка признава, че литературата за него е била втора, спасителна сфера на съществуването му, опит за освобождаване, за излизане извън тягостната действителност. За него писането е било „игра и отчаяние“, изтъква авторът на статията. В своята творба „Метаморфозата“, отбелязва Картигейнър, Кафка загатва за този преход от делничното към необичайното, за своята склонност към гротескно изобразяване. В нея той изразява отчаянието си от това, че прозата на еснафското съществуване не може да приеме една художествена илюзия. Характерният за много писатели от различни епохи конфликт между художествено творчество и действителност според автора на статията е намерил своеобразно отражение и в писмата, които Кафка пише до своята приятелка Феличе Бауер. Тук според Картигейнър за първи път се забелязват някои особености, които стават характерни за по-късните творби на Кафка. Авторът на статията има пред вид своеобразния стремеж на писателя да превърне литературата в един вид свое второ съществование. Като тълкува някои писма от личната кореспонденция на Кафка и дневниците му, Картигейнър стига да убеждението, че много от невероятните сюжети трябва да бъдат тълкувани с оглед на житейските конфликти на писателя и че почти всеки негов сблъсък с дей-

ствителността е бил сублимиран чрез творческото му въображение. В произведенията на Кафка, пише той, се забелязва детайлно проследяване на реалния опит, но също така и стремеж за неговото релативиране и довеждане до абсурдност. По отношение на проблема за връзката между литературно творчество и действителност Картигейнър е на мнение, че много идеи на Кафка са сходни с тези на немския и английския романтизъм, както и с някои характерни черти в светоотношението на френските символисти. Той има пред вид тук например идеята за неизбежно отчуждаване на художника от обикновения начин на съществуване, възгледа за особения статус на литературния език, за който отпадало изискването за комуникативност, а също така и идеята за словесния художествен образ като особен вид „потенциално самостоятелен обект" — словната конструкция като средство за създаване на реалност, и то не само отвъд тази на изказа, но и отвъд полето на обикновеното възприятие. От „Дневниците" на Кафка пък и от самите му художествени произведения — пише Картигейнър — може да се забележи, че той споделя възгледа на Пол Валери за съществуването на „език в езика". Самият Кафка схващал разликата между „двата езика" като тази между ходене и танцуване — действие, насочено към някаква определена цел, и действие, което не води никъде.

Като се спира на символите в произведенията на Кафка, авторът на статията подчертава, че тяхната функция се различава значително от тази, която е характерна за творбите на романтизма или френския символизъм. В творчеството на Кафка, пише той, символите не са само елемент на художественото повествование, който обединява различни планове на пресъздаваната действителност, а самостоятелни образи, в почти всички случаи чужди на представите,които внушава контекстът. Причудливите и най-често ужасяващи символи на Кафка според автора на статията свидетелствуват за онази деформация на художествената образност на романтизма, която е станала характерна за времето на най-дълбоко отчуждение на индивида от заобикалящата го действителност и е забележима в изкуството и литературата в началото на нашия век. „Метаморфозата" и „В наказателната колония" на Кафка, пише Д. Картигейнър, са произведения, в които се долавя заплахата, произлизаща от абсолютизиране на символа и противопоставянето му на реалните представи за действителността. Отношението символ — действителност в творбите на Кафка, се изтъква в статията, е съотносимо с отношението между изкуството и живота, респ. между човека на изкуството и условията на неговото социално битие. Затова и своеобразното използуване на символите в творчеството на писателя можело да се разглежда като отражение на неговата изолация и отчуждение сред заобикалящата го враждебна действителност.

По-нататък в статията се прави анализ на някои от най-известните творби на Кафка, чрез който се цели да се докаже развитието на идеята за нарушената връзка на индивида с обществото. Според Картигейнър (впрочем това е мнение и на много други изследователи) това е доминираща идея в цялото творчество на Кафка. Авторът се спира отначало на разказа „Метаморфозата". Превъплъщението на Грегор Замза в насекомо Картигейнър схваща като символ на излизане от рамките на нормалния, тривиален начин на съществуване, като протест срещу безличното вегетиране според предписанията на конвенционалния буржоазен модел. Това, разбира се, не е някакво особено оригинално тълкуване на основната идея на разказа. Както споменахме в началото обаче, в статията се търси развитие на идеите в творчеството на Кафка и затова, струва ми се, е необходимо да се спомене изводът, който Картигейнър прави след анализа си на този разказ. Според него тук конфликтът е между т. нар. „Обикновен живот" и „живот чрез изкуството". Грегор Замза след превъплъщението си според автора се опитвал да води необикновено съществуване, което загатвало за „живот чрез изкусвото", тъй като ефектът на метаморфозата имал значението на символ, т. е. художествен образ. Героят на разказа остава обаче неразбран, игнориран, нещо повече, неговите близки отричат идентичността му. Този странен разказ, заключава авторът на статията, показва, че „обикновеният", баналeн начин на живот обрича на неуспех всеки опит за промяна чрез „бунт на изкуството". Отнесено към Кафка, това означава, че той в ранния етап на своето творчество е бил разколебан във възможността да действува чрез изкуството.

Както в „Метаморфозата", така и в разказа „В наказателната колония" символите на необикновеното са конкретни образи — в първата творба това е насекомото, а във втората — апаратът за изтезаване, отбелязва авторът на статията. В този стадий от своето творческо развитие Кафка, както може да се заключи от разсъжденията на Картигейнър, не търси някакъв обобщен символ на анонимната сила, заплашваща индивида в условията на неговото подчинено съществуване. Апарата за наказание в разказа „В наказателната колония" авторът тълкува като символ на живота — разумно устроен и безсмислен за индивида, който съществува при необикновени за останалите хора обстоятелства. В разказа обобщен образ на този индивид е затворникът, който не знае присъдата си, но ще разбере функцията на апарата за изтезаване и екзекуция чрез тялото си. Авторът допуска, че затворникът тук е една алюзия за положението на човека на изкуството в обществото, но за съжаление не довежда до-

край анализа на този символичен образ, срещан и в някои други творби на Кафка. Що се отнася до идеята за развитие, Картигейнър е на мнение, че тук Кафка търси възможност за обединяване на сетивното с духовното като надежда за разгадаване на анонимния механизъм на насилие. Алегоричната мисъл „ще разбереш с тялото си“ според него разкрива елемент на развитие у Кафка по отношение на застъпената в много негови произведения идея за разкриване на начините на манипулиране на социално подчинения индивид.

В своите романи „Процесът“ и „Замъкът“ Кафка изоставя символичния начин на изображение на централния герой. В тези творби героят е поставен в странна зависимост от неопределими мистериозни сили, се изтъква по-нататък в статията. Впрочем неопределими изглеждат тези сили само с оглед на конкретно предметно описание, иначе начинът, по който са представени, дава възможност за избор на различни тълкувателни модели. Съдът в романа „Процесът“, пише Картигейнър, се намира в такова отношение към „банковия свят“ на героя, в каквото се намира Грегор Замза от „Метаморфозата“ спрямо своето семейство и търговската си професия. В съда нормалната употреба на езика в комуникативната му функция, а също така и логиката изглеждат да са без значение. Героят на романа е арестуван, но няма разследване; съдът в същност е една идея без образ в произведението, пише Д. Картигейнър. В статията не се тълкува символичното значение на съда в романа — един проблем, който впрочем е изследван нашироко от представители едва ли не на всички литературоведчески школи, но до днес няма убедително обяснение. Самият Кафка сякаш е предвидил главоблъсканията на своите тълкуватели и е изразил в романа една мисъл в афористичен дух, която може да служи за оправдание на нерешените литературни спорове: „Правилното схващане на едно нещо и неразбирането му не се изключват напълно.“ И авторът на статията може би е прав, като отбягва херменевтичните спорове около символите в романа и се ограничава с изследването на един проблем, който несъмнено е важен с оглед на развитието на някои основни идеи в творчеството на Кафка. Според него конфликтът между героя на романа Йозеф К. и властта, представена алегорично чрез анонимния съд,се разкрива в един твърде абстрактен план като борба на индивида за логическо осмисляне на явленията в социалния живот, за довеждането на събитията до логическа развръзка. Йозеф К., пише Картигейнър, се бори да запази разграничителната способност на своя разум, в която е разколебан от намесата на странни, абсурдни фактори в неговото съществование. Песимистичната мисъл, до която достига героят към края на романа — „логиката. . . не може да търпи човека, който иска да продължи да живее“, според автора на статията не би трябвало да се счита за примирение на Кафка с неуспеха на един човек, който иска да живее в разумно устроен свят. Йозеф К. предпочита смъртта пред анонимната заплаха, пише Картигейнър. Приемането на един ужасен край пред ужаси без край в този роман според него доказва и стремежа на Кафка да представи процеса като завършен, а това било показателно за оптимистичната убеденост на автора в победата на идеята за ред, в победата на разума. Разбира се, представата за оптимизъм у Кафка буди тук с основание подозрение. Тя впрочем би могла да се приеме само условно. Наистина разсъжденията на Картигейнър за сюжета в романа „Процесът“, който води до някаква развръзка (макар тя да е и едно абсолютно немотивирано убийство), доказват, че това произведение бележи един по-оптимистичен етап в развитието на Кафка, сравнен например със следващия, централно място в който заема романът „Замъка“. Защото, както се подчертава и в статията, героят на романа „Замъка“ приема лутанията си като неизменен модус на съществуването си, не търси край на мистериозния процес без логическо развитие. Самата структура на този роман, пише Картигейнър, се отличава с фрагментарна разпокъсаност. Повествованието не се осъществява като целенасочен процес, а е хаотичен сбор от своеобразни интерпретации на загатнатия сюжет. В „Замъка“ Кафка се е отказал от характерната за предишните си творби идея за разкриване на някаква истина, този роман наподобява странен калейдоскоп на неопределими неща, за които критерият за достоверност отпада, а фигурите изпълняват роли, при които претенцията е неразличима от действителните действия и намерения. Авторът на статията обаче е на мнение, че отказването от идеята за откриване на истината, „за разбиране на света“ в романа „Замъка“ не означава някакъв идеен упадък в последните творби на Кафка, защото в тях се забелязвал стремеж за отдаване на предпочитание на т. нар. „обикновено съществуване“ пред гибелните пориви за разкриване на истината за анонимните мистериозни сили, които манипулират индивида. В този смисъл Картигейнър схваща и примирителното съгласие на героя в романа да се ползува от облагите на живота в селото под замъка пред трудния и невъзможен достъп до „висшето блаженство“ отвъд стените на замъка. Авторът на статията допуска тук тълкуване на замъка като символичен образ, на възвишения свят на изкуството (трябва да отбележим, това е твърде произволно тълкуване!), и заключава, че Кафка в тази своя творба е изразил идеята, че живот само за изкуството не може да дари твореца с щастие. Това безспорно стеснява многоплановия философски замисъл на творбата до проблема за самореализацията на художника. Въпреки това Картигейнър, интерпретирайки идейното съдържание на романа, изказва оригинални мисли, които насочват вниманието към някои страни в творчеството на Кафка, които са

били пренебрегнати от неговите тълкуватели. Странно е наистина, че в многобройните трудове върху творчеството на Кафка проблемът за отношението между изкуство и действителност, безспорно забулен в причудливия, изпълнен със символи и алегории художествен изказ, е останал почти незасегнат. В статията си Картигейнър показва посоката на развитие на идеята за връзката между изкуство и действителност в творчеството на Кафка. От първоначалния възглед за антагонизма между тези две сфери, показан в символиката на ранните творби и в „Дневниците", Кафка, изтъква Картигейнър, достига до идеята за необходимостта от изкуството като израз на самия живот, на мечтата за неговото извисяване. В своя последен завършен разказ — „Жозефина певицата", — пише авторът, Кафка разказва за една изпълнителка, чието пеене не е нищо по-различно от писукането на мишка, а това според неговото внушение е „характерен израз на нашия живот". Писукането на Жозефина се възприема от публиката като художествена изява благодарение на изпълнителския ритуал, който превръща песента в едно освобождаване, макар и за малко, от ежедневния живот, отбелязва авторът.

Творчеството на Кафка, както може да се схване от обобщаващите мисли в края на статията, може да бъде възприето като зов за зачитане на този ритуал, който осигурява катарзисното въздействие на изкуството, като опит за самореализация на малкия човек извън сферата на неговото подчинено съществуване в едно общество, враждебно на поривите му за индивидуална изява.

Макар някои от тезите, изразени в статията на Картигейнър, да изглеждат оспорими, тя несъмнено е принос в изследването на творческите замисли на Кафка и тяхната художествена реализация.

*Б. М.*

## ВАСИЛ КОЛЕВСКИ. „ХРИСТО СМИРНЕНСКИ В НАШАТА КРИТИКА". С., БП, 1978

За творчеството на Христо Смирненски е писано много. Наглед в неговата поезия нещата са ясни: поставени са големи и актуални обществени проблеми, постигната е висока стихотворна техника, няма вътрешни противоречия и зигзаги на чувства и настроения, каквито има у други крупни наши поети, като П. К. Яворов или П. П. Славейков, към които през последните години насочиха много задълбочено вниманието си вещи наши литературоведи.

При всеки опит обаче да навлязат по-изследователски в разнообразното и обемисто художествено дело на Хр. Смирненски литературните критици достигат до сложни, нерешени, недорешени, спорни в едно или друго отношение възлови идейно-художествени въпроси, особено в контекста на неговото творчество с целокупното развитие на националната ни поезия и литература и на метода на социалистическия реализъм.

Със задачата да разглежда отношенията на литературната критика към поезията и прозата на Хр. Смирненски досега и да изложи собственото си гледище по нейните оценки се е заел др. Васил Колевски в книгата си „Христо Смирненски в нашата критика". Първото издание на тази книга излезе през 1964 г., второто — допълнено — в края на 1978 г.

„Огромна е литературата, посветена на това творчество — пише Колевски. — Само заглавията, събрани преди години, образуваха цяла книга. Но сред тая литература липсва един по-цялостен опит да се направи проследяване на оценките за писателя" — от една страна, и, от друга — в тези оценки „са допущани неведнъж грешки и слабости от сектантско-догматичен, вулгарносоциологичен, формалистичен и пр. характер" (с. 5 и 142). Не може да не се отбележи и тъжната констатация на критика, че 33 години след социалистическата революция у нас, за която така вдъхновено пя в своите пламенни стихове поетът на огнените гриви", „въпреки многото статии. . . все още липсва една обширна монография за Смирненски, в която да се покаже цялото величие и красота на неговото творчество, неговото място в историко-литературния процес, етапите на неговото идейно-естетическо развитие, значението на Смирненски за утвърждаване на социалистическия реализъм в българската литература, неговите заслуги за комунистическото и естетическото възпитание на българския народ" (с. 93).

Книгата на Колевски дава възможност на читателя да се ориентира за всичко писано от нашите критици, което има по-съществено значение за оценяване творчеството на Хр. Смирненски. Колевски прави критичен разбор на техните оценки, извлича и изтъква както положителното, тъй и негативното, споделя свои обяснения и тълкувания за ред дискусионни въпроси. Книгата му не е един библиографически справочник, макар че и такъв е необходим, тя е литературнокритически труд, в който се откроява и натюрелът на нейния автор, и подходът му към литературно-историческите факти, и предпочитанията и вкусовете му. С критиците, с които не е съгласен, Колевски спори спокойно, не се горещи, не се впуска в словоборчество, предпочита да се опира на литературните и обществените факти, да изяснява нещата без словесна шумотевица и себепоказност. Сдържан и коректен в тона и изразите си, той е твърд и безкомпромисен в отстояване на своите позиции.

Композиционно материалът в книгата на Колевски е групиран така, че да се съчетае хронологическото с проблемното, да се видят основните етапи, изминати от критиката за Смирненски, и възловите въпроси, върху които тя е съсредоточавала главното си внимание на всеки един от тия етапи.

Като грях на нашата марксическа критика в миналото, най-вече през 20-те и 30-те години, се е приписвало, че тя не е дооценявала художествеността за сметка на идейността. Това е колкото невярно, толкова и вярно. Още първите дни след публикуването на „Да бъде ден!" в 1922 г., както подробно ни информира Колевски, марксическата критика, изтъкнатите по онова време нейни представители Г. Бакалов и Т. Павлов, а и талантливите млади, начинаещи Г. Цанев, Ив. Мешеков и др., дадоха висока, заслужена, правдива оценка на поезията на Смирненски, утвърдиха я и защитиха от нападките на буржоазната критика. Бързо, оперативно марксическата критика откликна на огнените стихотворения на Хр. Смирненски, разкри изключителната им идейност и художественост, силата на неговия мащабен талант. „Може би никой друг български писател не е бил посрещан така възторжено от трудещите се, не е бил така

бързо и високо оценяван от прогресивната критика, както Смирненски — отбелязва Колевски (с. 141).

Марксическата критика обаче още не беше израснала дотам, че да оценява по ленински значението на художествеността и таланта на автори с противоречиви мирогледи, с непрогресивни страни в тях, поради което не можа, както изтъква Колевски, да свърже поезията на Смирненски с националната ни поезия, с преобладаващите в нея прогресивни тенденции, с демократично-народностното у Вазов, Яворов и т. н., а изтъкна връзката ѝ само с Ботевата поезия, нещо напълно правилно, ала съвсем недостатъчно.

Възторгът, с който марксическата критика през 1922—1924 г. посрещна стихосбирката „Да бъде ден!", претърпяла две издания в 1922 и трето в 1923 г. — случай, необикновен по онова време и не само тогава — е изложен в първия раздел на книгата с характерното заглавие „Празничен ден на улицата на пролетарската поезия". Положителното отношение, макар и с едни или други уговорки, на демократическата критика е разгледано в раздела „Демократичният и антифашистки печат за поезията на Смирненски", а отрицателните и активно воюващи преценки — в разделите „Буржоазната критика срещу Смирненски" и „Екстремисти и модернисти срещу Смирненски".

Неоспоримото дарование на Смирненски, могъщото въздействие на поезията му обърква буржоазната и модернистката критика. Тя не може да не го признае, но не може и да го приеме и да се примири с него. Тревожи я идейността му. Според тази критика политиката и поезията са несъвместими и тя се мъчи да внушава, че прекрасните стихотворения на Хр. Смирненски „страдали" от „монотонност и догматична едностранчивост", че били „приложна поезия" и пр. Колевски убедително разкрива несъстоятелността на тези оценки. От тях се отрекоха по-късно такива техни ярки изразители през 20-те години като Вл. Василев. „Явна грешка. Не се стеснявам да кажа това" — изтъква през 1963 г. Вл. Василев за своята категорично отрицателна оценка в 1923 г. на поезията на Хр. Смирненски. Въпреки това буржоазните критици на Запад, които в наше време пишат за българската литература, продължават, когато разглеждат Смирненски, да се придържат тъй или иначе към явната грешка на Вл. Василев от 1923 г., както с примери и цитати е посочено в книгата на Колевски.

Нарочно внимание Колевски отделя за сектантско-догматичните забележки и отклонения на марксическите критици през първата половина на 30-те години в оценката им на поезията на Хр. Смирненски и на стремежа им да ги преодоляват. Това е извънредно поучителен етап в развоя на пролетарско-комунистическата литература и критика у нас. Заграбили по онова време партийното ръководство, левосектантите подценяваха силно ролята и значението на тесните социалисти в революционното движение на българската работническа класа и в световния революционен процес, дейността на Д. Благоев в литературнокритическата мисъл, литературното дело на Хр. Смирненски, на поезията му и налагаха на писателите-комунисти да провеждат тази линия. Могъщата поезия на Смирненски обаче оказваше силно влияние върху творците на революционното изкуство през 30-те години. Те смятаха себе си ученици на Смирненски и продължители на делото му. С конкретни примери Колевски разкрива всичко това в нарочен раздел, озаглавен „Понесъл и лира, и бойна тръба". Също тъй в нарочен раздел „Смирненски — народен поет" Колевски разглежда оценките на критиката ни за народностната основа на творчеството на Смирненски, най-вече след Априлския пленум на ЦК на БКП в 1956 г., тъй като дотогава, както сочи с факти Колевски, произведенията на Смирненски все още не се издаваха масово и в пълен обем.

Почти една четвърт от книгата си Колевски е посветил на проблема за творческия метод на Смирненски и на различните мнения на критиците за него. Колевски правилно е изтъкнал, че в това отношение се очертават общо взето, четири групи гледни точки Най-обосновано, което все повече надделява и се утвърждава, е поддържаното и от Колевски гледище, че Хр. Смирненски е основоположник и ярък представител на социалистическия реализъм в българската литература. Съществено различно от това схващане е другото, че неговият метод е методът на революционния романтизъм. Има междинно, тъй да се рече, гледище, според което в творчеството на Хр. Смирненски си дават среща и двата метода: едни произведения са социалистическо-реалистически, други — революционно-романтически. Според четвъртото гледище Хр. Смирненски е ярък представител на социалистическия реализъм, но не е негов основоположник. Началото на социалистическия реализъм у нас трябва според това гледище да се търси преди Хр. Смирненски — в литературно-теоретическото и критическо дело на Д. Благоев, в художественото творчество на Г. Кирков, Д. И. Полянов и др., у които според Колевски има само елементи, наченки на социалистически реализъм.

През 60-те години в някои изказвания за Хр. Смирненски, главно от по-млади критици у нас, се усещаше кога в текста, кога в подтекста известно снизхождение към поезията му. Струва ми се, че това е вече пределистена страница, което би проличало много нагледно, ако Колевски бе допълнил второто издание и с мнения за Смирненски от някои по-млади критици. Например в книгата си „Теоретични проблеми на българската антифашистка поезия" (ДВИ, 1975) Здравко Чолаков отбелязва убедително връзката между поезията на Смирненски и поезията на Вапцаров. „Привидно антиподни като стилисти-

ка — пише той, — стиховете на Смирненски и на Вапцаров си кореспондират много активно именно по отношение на романтичната апология на революционния идеал" (с. 41). Що се отнася до символистите и Смирненски, критикът смята, че „Смирненски „взриви" отвътре поетиката на символизма, като я приземи до барикадния патос на улицата, на пролетарските стъгди". От това приземяване Вапцаров също тъй черпи, но съобразно с изменилите се обществено-политически и литературно-поетически условия на своето време. И по тая линия обаче връзката между двамата големи революционни поети с несъмнена.

Към книгата на Колевски биха могли да се отправят и някои незначителни пожелания, но те са без съществено значение, защото задачата, която той си е поставил — да проследи главното в оценките на литературната критика за Хр. Смирненски, е постигната по достатъчно убедителен и нагледен начин.

*Иван Руж*

## НИКОЛАЙ ДОНЧЕВ. „ЛИТЕРАТУРНИ И МЕМОАРНИ ЕТЮДИ". С., БП, 1978

Книгата „Литературни и мемоарни етюди" дава представа за цялостния творчески път и литературнокритически лик на Николай Дончев. Тя съдържа негови избрани произведения, издадени по случай 80-годишния му юбилей. В нея са включени статии, есета и мемоарни очерци, обединени от една обща насоченост — желанието да се покажат връзките на нашата литература с другите литератури, да се представи родната ни култура пред света, да се потърсят мостовете за духовно общуване с ценното и прогресивното в европейските култури.

Нашата страна вече има големи естетически постижения, но невинаги умеем да ги пропагандираме пред света — а това е една важна задача. В тази насока упоритата, непрекъсната и всеотдайна дейност на литературоведа и есеиста Николай Дончев заслужава висока положителна оценка и адмирация. Още от началото на своята литературнокритическа дейност (от края на 20-те години до днес) вече няколко десетилетия той неуморно пише изследвания и статии, които разтварят прозорец към света, сближават ни с културата на другите народи.

Не може дори да се изброят всички прояви на Николай Дончев в това отношение. Никой друг не е публикувал толкова много статии в чуждестранния печат, в които с обич и проникновение се анализират ярки явления на нашата литература. Мисля, че малцина са тези, които биха могли да извършат подобна толкова необходима творческа работа. Тук е нужно великолепно познаване на чужди езици в техните нюанси, в сложните им смислови отсенки — а Николай Дончев познава отлично френски и италиански език. Необходим е и усет за спецификата на художествените образи, за да се анализира пълноценно. Нужно е и да се разбира, да се знае това, което е интересно за чуждия печат, без да се правят каквито и да е компромиси и отклонения. Особено ценна е дейността на Дончев в последните десетилетия: в редица авторитетни издания на западните страни той отпечатва много есета и статии за успехите на социалистическо-реалистическата ни литература, за литературоведческата ни мисъл, за литературната ни критика днес. Материалите на нашия автор са търсени и ценни, неговата оценка е категорично призната и уважавана.

И не става въпрос само за популяризаторска дейност. Който е следил тези материали, ще види в тях оригинално литературнокритическо мислене, самостоятелност на интерпретациите, последователност в принципите. Тези качества се проявяват и в издадения сборник. Ето например статията „Елин Пелин — белетристът". В нея виждаме как с жив образен език, с чистота на словесните форми и съчетания се изгражда един образ, който е верен, одухотворен, осмислен, с много акценти към характерни особености и същностни страни на творческия свят. Николай Дончев разкрива умело специфичното за индивидуалната физиономия на писателя, за неговия подход на художник, за атмосферата, в която живеят героите му, за народностното в облика му.

В есетата и статиите виждаме един лирически лъх. Той не е случаен. Първоначалните литературни прояви на автора са в областта на поезията. Като мнозина други критици и той започва със стихове и издава две стихосбирки. По-нататък търси призванието си в литературнокритическите анализи и в литературоведските изследвания. Но школуването му в личното художествено творчество не е останало без следи; лирически струи, живо чувствуване на творческите ценности, съпреживяване и експресивност се наблюдават и в неговите студии и статии. Това се забелязва още в първите му проучвания: двете му книги, посветени на чуждите влияния в българската литература и на Пенчо Славейков, написани и издадени на френски език в средата на 30-те години. Особено впечатление прави портретът на Пенчо Славейков, плод на задълбочено и осмислено навлизане в света на твореца. Все по това време наред с много синтезирани и кратки, но съдържателни жанрови критически форми Николай Дончев издава и други книги на френски и италиански език, в които разглежда творчеството на нашите най-ярки поети и белетристи, влиянието на италианската култура върху българската, рецепцията на Расин в България и др. Основното внимание на Дончев е съсредоточено към връзките ни с другите литератури. Показателна в тази насока

е поместената в сборника студия „Италия и българските поети“, в която се разглеждат аспекти от делото на Ив. Вазов, К. Величков, П. П. Славейков и К. Христов. В нея с умение се очертава значимото, интересното, любопитното и от него се върви към духовния лик на твореца. Във втората част на сборника са поместени типологични съпоставки, наблюдения над контактологични зависимости в съприкосновението на нашата култура с чуждата култура. Когато Н. Дончев пише за чуждите литератури, изпъква вещият познавач, който има свое становище, лично отношение при преценяването, художествен вкус при подбора. И това личи не само в настоящия сборник, но и в такива по-крупни изследвания на Николай Дончев като книгата му „Кратък очерк по западноевропейска литература“ (1946), като изследванията му за Ед. Ерио и Андре Стил. Анализите в тези съчинения са естетически богати и убедителни. Отношението на литературоведа представлява синтез от лични предразположения и системни знания за чуждите литератури, резултат от продължително и трайно общуване с тях.

Специално внимание заслужават мемоарните етюди на Николай Дончев. В тях личните спомени и наблюдения се преливат с впечатленията от творческото дело, интимно човешкото изпъква във връзка с обществените изяви на творците. Правят впечатление например очерците за Симеон Радев, Теодор Траянов, Стоян Загорчинов и др. В тях има особена атмосфера: непрекъснато се съпоставят различни явления от нашата и от чуждите литератури, възникват асоциации. В заключителния очерк в книгата оживява атмосферата на Париж, с естетическите търсения на художниците и артистите, с жаждата за красота и човешко щастие. Рисува се и пътят на художника Жорж Папазов, един сложен и противоречив творец, изрекъл своя дума в живописта на Франция.

У нас за Николай Дончев е писано сравнително малко. Неговата изключително ценна дейност минава някак незабелязано. В замяна на това пък във Франция, Италия и Белгия са излезли доста рецензии и отзиви за критическите му постижения. В тях с възхищение и уважение се говори за ерудицията на автора, за познанията му по различни литератури, за умението му да си служи с тънкостите на различни езици. Получавал е и авторитетни награди: от френското правителство и от френската академия; през 1965 г. му е присъдена наградата за есе на конкурс, обявен от Федерацията за универсален френски език.

Сборникът „Литературни и мемоарни етюди“ за пръв път представя пред нашите читатели и културната ни общественост цялостно литературоведа и твореца Николай Дончев, неговата ползотворна творческа дейност.

*Иван Попиванов*

## АНГЕЛ АНЧЕВ. „ЛЕВ ТОЛСТОЙ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА“

С., „Наука и изкуство“, 1978

Книгата на българския толстовед Ангел Анчев „Лев Толстой и българската литература“ е сполучлив завършек на многогодишни усилия, насочени към изясняване на Толстоевото влияние върху българската литература от Вазов до наши дни. Обект на изследване тук са писатели с подчертан афинитет към епичното виждане и изобразяване на действителността — Ив. Вазов, Й. Йовков, Д. Талев, Д. Димов, Г. Караславов и Ем. Станев. Както се вижда, една забележителна плеяда български писатели, въведена в орбитата на Толстоевата художествена мисъл и съизмерена с нея в сравнителноисторически и типологически план.

В подбора на самите писатели няма нищо удивително. Това са родени пластици и като изключим в известен смисъл Д. Димов, чиято аналитична мисъл напомня по-скоро за традициите на Достоевски, то „генеалогичната линия“ на останалите писатели спокойно може да бъде изведена от Л. Н. Толстой, разбира се, без с това да се подценява националната ни литературна специфика.

Смисълът и предназначението на настоящата книга е преди всичко в отговора на поставения въпрос: с какво и в каква степен нашите писатели се явяват достойни наследници и продължители на Толстоевите традиции и в резултат на това — какви са проявленията на толстоевското начало в българската литература.

Първата глава на книгата е една равносметка в библиографски и културно-исторически план на Толстоевото проникване в България. Тя очертава една динамична картина в отношението на българската художествена мисъл към наследството на Л. Толстой. Трудна е задачата, която си поставя авторът в тази глава — да проучи българската критическа литература, отнасяща се до живота, учението и творчеството на Л. Толстой, намерила място в периодичния ни печат от последното столетие и похвални са усилията му да осмисли, класифицира и актуализира този огромен фактически материал, свързвайки го тясно с културно-историческия и даже с политическия живот в нашата страна. Задълбоченото познаване творчеството на Л. Толстой, както и картината на българската действителност през този период предпазват автора от субективни увлечения и грешки при оценката на критическия материал: той търпеливо, обективно и с разбиране отделя прогресивното и рационалното от онова, което вече е осъдено от времето и историята; съживява мисли и оценки, правещи чест на нашата художествена и критическа мисъл.

Сред дългия списък на писатели, критици и обществени дейци, които по един или друг повод са се докосвали до Толстоевото творчество и учение, голямо впечатление прави

речта на П. П. Славейков за Толстой. Удивителната интуиция на нашия голям поет и мислител му помага да усети най-важните страни в творчеството на руския писател и да даде вярна постановка на въпроси, които едва съвременното толстоведение успя да разреши.

Още по-красноречив е примерът с Гео Милев, който пръв у нас приема Ленинovите постановки за Толстой и показва научната несъстоятелност на Плехановите оценки за наследството на великия руски писател. По този начин става ясно, че най-непосредственото и вярно възприемане на Толстой в България се наблюдава именно сред българските писатели и творци на изкуството. Разбира се, този факт съвсем не омаловажава постиженията в българското толстоведение на такива известни наши изследователи като Г. Цанев, П. Динеков, Г. Константинов, Е. Каранфилов, Ив. Цветков, Т. Жечев, Г. Германов и др., чиито статии разкриват картината на едно неотклонно и постъпателно усилие в разгадаването на Толстоевата същност.

Първият от българските писатели, на когото А. Анчев се спира, е Иван Вазов (гл. „Могъществен гений"). Съществена близост с Толстой изследователят открива в пантеистичните възрения на Вазов, в епичното и жизнерадостно светоусещане на българския творец, в умението му да чувствува пълно и всеобхватно „земните радости от живота и битието", в езическото опиянение от неговия смисъл, в непоклатимата му вяра в бъдещето на неговия народ, в пълната хармония на човека с историята и в крайна сметка — в историзма на това съзнание, намерило опора в семейното и родовото начало, обезпечаващо един непоклатимо здрав морал. Вазовата пластическа стихия, разкриваща неподправени психологически състояния у човека, неговото цялостно постигане „отвън—навътре", както се изразява авторът , показва своя наистина толстоевски дух, който, без да е резултат на пряко влияние, е един безспорен принос в българската литература. Поставен до величавата епопея „Война и мир", най-значителният български роман „Под игото" открива незабелязани досега характеристики и епопейни особености на героично българско сказание за „пиянството на един народ".

Следващата глава („Най-талантливият от „школата" на Толстой"), посветена на толстоевските идейно-естетически моменти в творчеството на Йордан Йовков, в най-голяма степен се е удала на автора. Веднага става ясно — най-близо по мировъзрение до яснополянския мъдрец стои Йовков. Типологическият паралел е проведен релефно и многоаспектно. В усилията на двамата писатели да постигнат обикновения свят на човека от народа, на когото те отреждат най-високото стъпало в йерархията на ценностите, авторът открива съществената близост на две сходни художествено-философски системи. Йовков остава преди всичко верен на етическата програма на Толстой, без да се отказва в същото време от дълбоко присъщия му във всяко отношение естетически подход към действителността. Ето защо войната и всички произтичащи от нея социални и душевни катаклизми,дълбокият хуманизъм,здравият и верен усет за промените и тяхната относителност, неукротимият стремеж към нравствено извисяване, неунищожимата вяра в човека, дори „неисторическото примирение" пред социалните конфликти на времето са Толстоеви завети, на които Йовков остава верен до края на творческия си път. Но всичко това у нашия писател съществува не като наложен нравствено-естетически императив, а като завидно начало, което Йовков, свързан здраво с българската традиция, творчески доразвива. И у двамата писатели, подчертава изследователят, физическият труд като извор на здраво нравствено начало, природата и нейната целителна сила, хармоничното съжителство между човека и животното, „човешкият" свят на животните, вътрешната и външната женска красота и нейната облагородяваща и възвисяваща сила са признати за абсолютни ценности на живота.

Но онова, което прави особено близки двамата писатели, е дълбоко присъщият им безграничен хуманизъм „и преди всичко нравствената сила и душевна красота, които съпътствуват човека дори и в най-страшните моменти на неговото падение" (с. 89). Тук всичко друго загубва смисъл в мига, в който човекът среща човека — над национални и верски различия, държавна граница или вдигнатото за огън оръжие тържествува човешки подадената ръка.

Следващата глава от книгата („Аз дължа най-много на Толстой") разкрива вътрешната идейно-художествена близост между Д. Талев и Толстой. „Кръвната група" на този български писател се доближава в най-голяма степен до Толстоевата. Най-сполучливо Д. Талев е успял да изобрази епохата на големи народни изпитни, вплитайки в трагедията на своите герои „трагедията на цяла епоха, на един човешки живот, неизменно и органически свързан със съдбата на обществото, на родината и човечеството" (с. 115). От направения анализ се вижда, че у Талев, в неговата йерархия на ценностите, единица мярка за човека се явява близостта му до природата, преклонението му пред физическия труд, верността към повелите на сърцето, интуитивното познание на доброто и злото. Както при Толстой, така и при Талев непоклатимите нравствени устои на българина са резултат преди всичко на осъзната генеалогическа и семейно-родова принадлежност. Всичко това дава възможност на Талев да издигне своята тетралогия до степента на забележителна епопея на народния живот. Толстоевското начало в съвременния български епос, както показва

авторът, може да присъствува и само със своята формално-естетическа страна — самият Талев признава колко много му е помогнало усвояването на Толстоевата поетика в художествено-естетическите му търсения. Именно в този аспект е проследено влиянието на Толстой и върху творчеството на Г. Караславов (гл. „Война и мир“ аз препрочитам и когато нямам време. . .“). Макар социалните убеждения на Г. Караславов да се отличават от тези на Толстой, това съвсем не пречи за тяхната духовна близост по ред най-важни въпроси на живота, чиято многоликост с такава сила ги привлича.

Главата, посветена на „толстоевското“ у Емилиян Станев, в много отношения може да бъде окачествена като методологична. Тя е сполучлив опит за реализация в типологически план на постановките на известния съветски литературовед М. Бахтин за полифоничния и монологичния роман, намерили израз в книгата му „Проблеми на поетиката на Достоевски“. Тук априорно възприетите концепции на съветския литературовед стават изходно начало в търсенията и потвържденията на монологичните и полифоничните сфери на влияние върху този български писател. Сблъсъкът на традициите на Толстой и Достоевски в „Иван Кондарев“ е осъществен чрез противопоставянето и взаимоизключването на духовното и телесното, на сетивното и абстрактното начало в живота, на романа-епопея и романа-трагедия, в крайна сметка на монологичния роман на Толстой и полифоничния роман на Достоевски. На Ем. Станев се удава да създаде нов модел на романа в българската литература, в който по особен начин се преплитат традициите на двамата велики новатори в руската и световната литература — Толстой и Достоевски. Не ще и съмнение, в „Иван Кондарев“ от творческите търсения на Ем. Станев Толстоевото начало е взело връх — епичното движение на събитията и живота като цяло е едно забележително постижение на нашия писател. Друг е въпросът с неговото по-късно творчество, където идейно-философският „макродиалог“ и духовните мятания между християнското и езическото начало у човека определят доминантата на творческите му търсения. И в тези свои творби, ако трябва да бъде съизмерен с руската класическа традиция, той несъмнено е отдал предпочитанията си на Достоевски. Но това е вече друг аспект на проблема, който изследователят съвсем основателно не засяга.

Спирайки се върху творчеството на Д. Димов (гл.„Величественият патос на живота. . .“), изследователят справедливо отбелязва, че то е „едно отклонение от магистралния път на неговите предшественици“ (с. 153). Въпреки това са направени усилия да бъде приобщен и този писател към „школата“ на Л. Толстой. В същност Толстоевият „акцент“ в творчеството на Д. Димов не буди никакво възражение. От друга страна, става ясно, че близостта на нашия писател с проблематиката и поетиката на Ф. М. Достоевски е несъмнена. Но като адресира хуманистичния момент в творчеството на Д. Димов изцяло към толстоевското начало, сближавайки го в същото време с Достоевски само по линията на тяхната поетика, авторът значително намалява допирните точки на последния с нашия писател. Затова между двамата автори се е получило известно разминаване.

Не само в главите, посветени на Ем. Станев и Д. Димов , но и на други места в книгата авторът съпоставя творчеството на Толстой с това на Достоевски. Но художественото наследство на „гения на духа“ тук присъствува едва ли не като отрицателна величина, а функционалността на неговите идейно-естетически постижения е значително намалена. Причината трябва да се търси в изходната позиция на Ангел Анчев по отношение на Достоевски. В края на главата, посветена на „толстоевското“ у Ем. Станев, като характеризира героите в романа на нашия писател, авторът отбелязва следното: „У тях няма това себеунижение, това мъчително търсене на бога, това вегетиране (?), това страдание, заради самото страдание (?), както е при Достоевски.“ Един от основните постулати на тази позиция, чиито модификации се срещат на много места в разглежданията труд, е следният: според Достоевски човекът се ражда зъл, „злото е заложено в човешката натура и за да се пречисти, човек трябва да страда, пък дори и в любовта. Това е теза, която авторът на „Братя Карамазови“ упорито и последователно следва“ (с. 127).

Писателят, който в трагичните мятания на своята душа успя на руска земя да повтори подвига на великия Сервантес в лицето на княз Мишкин, авторът, на когото принадлежи мисълта, че „красотата ще спаси света“, трудно би могъл да бъде упрекнат в черногледство по отношение на човека и човечеството. Мечтателите и децата в неговото творчество са красноречиво доказателство за това. С основание Н. Кашина в „Эстетика Ф. М. Достоевского“ (М., 1975) отбелязва: „Човекът според Достоевски не е нито добър, нито зъл — той е зъл и добър едновременно. В неговата душа идеалът „мадонски“ и идеалът „содомски“ съществуват едновременно — това е, изглежда, единственото твърдение в концепцията за човека у Достоевски, което може да се приеме без колебание“ (с. 83). Ако Достоевски смяташе, че човекът се ражда зъл, то страданието, което му се вменява като изкупление на злото, би било едно недоразумение — защо трябва да се изкупва вина, чийто източник лежи извън човешките желания и възможности.

Ето защо всяка категоризация на черти от философията на Достоевски за човека крие известен риск. Дълбоко противоречивата, „двойствена“ природа на писателя, осмисляща антиномично света, по начало чужда

на всякаква категоричност и завършеност, даде право на изследователите му да определят неговото съзнание като „полифонично".

И така, поставени на фона на грандиозния „ливански кедър" (П. П. Славейков), нашите писатели съхраняват своята значимост. Тук голяма е заслугата на А. Анчев, който осъществява задочния диалог между Толстой и споменатите български писатели с разбиране за литературна и национална специфика. Неговото мислене се отличава с дълбоко присъщия му синтетизъм. Авторът предпочита панорамното движение в голямата тема и не проявява интерес към подробностите на изследваните явления. Затова мислите му тежнеят към глобалното обобщение и са изразени ясно и категорично.

Положителният резултат от наблюденията върху петимата български писатели от позициите на забележителната Толстоева поетика в книгата на А. Анчев е налице. От подобно сравнение българската литература като цялостна идейно-естетическа система печели много в очите на читателя. Тя открива свои нови аспекти в многоликия си облик. Но процесът е двустранен — този, когото сравняваме, и този, с когото сравняваме, в точката на пресичане винаги откриват нещо, което може да се види само при сравнение, единствено в тяхното взаимоотражение и диалектическо взаимопроникване.

Присъствието на Л. Толстой в нашия литературен и културен живот, приносът му в изграждане „модела" на българския роман през последния век е факт. Толстоевското начало в българското художествено съзнание се изяснява в едновековните му усилия да изкачи трудните стъпала на една завидна нравствено-философска и идейно- естетическа система.

*Николай Звезданов*

„REALISMUS IN DER RENAISSANCE". ANEIGNUNG DER WELT IN DER ERZÄHLENDEN PROSA. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1977. S. 807

„Период в културното и идеологическото развитие на някои страни в Западна и Централна Европа, обусловен от зараждането на капиталистически отношения в тях." Така започва кратката статия за Ренесанса в една енциклопедия. Зад тези сухи изречения са скрити колосални постижения на човешкия дух, върхове в наука, изкуство, литература и философия, плодовете на които днес са неотменна част от общочовешката култура. Един кратък „експеримент" ни доказва това. Зад думата „период" откриваме няколко стотици години — от начало и първи прояви през XIII в. до разцвет през XVI в.; под „някои страни" намираме цяла Европа — от Италия до Нидерландия, от Германия до Англия, влияние и дори първи подтици именно в славянските страни. „Културното развитие" обхваща делото на такива днес всепризнати титани на четка, перо и длето като Данте, Джото, Петрарка, Леонардо, Рафаело, Микеланджело, Бройгел, Дюрер, Еразъм, Рабле, Сервантес, Мор, Шекспир и десетки други. „Идейното развитие" е плод на научните завоевания на Коперник, Бруно, Галилей, Парацелз, на великите географски открития и на изобретението на Гутенберг. А на „зараждането на капиталистическите отношения" Маркс посвещава томове. Такъв е парадоксът на човешката абстракция чрез словото. Една дума съответствува на епохи, на хиляди човешки живота, на колкото противоречиви, толкова и закономерни прояви на световното развитие. И на една страница от културната история на човечеството — усвояването, възприемането и осъзнаването на действителността чрез художествената проза през периода на Ренесанса — е посветен сборникът, издаден от Роберт Вайман. Макар че книгата е плод на работата на седем автори, тя се възприема като едно цяло, като една монография върху тази тема. За това допринася не само съдържанието, но и самата структура на тома.

В увода Роберт Вайман защищава обосновано концепцията на книгата — да обобщи историческите и естетическите основи и предпоставки за възникването и развитието на реалистичните методи в прозата на XVI в. Това обобщение се явява особено актуално и необходимо за две страни на социалистическата литературна наука: по-пълното осветляване на теорията на реализма и доизясняване на историята на ренесансовата литература, като при това литературно-теоретическият и литературно-историческият аспект влизат във взаимодействие и се допълват. В книгата са намерили място студии за едни от най-значителните произведения на световното литературно наследство: народните книги за Ойленшпигел и Фаустус, произведенията на Бокачо, Рабле и Сервантес, т. е. повечето от най-важните творби на западноевропейската литература през епохата на Ренесанса. Тези студии представляват самостоятелни изследвания,същевременно в рамките на тази книга те са прекрасен илюстративен и доказателствен материал за теоретическите обобщения на Р. Вайман в първата част на книгата, в която той наред с уводните думи излага задълбочено и от марксистки позиции основните черти на теорията за ренесансовия реализъм, извлича образа на човека в литературата от взаимоотношенията между индивид и общество и доказва връзките между идеология и обществено съзнание.

Онези 70 страници, които са посветени на усвояването на действителността посредством литературата, надхвърлят рамките на един обикновен литературоведски труд. Тук Вайман използува многобройни исторически и полити-

чески паралели, за да изведе понятието за усвояване на действителността чрез човешката дейност и конкретно чрез изкуството и литературата от закономерностите и диалектиката в развитието на човешкото общество, базирайки се главно на конкретните особености на епохата на преход от феодализъм към капитализъм. Тези страници бихме нарекли „синтез на диалектика с отражение на действителността чрез литературата" (разбира се, съвсем условно название).

Четенето на тази книга ни напомня, че и в България е писано върху Ренесанса и е изследвана неговата литература, например от Исак Паси в неговите „Философски литературни етюди", в които той посвещава някои свои есета на „енциклопедията на ренесансовата човечност" — „Декамерон" на Бокачо или на „разума на безумието" — „Дон Кихот" на Сервантес, които авторът нарича пътища на свободата, защото Ренесансът е действително нищо друго освен едно освобождаване на огромен човешки потенциал от духовна енергия, намерила свое приложение в световната култура и човешко развитие чак до днешни дни.

Ренесансовата литература намира път към читателите в период, когато устното разказване се измества от печатаната книга и художественото произведение придобива предназначение на четиво за отделния индивид. С това се поставя начало на ново отношение между литература и общество. Прозата предлага вече задълбочено и комплексно отражение на действителността. Тя се обръща към далеч по-широк кръг читатели, активизира творческото тълкуване и вживяване в прочетеното, идентифицирането и същевременно дистанцирането от разказаното и описаното. Р. Вайман характеризира Ренесанса като многопластов и противоречив период, през който художественото творчество търси нови форми и пътища за своето проявление и утвърждаване в областта на литературното отражение на действителността. Първоначално именно народните приказки, шванки и епоси, разказвани и предавани чрез песен, намират своето текстово пресъздаване чрез ренесансовата литература, като по такъв начин й предават своя хуманизъм и народностен характер.

Този процес в надстройката е последица на коренни преобразования в базата — залязване на феодалния строй и началото на прехода към буржоазно общество, преминаване от затворено стопанство към засилени контакти между хората, към създаване на национални пазари и оживяване на съобщителните връзки. Или по такъв начин ренесансовата литература и култура се явяват онзи инструмент на обществото, чрез който, от една страна, народното творчество се преработва и пригажда към читателската публика, а, от друга страна, се отразява процесът на освобождаване на човека от феодалните рамки и предразсъдъци и се отрежда място на социални и идейни борби на времето като Селската война и Реформацията.

Вайман се връща към спора между Брехт и Лукач за реализма, застъпва схващането, че едва през последните десетилетия е било допринесено за изясняване на въпроса за реализма и се присъединява към мнението на някои съветски литературоведи, че трябва да се преодолеят шаблонните, неисторически представи за реализма. От позициите на марксисткото литературознание той отрича, че реализмът е абсолютна категория, която съществува извън историята, и се изказва за едно понятие „реализъм", което обхваща не само посредничеството между литература и общество, но и конкретните исторически предпоставки и условия, обуславящи процеса на осъществяване на тази връзка в самото съзнание на хората. Така реализмът представлява за Вайман сложен комплекс от взаимно влияещи се компоненти: отражение на действителността в нейната сложност чрез интегриране на чисто описателни, изобразителни елементи с исторически предпоставки при осъществяване на посредничеството между изкуство и общество.

За постигане точно определение на реализма Вайман предлага въвеждането и използуването на понятието „усвояване" (Aneignung), което представлява по своята същност сложен процес (комплекс от понятия) и в случая е труден за превод на български, защото в него се влага значение на художествено усвояване на света, включващо не само творческата страна на изкуството и литературата, но и тяхното възприемане и въздействие. Същевременно тук намират място и онези функции на изкуството да разкрива и изменя света, присъщи на процеса на отразяване на конкретната действителност. Това понятие има валидност само при конкретна историческа епоха — в случая при прехода от феодален към капиталистически обществен строй. В своите разсъждения Вайман се опира в широка степен на доказателствата на Маркс за промяната на условията на възпроизводство през периода на преминаване от една обществена формация в друга. Докато в миналите общества усвояването и възприемането на света не е било определяно от труда, в зараждащия се капиталистически строй именно трудът, обществената практика, търговията, съобщителните връзки и т. н. са онези фактори, които предопределят формите, начините и продукта на процеса на усвояване на света, т. е. те са вече опосредствувани.

Според Вайман поради конкретните исторически предпоставки през епохата на Ренесанса между отделните форми и функции на „усвояване" на действителността съществуват постоянни взаимни връзки и зависимости в материалната, духовната и религиозната сфера. Занаят, наука и изкуство се намират тогава в много тесни връзки помежду си, преливат едно в друго. Поради тази особеност през това време са налице

много по-тесни и жизнени взаимоотношения между научното и художественото усвояване и възприемане на света, отколкото през XIX в.

В литературата този факт обяснява подвижните граници между проза, философия и публицистика, което изключва съществуването на чиста художестена литература в тесен смисъл. Така философията черпи материал и познание на пазара и си служи често с поетичен език и образност. Същевременно в епохата на Ренесанса идеите, материалът и фабулата не са вече предопределени от съсловната или религиозната принадлежност на писателя като член на една статична в рамките си обществена група. Напротив, хората на изкуството могат през Ренесанса вече сравнително свободно да избират условията и предмета на своята творческа дейност.

Базирайки се на тези особености на епохата и общественото развитие, Вайман схваща художественото усвояване като процес с много широки граници, вътре в които се осъществява обединяването на литературните способности и възможности на обществото и обществените потенциали на литературата. Отношението на този творчески комплекс към историята е двустранно. Първо, историята фигурира тук като конституиращ и оформящ литературата момент, и, второ, литературните произведения започват да живеят чрез присъщата им историческа обстановка. Тези изходни позиции ни дават право да разглеждаме прозата на Ренесанса като недостигнато досега по своята диалектика художествено постижение на обективността при отражението на конкретната историческа действителност и субективността при възпроизвеждането на различните форми на обществен живот тогава. Тази литература успява да обогати реализма, използувайки огромните възможности на зараждащия се (за периода) прогресивен обществен строй, без да чувствува задръжките на все още не напълно развитите му противоречия.

На немския реализъм през Ренесанса е посветена главата „Истории и шванки: Немската проза от „Тил Ойленшпигел" до „Доктор Фаустус" от Ингеборг Шпривалд. За изходен пункт на изложението си авторката избира специфичната картина на Германия през XV и XVI в., когато в стотиците малки княжества постепенно се появяват първите раннобуржоазни елементи на капиталистическо развитие. Липсата на централизация и единен пазар, неравномерното разпределение на новите производителни сили и отмиращите феодални порядки пречат и задържат израстването на съответни производствени отношения и политически мироглед. Тази изостаналост, от една страна, и бързото развитие на няколко свободни градове, от друга, допринасят за изостряне на противоречията между отделните класи и слоеве, които намират своя израз в една или друга форма на протест. Наред с феодалите главна опора на старото е римско-католическата църква, която, създавайки своята „държава в държава", задържа всякакво духовно развитие. Тук авторката търси и основата на онова революционно движение през периода 1517—1525 г., когато селяни, граждани и дребна аристокрация се обединяват за борба срещу Рим. Това движение, прераснало в селската война в Германия, което Енгелс нарича „първа от буржоазните революции в Европа", определя облика на немската литература по онова време, и преди всичко зараждащата се немска проза, която чрез разпространението на книгопечатането все повече се пренастройва от слушателска към читателска публика.

Художествено пресъздаване на действителността с нейните конкретни прояви, тенденции и проблеми както на материалното, така и на духовното поле постигат три творби, с които немската проза внася своя принос в ренесансовата литература — „Тил Ойленшпигел", „Фортунатус" и „Историята на д-р Фаустус". В тях е разкрито цялото разнообразие на тогавашния свят, пречупено през мирогледа на народа и изразено чрез шегите и сарказма на Ойленшпигел, чрез развитието на търговското съсловие и зараждащата се буржоазия в лицето на Фортунатус и накрая чрез съдбата на Фаустус — вечно стремящия се и търсещ истината, от универсалното познание до отчуждението, от магията до хуманизма, ренесансов герой. Следователно разнообразието в немската проза на XV и XVI в. е резултат не само на различна тематика, но преди всичко на различни изходни позиции на художествените произведения, имащи съответствия в тогавашната немска действителност.

Ойленшпигел се явява представител на онзи слой от феодалното общество, който е и най-неспокоен, и най-свободен — странствуващи музиканти, студенти и калфи, скитници, просяци, фокусници. Една пъстра тълпа, която не се подчинява на закостенялата феодална заседналост и крепостничество, а е вечно в движение, влизайки в непосредствен контакт с всички други слоеве на народа. Движейки се сред тях и с тях, Ойленшпигел е като едно „странствуващо огледало", в което се отразява цяла тогавашна Германия. И понеже изходният му пункт са най-бедните народни слоеве, то критичните отблясъци на огледалото са насочени към църква, аристокрация и средновековни цехове. Със смях, ирония, сарказъм, понякога дори вулгарно той казва истини, които са насочени срещу феодалните норми и прегради, задушаващи личността. Чрез назоваването на тези истини и поднасянето им по непринуден, често хаплив и брутален начин се дават импулси на мисълта, насочени към противопоставяне на действителността и дори нейната промяна. Тук се крие и приносът на „Тил Ойленшпигел" в навечерието на ранно-буржоазната революция. Ингеборг Шпривалд определя героя му като представител на плебейско-селската

опозиция срещу еснафа и аристокрацията, обаче и като един самотен бунтар във време, преди още масите да са се превърнали в революционна сила.

Съвсем други проблеми третира „Фортунатус". Изходната среда е светът на търговците, на зараждащата се търговска буржоазия. Чрез съдбата на представители от три генерации се проявява историческата действителност с цялата ѝ многообразност в края на Средновековието — първоначалното натрупване на капитал, обогатяването на прослойката на търговците и отделянето ѝ от производителите. В хода на разказа търговската буржоазия достига такова благосъстояние и ключови позиции, че вече не само подражава на аристокрацията, а даже я изпреварва в някои отношения. Шпривалд правилно подчертава, че авторът на епоса се отнася с несимпатия към аристокрацията и феодалната система, която тогава се е явявала пречка за социалното развитие. Същевременно зараждащата се буржоазия е представена като забогатяваща, икономически водеща, но лишена все още от политическа власт класа. И отново заключението на авторката — още е рано за политически претенции от страна на буржоазията.

Коренно различни проблеми предлага според нея „Историята на д-р Фаустус". Тук границите са далеч по-широки, тематиката е по-богата — поставени са характерните за епохата алтернативи: отричане на религиозния светоглед или подчинение на християнските догми; теология или светска наука; суверенност на личността или примиренчество и преклонение пред лъжеавторитети. От предпоставките за дискусия по тези проблеми произтичат значението и въздействуващата сила на сюжета. При опитите си да реши тези проблеми д-р Фаустус се изявява като тип на неуморния изследовател от епохата на Ренесанса с необуздан стремеж към знания и откровения, към овладяване тайните на природата и същевременно с пламъка на борбата срещу феодалната и църковната догма.

Авторката се спира на една особеност на книгата за Фаустус — тя служи на две различни и противоположни цели. Тук се касае за една поучителна история, която е предназначена да служи като пропаганда на религията. Същевременно в историята се отразява онази тенденция през XVI в., когато зародишът на естествените науки постепенно набелязва онова развитие, което ще доведе теологията до крах — експериментът и математическите изчисления изместват заблудата и догматичността на църковното „знание".

Краят на д-р Фаустус се тълкува като доказателство, че буржоазията като прогресивна класа все още няма шансове за развитие във феодална Германия. След неуспешната раннобуржоазна революция през 1525 г. тя е претърпяла временен крах и все още не може да бъде от решаващо значение нито в икономическо, нито в политическо отношение. Очевидно в Германия е било още твърде рано, за да може буржоазията да изиграе своята роля, поради което феодалните сили побеждават. Въпреки това разглежданите книги разказват за личности, които явно изразяват протест срещу феодалните отношения и носителите им. Техните действия и начин на мислене са призив да се изследват и открият собствените възможности, да се опознае собствената личност и да се постигне свобода спрямо съществуващите условия.

На френската художествена проза е посветена студията на Хелга Милиц под заглавие „Франсоа Рабле: От народното предание до светската книга". И тук, както във всички останали глави изходната точка е историческата реалност във Франция през XVI в. с нейните дълбоки социално-икономически промени — развитие на селското стопанство и търговията, занаяти и промишленост, но същевременно и проява на социални противоречия между новозараждащите се класи. Рабле възприема многообразието на тази обстановка, от кралския двор до първите пролетаризирани маси, от позициите на един сравнително необвързан интелектуалец, който не е принуден да плаща дан на ничие съсловие или религиозна догма. С лична ангажираност той пресъздава по художествен начин икономическите, политическите и идеологическите особености през първата половина на XVI в. Сатирата е насочена срещу схоластиката, борбата срещу всичко, което ограничава чувствата, симпатията към реформаторски стремежи, възхвала на творческата човешка сила, на живота и природата — всичко това свидетелствува, че той е автор, който е прозрял тенденциите на развитие във Франция: издигане и налагане на буржоазията като класа и създаване на национално единство; конфликт между средновековния католицизъм и първите прояви на една духовна реформа; борба между хуманизъм и схоластика.

Авторката на този раздел стига до заключението, че е истинско постижение на Рабле да предаде в художествена форма цялата динамика в стопанската, социалната и духовната сфера на един свят, чиято диалектическа противоречивост крие в себе си промяната на всички критерии и мащаби. Това именно постига Рабле чрез описването на фантастичната по форма борба между природа и неприрода — едно художествено обобщение, до което той стига от своето колкото реалистично, толкова и критично отношение към действителността.

Чрез своите гигантски персонажи Рабле придава на утопично-хуманистичния стремеж към човешка универсалност извънредна сила. Чрез своите необикновени физически и духовни качества гигантите могат да преодолеят всякакви пречки по пътя към индивидуално самоусъвършенствуване. Светът и околните обстоятелства са твърде малки, за

да им попречат и повлияят. В митическата фигура на Гаргантуа се отразява езическото поверие на галите за този великан, което се оказва много здраво сраснало с народния дух — митът за Гаргантуа остава незабравен след римското и германското нахлуване и продължава да живее дори през Средновековието като символ на един свят на изобилие и жизнерадост, като колективна народна мечта за нов Златен век. И докато във версията на църквата Гаргантуа се идентифицира с дявола или с някакво чудовище, то Рабле използува народните редакции на този мит, в които великанът мирно се труди с плуг и брадва и никому не причинява зло. Един факт свидетелствува, че Рабле е избрал най-верния образ за своя герой — благодарение на приписваните му необикновени дела Гаргантуа и днес, 300 години след появата на произведението, е жив в спомена и съзнанието на народа с неповторимостта на историческа личност или дори на национален герой. Актуализацията на отдавна съществуващ мит е била възможна поради особеността, че през Ренесанса все още не съществува ясна граница между магическо и научно мислене. На тази основа роденото от народната фантазия се възражда, придобива сила и великаните се превръщат във фигури, сочени за пример на хората. В тях е вплътено всичко исторически важно за ренесансовата епоха.

В техните образи Х. Милиц открива елементи на два различни процеса, които взаимно се обуславят — дегероизация и идеализация. Изграждането на нови човешки качества се извършва само в борба срещу средновековната закостенялост и освобождаване от съсловните норми на поведение. Усвояването на нови образци се постига в същата степен, в която старият съсловно-рицарски идеал загубва своята привлекателност. Именно на тази цел служат различните изразни средства и художествени похвати у Рабле — дегероизация и идеализация, осмиване и утвърждаване, пародиране и възвеличаване. Чрез творческото възприемане и възпроизвеждане на мита за великаните, почиващо вече на новите социални отношения, в творбата на френския хуманист се постига не едно карнавално пъстро усвояване на действителността като диалектика от унижение и възтържество, а като особен вариант на социално-идейния конфликт между настояще и минало.

Фигурите на Рабле проявяват забележителна подвижност, в която личи преходът от средновековния тип, характеризиращ се обикновено с точно определен, типизиран и шаблонизиран начин на поведение, към истински индивидуализиран човек, който се развива във връзка с променящите се обстоятелства. Все още героите му не преминават ясно очертано развитие, но това са жизнени персонажи, които се променят, проявяват гъвкавост и реагират на конкретната действителност — това са бъдещите борци за реформа, за изменение на света, за освобождаване на човека от социални и духовни окови.

Сборникът завършва с обширната студия на Моника Валтер за прехода от рицарския роман към реализма в литературата: „Дон Кихот“ на Сервантес. „Най-испанска и същевременно най-общочовешка книга“ нарича Исак Паси тази творба на ренесансова Испания. Конфликтът между процеса на разпадане на феодалния строй и вековните утайки от старото общество илюстрира обстановката в Испания през XVI в. Рицарските романи стават любимо четиво за онези слоеве, които се люшкат между минало и настояще, за които бъдещето е все още призрачно. В рицарските приключения те намират за себе си едно убежище от проблемите на действителността, поради което този вид литература е действувала тогава като особен вид манипулатор на общественото съзнание, като масова хипнотизация. По онова време това състояние на духа повлияват не само мечтите за приключения и далечни царства, но в значителна степен и тези за завладяване на Америка. Ето защо превръщането на Алонсо Кехана в Дон Кихот де ла Манча не е толкова индивидуална съдба, а обществен процес, характерен за Испания на XVI в.

Моника Валтер подчертава, че за пръв път в литературата един литературен герой се опитва да превърне в действителност онова, което е прочел. За пръв път един читател изживява една история, която той сам чете и рисува във въображението си. В рамките на романа възниква нов роман — един пионерски похват, чрез който авторът търси връзка между себе си, произведението и читателската публика.

Раздвижената епоха на XV—XVI в. засяга и Испания. Налице са разместванията в обществото и прегрупиране на силите. „Дон Кихот“ е доказателство за този процес. За пръв път в епичния свят на мястото на идеализираната дотогава дворцова аристокрация навлиза представител на бедната дребна аристокрация с най-обикновени човешки желания и поведение. Същевременно различно е и отношението на този герой към обществото, към действителността и дори към самия себе си. По своите мечти и тяхното осъществяване той се различава от другите герои на художествената проза на XVI в. Според М. Валтер Дон Кихот е много по-свободен в своя избор на поведение и в изграждането на живота си, отколкото Ойленшпигел или Гаргантуа и Пантагрюел.

Авторката на този раздел обръща внимание и на различното интерпретиране на произведението на Сервантес през вековете. Постоянното преливане на действителност в мечта и на халюцинация в действителност дава повод през XVIII в. в Англия да разглеждат „Дон Кихот“ като комичен епос за буржоазното всекидневие или като иронична критика на феодалните идеали. Немските романтици

на XIX в. оценяват преди всичко фантастичния елемент в романа и мнимото самостоятелно съществуване на идеи и идеали извън действителността. Но изходните позиции на Дон Кихот могат да звучат и съвсем съвременно, така например един Че Гевара, чиито революционни дела днес са почти легенда, се идентифицира с Дон Кихот, но вече в името на висши идеали за благото на другите.

Една мисъл обединява отделните раздели на сборника, издаден от Р. Вайман — как действителността през Ренесанса е била реалистично усвоена, възприета и отразена в различните страни на Западна Европа, при различни исторически условия и в различни произведения на художествената проза, които обаче имат една обща характерна черта: вложения в тях стремеж да предадат на съвременници и поколения страстната външна и вътрешна борба срещу едно отживяло времето си общество, устрема към творческо изменение на света и копнежа по едно по-свободно и по-щастливо съвместно съществуване на хората. Тази мисъл е била и цел на авторите, които според нас са я постигнали.

*Веселин Вапорджиев*

## SOMMAIRE

„La Pensée littéraire“ — Le mode de vie socialiste et la littérature 3
Guéorgui Pentchev — Des positions de la justice communiste 8

*Le centenaire de la mort de Lioubène Karavélov*

Mikhaïl Batchvarov — Lioubène Karavélov, ses conceptions philosophiques et sociologiques 17

* * *

Lioubène Guéorguiev — Dialogues avec des théoriciens littéraires soviétiques 23

*Enquêtes*

Stéphane Kolarov — Foi puissante et pathétique moral (Christo Radevski) 43

* * *

Sabina Beliaeva — A la recherche d'une harmonie morale 56
Todor Iv. Jivkov — Aspects ethniques du folklore 66
Ivan Radev — Néophyte Bozvéli et le début de notre prose de la Renaissance 84
Emile Guéorguiev — Herder et la Renaissance des petits peuples slaves 95
Isaac Passy — L'esthétique de Schelling 112

*Communications scientifiques*

Lioubène Lioubénov — Les rimes dans les chefs-d'oeuvre poétiques de Ivan Vazov 128

*A travers la presse étrangère*

Lu dans les revues littéraires de l'URSS et des Etats-Unis 134

*Revue*

Ivan Rouge — „Christo Smirnenski et notre critique“ par Vassil Kolevski 140
Ivan Popivanov — „Etudes littéraires et mémoires “ par Nicolai Dontchev 142
Nicolai Zvezdanov — „Léon Tolstoï et la littérature bulgare“ par Anghel Antchev 143
Vesséline Vapordjiev — „Realismus in der Renaissance“, recueil 146