

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-049

ГОДИНА XXVII. КН. 6. 1983

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

СЪДЪРЖАНИЕ

Ефрем Каранфилов — Решенията на XII конгрес на партията и задачите на литературознанието

85 години от рождението и 60 години от смъртта на Христо Смирненски

Матей Шопкин — „Аз много огън хвърлих по земята!“ 9

Елена Димитрова — Школуване на таланта (Смирненски и някои от любимите му учители) 13

Веска Иванова — Ръкописното наследство на Смирненски 24

Профили

Панко Анчев — Ивайло Петров 33

Димитър Кенанов — Художественият свят на „Похвално слово за Неделя“ от Евтимий Търновски 39

Илия Тодоров — Неизвестни страници от публицистиката на Найден Геров. 52

Иван Попиванов — Васил Карагьозов 64

Исак Паси — Фридрих Шлегел и естетиката на немския романтизъм 79

Валентин Ангелов — „Предизвикателства“ срещу естетиката 100

Научни съобщения

Никола Колев — Преподаванията по славистика и българистика в Колеж дьо Франс (Париж) — 1840—1923 г. 107

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ФРГ, Австрия и Франция 125

Преглед

Пирин Бояджиев — „Литературна и публицистична дейност на Г. С. Раковски в Румъния“ от Лаура Баз-Фотиаде 132

Илия Косев — „1300 Jahre Bulgarien. Teil 2“ 134

Невена Георгиева, Димитър Великов — Приемливите и неприемливите страни на една литературна концепция 135

Хроника

Лидия Михова — Научна сесия по случай 160-годишнината от рождението на Найдена Герова	140
Катя Бъклова — Научна сесия по случай 120-годишнината от рождението на Алеко Константинов	141

СОДЕРЖАНИЕ

Ефрем Каранфилов — Решения XII-го съезда партии и задачи литературоведения	3
--	---

85 лет со дня рождения и 60 лет со дня смерти Христо Смирненского

Матей Шопкин — „Я столько огня бросил по земле!“	9
Елена Димитрова — Учение таланта (Смирненский и некоторые из его любимых учителей)	13
Веска Иванова — Рукописное наследство Смирненского	24

Профили

Панко Аңчев — Ивайло Петров	33
-----------------------------	----

Димитр Кенанов — Художественный мир „Похвального слова о Неделе“ Евфимия Тырновского	39
Илия Тодоров — Неизвестные страницы из публицистики Найдена Герова	52
Иван Попиванов — Васил Карагезов	64
Исак Пасси — Фридрих Шлегель и эстетика немецкого романтизма	79
Валентин Ангелов — „Вызовы“ против эстетики	100

Научные сообщения

Никола Колев — Преподавания по славистике и болгаристике в Коллеже де Франс (Париж) — 1840—1923 г.	107
--	-----

Из зарубежной печати

Литературные журналы ФРГ, Австрии и Франции	125
---	-----

Обзор

Пирин Бояджиев — „Литературная и публицистическая дейность Г. С. Раковского в Румынии“ Лауры Баз-Фотиаде	132
Илия Конев — „1300 Jahre Bulgarien Teil 2“	134
Невена Георгиева, Дмитр Великов — Приемливые и неприемливые страны одной литературной концепции	135

Хроника

Лидия Михова — Научная сессия по случаю 160 лет со дня рождения Найдена Герова	140
Катя Бъклова — Научная сессия по случаю 120 лет со дня рождения Алеко Константинова	141

РЕШЕНИЯТА НА XII КОНГРЕС НА ПАРТИЯТА И ЗАДАЧИТЕ НА ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ

Работата на XII конгрес на партията, както е известно, премина под светлината на априлската линия и беше нова изява на тази линия в съвременния етап от историческото ни развитие.

Ненужно е да се припомним, че в областта на литературата Априлският пленум не се изчерпва само с теоретически постановки, а стана съдба на цяло поколение творци и етап в творческия живот на всички писатели от всички възрастови групи и жанрове. Ето защо правилно е да се оценяват последиците му чрез цялостното му въздействие изобщо върху културата на България, върху отделните творчески личности, както и върху науката за литературата.

Националните ни усилия за създаване на социалистическа култура придобиха задълбочен и по-организиран замах. Демократизацията на културата даде възможност на творците да се обърнат към спецификата на творчеството. Освобождаването от догмите позволи да се открие образът на твореца, на творческата индивидуалност. И с особена релефност изпъкна проблемът за взаимоотношенията между личността и колектива. Истинските творци, онези, които притежаваха творческа индивидуалност и бяха свързани с духа на съвременността, почувствуваха възможност да творят пълно и разностранно, да създават значителни, интересни произведения. „Комунизмът е отрицание на буржоазния индивидуализъм, но не на индивидуалността — казва др. Тодор Живков. — Многообразието на индивидуалното развитие е необходимо условие за социалния прогрес“ (За Априлската линия. Т. 2, с. 223).

Ето защо именно значението на творческата индивидуалност във връзка с колектива и тяхното диалектическо единство и взаимна обусловеност се откриха като съществен момент в развитието на литературата ни след Априлския пленум. Винаги съм вярвал, че този, който не може да намери себе си, не може да намери другите, но и този, който не може да намери другите, никога не би открил своята истинска същност.

На проблема за отношението между личността и трудовия колектив др. Живков многократно се е спирал. Цялостно той е разгледан и в Тезисите във връзка с новия кодекс на труда. Тук той е свързан с личната и колективната отговорност.

След Априлския пленум на всички конгреси и в много от речите на др. Живков са били разглеждани проблемите на литературата, на развитието на литературния процес, на ролята и задачата на литературната критика и пр. Особено ясно бяха очертани ролята и значението на критиката в речта, която др. Живков произнесе през 1969 г. пред столичните комсомолци. Там бяха изтъкнати много

от неблагоприятията именно на литературната критика и в частност някои от неблагоприятията на литературознанието като цяло.

И отново бяха поставени проблемите за съвременната тема, за правдивото изобразяване образа на комуниста, за народността и партийността, за класово-партийния подход при оценката и степенуването на литературните произведения и др.

Системното и планомерно насочване на писателите към съвременната тема от Априлския пленум до днес не значи, че тя се абсолютизира и се пренебрегват онези творци, които пресъздават историческото ни минало. Но възпитанието на новия човек цялостно е свързано с проблема за правдивото пресъздаване на съвременния живот, където се събира най-хубавото от миналото. А този живот трудно се опознава и трудно се прониква в неговата сложност. Тук се изисква голямо творческо напрежение, задълбочено разкриване законите на социалните отношения и сложната душевност на нашия съвременник.

Както всички проблеми, така също и проблемът за съвременната тема има конкретно-историческо съдържание в зависимост от развитието на живота ни.

Другите основни проблеми, за които често е говорено и на които беше обърнато особено внимание на XII конгрес, са проблемите на социалистическия реализъм и по-специално на партийността и народността. Трябва да признаем, че у нас винаги достатъчно и задълбочено се разработва теорията на социалистическия реализъм; че проблемите на партийността и народността, които имат конкретно-историческо съдържание, винаги се разглеждат в съвременна светлина и с оглед на етапа, в който се намира нашето общество.

В речта си пред XIV конгрес на Комсомола др. Живков между другото казва: „XII конгрес обърна внимание, че в художественото творчество има случаи, когато отсъства класовата оценка, когато в отделни произведения се обединява образът на съвременника или се губи историческата перспектива, когато творецът затъва в дреболиите на ежедневието, не вдига поглед към голямото, към главното в живота.“ И по-нататък др. Живков продължи: „За съжаление не се вземат всички необходими мерки за превъзможване на съществуващите слабости и отново се появиха произведения, които говорят за притъпена идейно-естетическа възискателност както от страна на творците, така и от страна на редакторите, художествени съвети, журита, критика и пр.“

Тази намалена бдителност и възискателност, за които говори др. Живков, е свързана именно с пренебрегването на партийно-класовите оценки. Тук би трябвало да се спра на едно явление, характерно за нашата съвременност. Днес в комплексното въздействие за обогатяване душевността на съвременника играят роля както интеграцията на науката с производството, така също още редица обществено-икономически фактори, за да се дойде до трудови колективи от творци в своето дело — колективите на зрялото социалистическо общество, такива, каквито ги виждаме в основните положения на партийната концепция за новия кодекс на труда.

Основната схема — развита база, развити социални отношения — развита литература, — се изпълва с нов живот, с нови организационни форми. Наред с естетическата и морално-етическата проблематика става основна в настоящия етап от нашето развитие.

И затова в отчетния доклад на ЦК пред XII конгрес се казва: „Ако приемем, че човекът е главният носител на културата, то тя присъства чрез него навсякъде и дава отражение във всичко. Трябва да си даваме сметка, че бъдещето на родината ни зависи от умножаването на личностните качества на човека, от неговото непрестанно самоусъвършенстване като гражданин, труженик, творец.“

Какви са въпросите, които бяха поставени на XII конгрес във връзка с литературата и нейното развитие: класово-партийният подход при оценката на твор-

бите — от съвременността и от миналото, взет като жива същност на литературната критика и на литературознанието като цяло. Насочване на творците ни към съвременността, към съвременния герой, съвременната проблематика с оглед създаването на силни и ярки творби; борба срещу сивия поток, за да може постепенно да бъде канализиран; необходимостта от решителна, безкомпромисна и умна борба срещу формите на идеологическата диверсия, която все повече разнообразява и диференцира своите методи тъкмо в сферата на литературата в широкия смисъл на думата. Литературните историци, теоретици и критици трябва да участвуват в оценяването, осмислянето и направляването на литературния процес, като се имат пред вид големите задачи, които стоят пред цялата литература.

На XII конгрес още един път особено ясно бяха подчертани ролята и значението на литературата в цялостния ни живот, защото ако за изграждането на зряло социалистическо общество са необходими творци, които са в състояние да създават нови материални и духовни ценности, то за създаването на творците е необходимо литературата да заема все по-голямо място в духовната атмосфера на родината ни.

Тук е нужно да се има пред вид още нещо: ограничената тясна специализация в частните науки беше характерна за края на XIX и началото на XX в. Но по пътя на задълбочаващата се специализация се роди нуждата от по-цялостно и многостранно разкриване на проблемите, от обединяването на сходните проблеми, от известна комплексност при тяхната разработка.

Днес близките и по-далечни науки сближават своите търсения и изследвания. С помощта на диференциацията се навлиза в закономерностите при развитието на материалния свят и на обществото. С помощта на интеграцията нерядко се приближаваме към комплексно навлизане в диалектиката на проблематиката.

Усвояването на техниката, борбата за осмисляне на новите научни методи променя облика на нашия съвременник. Той не може да се застоява вече в едни и същи контури на типологическите си особености.

Необходимостта от обществена производителност на труда, от разширяване на производството и неговата ефективност изискват нов облик на трудещите се. Научно-техническата революция наглед не е душевен проблем, но душевните явления са залегнали в природата на техническия прогрес.

Именно тези душевни явления са свързани в една или друга степен с литературата. Тя умее да дава по-широк поглед към нещата и явленията; да улавя по-общите закономерности, които са необходими при постепенната интеграция на проблемите в частните науки; да улавя цялостния ритъм в развитието на живота. Изобщо, погледнато дори с погледа на т. нар. точни науки, ще се забележи нарастващото значение на литературата в настоящия етап от развитието ни. Тя в известна степен осмисля, обобщава и дава трайност на постиженията от различните области.

С това нараснало и нарастващо значение на литературата е свързано литературознанието в неговата цялост и в неговата обобщителна същност. В речта си пред студентската младеж от 1981 г. при традиционната им среща с Политбюро и особено пред XIV конгрес на Комсомола др. Живков отново говори за творчески характер на социалистическия труд, за необходимостта от всестранно развити личности, за ролята на литературата и изкуствата при тяхното изграждане. В основните положения на партийната концепция за Новия кодекс на труда е казано между другото: „В новия кодекс на труда следва да вземе основно място не само хуманната грижа за работника, за трудовия човек, а в съответствие с новите трудови задачи и грижата за неговото многостранно развитие и реализация, за издигане ролята на труда във формирането му като многостранна и хармонично развита личност.“

Наред с многостранното развитие на личността тук става дума вече и за реализация на личността. И ние още един път разбираме, че за изграждането на тази нова личност — творец в своето дело, трябва да изиграе своята роля литературата, а тя самата трябва да бъде очистена от онова, което не притежава идейно-художествени качества, което затлъчва литературния процес, което не е способно да влияе. И пак изпъква въпросът за класово-партийния критерий, за степенуване на ценностите в литературния процес от миналото и съвременността.

Ето защо задача на нашата наука е задълбоченото изучаване на литературния процес от миналото с оглед правилната оценка — конкретно-историческа и въз основа на класово-партийния критерий на литературните явления. Трябва да признаем, че са допускани грешки в това отношение, като степенуването на ценностите невинаги е било въз основа на общественото им значение, че невинаги се е гледало конкретно-исторически на литературните явления, че интересът към един или друг писател или период от литературното ни развитие често е бил ненаправяван, а стихийен, съобразно интересите и личните планове на отделните научни сътрудници. Трябва да признаем също, че и различните видове дисертации, които години наред са защищавани, нерядко са били стихийно предлагани и приемани от научните съвети въпреки ценните им приноси в една или друга област.

Днес, когато пред нас стои задачата за създаване и написване историята на нашата литература, цялата ни работа трябва да бъде насочена именно с оглед на тази задача, без, разбира се, да я абсолютизираме.

Както е известно, литературно-теоретическите и литературно-историческите проблеми са във взаимна връзка и обусловеност. Трябва да признаем също, че невинаги секциите са работили в пълна съгласуваност, като се има пред вид пак създаването на историята. В бъдеще е нужно да се изготви цялостна и по възможност по-стройна система на проблематиката, която ще се разработва от отделните секции в института, без с това да се ограничава спецификата на търсенията им.

Партийните документи обръщат особено внимание върху съвременната литература. Тук проблематиката трябва да бъде изучавана и разработвана с оглед големите задачи, които стоят пред съвременното социалистическо общество. Степенуването на оценките въз основа на класово-партийния критерий е важно не само като се има пред вид борбата срещу сивия поток, но и с оглед да се разкрият пред читателите с истинската им ценност онези творби, които притежават идейно-художествени качества, за да могат да въздействуват. Защото нерядко те се губят от погледа на читателите сред купищата от книги, които задръстват книжарските витрини.

Това е задача преди всичко на литературната критика. Но трябва да си припомним за необходимостта от пълно единство между литературната критика, теория и история. Те не са отделни сфери, независими една от друга. Известна е необходимостта за добрите критици да познават задълбочено теорията на проблемите и процесите в развитието на литературата, както и за историците да бъдат теоретици и критици и т. н. Някои учени в миналото са гледали с известно пренебрежение на литературната критика като свързана с публицистиката, с вестниците и в добрите случаи — като научно-популяризаторска дейност. Не е тук мястото да говорим какво е литературната критика и нейната връзка с науката, но в решенията на XII конгрес и в речите на др. Живков, както изтъкнах вече, се вижда какви големи задачи ѝ се възлагат.

Ненужно е да се припомня, че е необходимо да се навлиза в дълбините на литературата, там, където се таят нейните истински богатства. Затова се изискват трайни, системни усилия, голямо духовно напрежение и талант. Тук никакви наукообразни догми или система от догми не могат да помогнат. Разкриването

процесите в литературата като израз на историческата народна съдба ще ни доведе до сложните процеси при формирането духовната култура на зрялото социалистическо общество. И в този смисъл литературознанието е хуманитарна наука, но и точна наука, която използва съвременната методология при разработване на сложната проблематика.

Все в този ред на мислите трябва да припомним, че авторите на теоретически разработки на основните проблеми, свързани с миогледа, метода, стила, поетиката, които почиваха главно върху примера от историческото ни литературно развитие в миналото, би могло да се обърнат и към съвременната ни литература. Изминаха вече 39 години от Девети септември — един значителен период с огромна литературна продукция, която дава възможност за по-цялостни теоретически изследвания и обобщения.

По отношение на националния характер на българската литература и връзката ѝ с историческата ни съдба също така се получаваха в миналото отклонения: или на преувеличаване значението на някои творби и автори, или пък на догматично отрицание на националния характер в развитието на литературата ни, която винаги е била израз на българската душевност.

Споменах вече за необходимостта от приближаването както на задачите, така и на методите на някои сходни науки, като се има пред вид съвременната комплексна методология, която се оказва най-резултатна. Развитието през последните години на социологията, социалната психология, народопсихологията, историографията и др. налагат необходимостта от използване не само резултатите от проучванията им, но и в отделни случаи на някои от техните методи при анализа на по-сложните литературни явления.

Във връзка с цялостната разработка на редица проблеми, които са общи за учените от социалистическите страни, би трябвало да продължи още по-всестранно сътрудничеството между нашия институт и съответните институти в СССР и другите социалистически държави с общи планови задачи. Ненужно е да се изтъква, че по този начин ще се обогати многостранното разглеждане на проблематиката и по-задълбочено ще се изследват взаимните влияния в миналото и в настоящия етап от развитието ни.

Съществували са и съществуват връзки между нашия институт и съответните катедри в СУ „Кл. Охридски“, които постепенно укрепват както под формата на размяна на кадри, така и при общата разработка на важни и основни проблеми, особено с оглед написването на историята. Тези връзки трябва още повече да се задълбочат. Преподавателите от университета би могло да се привличат към разработката на проблемите, които са залегнали в планове на института.

От друга страна, все още малко учени от института се привличат в работата на катедрите в университета. Процесът на обучението на студентите в редица случаи не е съгласуван с дейността и научното планиране на Литературния институт. В следдипломната квалификация на студентите също така би могло да се имат пред вид и научните разработки, които се извършват в Литературния институт. Изобщо все още не съществува цялостна съгласуваност в преподавателската и научната работа на секциите от института и съответните катедри в университета. Необходимо е да се разработи перспективна програма за координиране на общата работа при изпълнението на съвместните задачи.

Връзките на Литературния институт със Съюза на българските писатели би трябвало да укрепват. И тук е необходимо да се изработи специален план за системна разработка на общата проблематика, за провеждане на съвместни мероприятия при чествуване на писатели, научни сесии, журиране на творби. Би могло писателите да се канят по-често на обсъждания в института, както и научните работници — на дискусиите и обсъжданията, които се провеждат от Пи-

сателския съюз. Не са достатъчни вече само срещите от време на време на двете ръководства — на съюза и на института, и дори на академията и на Съюза на писателите, а системна и задълбочена обща работа, особено със Секцията на критиците, много от членовете на която са на шатна работа в института и в университетата.

По този начин научните работници ще могат да вземат по-пряко участие в изучаване развитието на съвременната литература и в разработката на проблематиката, свързана с това развитие. Би било необходимо обаче да се дава повече място на техните публикации в съюзните издания. Също така в тези издания да се дава гласност на по-важните мероприятия, които провежда Литературният институт. Връзките на института с Министерството на народната просвета също така би трябвало да укрепнат като планова задача. Тук би могло да се пожелае повече научни работници от института да вземат участие в написването на отделните глави или раздели в учебниците. Многократно е изтъквана важността на това, колко и как се преподава литература в нашите училища. Необходимо е също така научни работници да бъдат канени за изнасяне лекции пред учители по литература, за посещаване на техни семинари и др.

Както е известно, имаше някои тенденции за подценяване значението на литературата като учебен предмет, за намаляване часовете по литература в учебните програми, за изключване на литературата от матуритетните изпити и др. На среща на ръководствата на СП и Министерството на просветата (на 14. I. 1983 г.) се е изтъкнало, че „изпитът по български език и литература е изпит по българщина“, че в „училищата трябва да се учи, онова, което е с трайно присъствие в културната ни съкровищница“ (както пише в „Литературен фронт“ от 27. I. 1983 г.).

И ние, които работим в Литературния институт, в различните негови секции, не можем да бъдем равнодушни към такова явление, дължни сме да правим всички възможно, за да съхраним значението на литературата сред младежта, сред народа както с оглед изграждането на всестранно развити личности, така и с оглед съхраняването емоционалното богатство у младите хора, градус на тяхната нравственост и на гражданските им добродетели.

Всички партийни документи от XII конгрес и след него сочат стремежа за създаването на единна и трайна концепция за личността и за формирането на творчески колективи в настоящия етап от нашето развитие; за насочването на всички хуманитарни и не само хуманитарни науки към тези сложни и трудни задачи. На литературознанието се пада немалък дял по пътя за изпълнението им. И тук още един път се убеждавам колко е необходимо да се подхожда комплексно към проблематиката и да се дири близост и единство със сходните науки.

В този смисъл особено се очертава значението на колективните научни разработки, каквато е при нас на първо място Историята на литературата, която се очаква както от специалистите научни работници, така и от приятелите ни в чужбина, от учените в братските социалистически страни, а също и от целия наш народ.

С изброяването на тези няколко основни задачи, които стоят пред колектива на Литературния институт, съвсем не вярвам, че е включено всичко, нито пък, че посредством тях се ограничават свободният процес в работата на научните сътрудници. Но без изпълнението на тези задачи ние не бихме могли да отговорим на големите изисквания, които се поставят пред нас от партийните решения и от развитието на съвременния ни живот.

„АЗ МНОГО ОГЪН ХВЪРЛИХ ПО ЗЕМЯТА!“

МАТЕЙ ШОПКИН

Далече там — в красивата територия на моята ранна юношеска възраст — се срещнах с поезията на Христо Смирненски. Помня светлите летни сияния, прохладния дъх на читалищната библиотека, трепета при първия прочит на „Да бъде ден!“ . . . Може би и преди това бях чел или слушал стихове от Смирненски. Може би. . . Но оная първа лятна среща остана завинаги в паметта ми. И в душата ми остана — с някакъв особен звън на медни тръби, с тъмен тропот на развихрени конници, устремени към хоризонта, с ясен блясък на петолъчни звезди, с къси изстрели по незнайни барикади и с отприщен гняв на многобройни тълпи. И с една необятна и странна музика — музика, която вече години и десетилетия звучи у мен, звучи и ме подема и издига при всяка мисъл за Христо Смирненски, при всеки поглед към портрета му, при всяко споменаване на името му. Защото обичам поезията на Христо Смирненски. И защото смятам, че тази поезия е едно от чудесата на българския гений. . .

„Той е между ония живи явления на изкуството, които имат способността да се обновяват, към които всяко поколение се обръща наново и с нов поглед, за да разбере по-добре него, а чрез него и себе си. . .“ С тези проникновени думи преди години Минко Николов завърши своя литературнокритически очерк, посветен на големия пролетарски поет. Мисля, че те са един от ключовете за проникване в поезията на Христо Смирненски. Тъй като наистина всяко ново поколение преоткрива и ще преоткрива тази поезия, ще се връща към нея, за да разбере както борбите на своите далечни предшественици, така и същността на ония високи примери, които не се раждат всеки ден.

В същност осъществяването на Христо Смирненски като автор е станало още в младежките му години при публикуването на много хумористични стихотворения, подписани с най-различни псевдоними. Но истинският поетически празник на поета е 1 май 1920 г. На този ден в българската литература изгрява неговата ярка и висока звезда. Тогава във в. „Червен смях“ се появява стихотворението „Първи май“. След време и литературните историци, и почитателите на революционната поезия ще пишат, че „Първи май“ е великолепен дебют на младия пролетарски поет. И наистина — каква сила, каква свежест, каква поривност и мъжествена категоричност! И каква ясна гражданска позиция!

Да спрат фабричните комини
и всеки черен труд да спре,
и туй намръщено море
от морни роби и робини
да озари и приласкай
усмивката на Първи май!

На тези „морни роби и робини“, на тези свои „бледолики братя“ Христо Смирненски посвети неповторимия си поетически талант, своите вдъхновени пориви и помисли, своята огненометежна младост. Само за три години той въздигна българската пролетарска поезия до призвездни висоти. Той достойно защити съществуването на нейното кръщелно свидетелство, подписано от Димитър Полянов. В един мрачен и тягостен период на литературни суховеи и безпътища стиховете на Христо Смирненски бяха като живителни пролетни ветрове и като пътеводни звезди.

Какви бяха светлите сили, които владееха духа на този стеснителен младеж? Откъде идеха тези стройни думи и песенни съзвучия, тези неповторими образи и метафори, тези невероятни полети на мисълта, този буреносен ритъм? И тази творческа и гражданска твърдост, и това навлизане в пластовете на вековете, и този верен политически ориентир! . . .

Разбира се, Христо Смирненски имаше силен поетически талант. Но в тогавашната българска поезия и други поети също имаха силни таланти и богата култура. Къде е тайната? . . . Каква е магията? . . . Струва ми се, че в случая няма никаква особена тайна. Няма и никаква божествена магия. Просто талантливият поет живееше с болките и тревогите, с борбите и надеждите, с радостите и мечтите на работническата класа, на комунистическата партия, на целия народ. В душата му отекваха всичките трепети и сътресения на оная бурна, противоречива и преломна епоха — епохата, когато работническата класа у нас застава на историческата сцена. И поетът не само възпяваше нейната велика мисия, но вярваше, дълбоко вярваше в победата, в тържеството на идеала, в изгрева на слънцето, в народното възмездие:

Но иде ден на съд! Над майката земя
надвисва ураган и в громкия му зов
преплитат се ведно омраза и любов,
а майката земя възсепва се сама
потъпкала греха, отърсила срама.

До последната си клетка поетът се беше слял с „възбунените вълни“ на времето, със съдбите на ония, които летяха „по стръмния и свят Спартакъв път“. И затуй неговите стихове докосваха най-трепетните струни в човешките души. И затуй тия стихове бяха търсени, четени, декламирали, обичани. Всеизвестен е възторгът, с който прогресивната критическа мисъл посреща излизането на „Да бъде ден!“ Нека отново си припомним думите на Георги Бакалов: „На улицата на пролетарската поезия настъпи празничен ден. Млад, свеж, сочен талант в шеметната пъстрота на свои оригинални краски и образи, които извирали и се пръскал като огнен каскад, внесе тази радост със стихотворната си сбирка „Да бъде ден!“

За въздух жадни са гърдите,
очите молят светлина,
един копнеж, мечта една
гори и се топи в душите
и през сълзи и кървав гнет,
през ужаса на мрак студен
разбунен вик гърми навред:
„Да бъде ден! Да бъде ден!“

Христо Смирненски не дочака този голям и светъл ден на българската работническа класа, на България. Нещо повече — „жълтата гостенка“ го покоси преди да бъде озарен от пламъците на Септември 1923 г. И преди много други събития, погроми и победи, които със сигурност щяха да вдъхновят поета за нови революционни песни, за нови поетически върхове.

Млад, ненавършил дори 25 години, Христо Смирненски напусна този свят, за да остане в паметта на работническата класа и в душите на българския народ като гениален юноша, като пламенен бард на Революцията, като вдъхновен певец на Октомври, като безсмъртен поет-комунист, поет-интернационалист. Неговите песни звучаха в тежката тишина на 30-те години на нашия век. Те воюваха като смели и достойни бойци по партизанските балкани, в затворническите килии, по окървавените стачки и митинги, на тайните събрания по тавани и в сутерени. Поетът Христо Смирненски бе неотменен и безстрашен боец на най-опасните барикади в епохата на въоръжената борба против монархо-фашизма. И с гласа на Йохан се обръщаше към палачите:

Безумци! Всяка капка кръв пред вас

ще бликне нови хиляди борби!

Веч бий дванайсетият кобен час

и ще сразим престъпната ви власт!

Елате вий! Елате, подлещи!

И когато удари „дванайсетият кобен час“, когато настана денят, за който поетът мечта, неговите огнени песни озвучиха свободните пространства на социалистическа България, проникнаха до всички кътчета на нашата родина, отекнаха в сърцата и душите на трудовите хора. И преди всичко — на младежта. Не някой друг, а самият български народ и самата българска младеж поставиха името на Христо Смирненски до великите имена на Христо Ботев и Иван Вазов, на Пейо Яворов и Гео Милев. И заедно с поезията на Никола Вапцаров и поезията на Смирненски е един от най-достоверните паспорти на българската литература пред света.

Както при всеки велик поет, така е и при Смирненски — той не може да бъде „заклучен“ в рамките на своята епоха, на своето време. Неговите стихотворения и уроците му са живи, трайни и необходими и днес — в епохата на космическите полети, на варварските войни; днес, когато някои налудничави западни политики подготвят нов кръстоносен поход срещу комунизма и когато пространствата над планетата се задъхват и разкъсват от бесен антисъветизъм. И как силно, и как съвременно звучат огнените думи на Смирненски:

Москва, Москва!

Ти ярко пак пламтиш, ти пак туптиш!

Ти пак си огнено сърце

и с ясна пурпурна усмивка бдиш

над братски стиснати ръце.

Че блясъкът на твоята зора

раздра световната тъма,

че ти като възторжена сестра

събра на цялата земя

и радостта, и бурната печал!...

Москва, Москва! —

сърце от разтопен метал!

И когато говорим или пишем, че една от основните теми на българската социалистическо-реалистическа поезия е интернационалната, нека не забравяме, че именно Христо Смирненски сътвори такива безсмъртни творби като „Червените ескадрони“ и „Съветска Русия“, „Роза Люксембург“ и „Карл Либкнехт“, „Йохан“ и „Северният Спартак“. А в „Руският Прометей“ поетът писа:

Аз много огън хвърлих по земята!

Разкъсах хиляди слънца

и с размах на дързост непозната

запалих робските сърца
със урагани от искри...

Все ми се струва, че в „Руският Прометей“ Христо Смирненски е „загатнал“ нещо за себе си, за своята човешка съдба, за своята поезия. Наистина — много огън хвърли поетът чрез своите стихове, много сърца и души запали за борба и подвиг. И 60 години след смъртта си той продължава все така да вдъхновява новите поколения на България, да покорява граници и разстояния, да се бори, да побеждава, да възвестява нови времена. „Христо Смирненски — пише другарят Тодор Живков — възвести нова ера в развитието на българската литература, издигна високо знамето на комунистическата партийност, на социалистическия реализъм, под което и днес се изгражда и ще се изгражда националната ни култура. С право той заема най-лично място в съкровищницата на нашата социалистическа поезия.“

В най-възвишения смисъл на думата поезията на Христо Смирненски е велика и безсмъртна. И безкрайно необходима в нашата епоха. И сякаш самият поет — все така жив, пламенен и жизнерадостен — върви през нашето време и възвестява нови дни и кръгозори, нови пътища и висоти. И от пиедестала на безсмъртието звучи пророческият му глас: „Аз много огън хвърлих по земята!“

ШКОЛУВАНЕ НА ТАЛАНТА

(Смирненски и някои от любимите му учители)

ЕЛЕНА ДИМИТРОВА

За себе си Смирненски би могъл да изрече думите на Яворов: „Аз не живея аз горя.“ За 25 години сякаш е изживял няколко човешки живота. В почуда се питаме как е успял да остави такова богатство, разнообразно и завършено творчество до тази възраст, на която други писатели едва започват. И при това в същото време е изпълнявал толкова много странични задължения — партийни, чиновнически, редакторски.

Удивление буди и неговата начетеност. За школуването на големия талант благотворна роля е изиграло общуването с първомайстори на нашата и световната литература. В настоящата статия ще проследим неговите творчески контакти с четирима измежду любимите му поети — Пушкин, Лермонтов, Яворов, Дебелянов.

Още на ученическата скамейка Смирненски е омагьосан от руската класика. Учителят по руски език Владимир Дякович обстойно запознава учениците си с нейните най-големи постижения, въвежда ги в извисения свят на руските художници. Дякович е много възискателен, а и поетът проявява извънреден интерес към руския език. Той дружи и с един русин — Иван Иванович Зумер, сътрудник на „Българан“, който му помага да усвои езика. „Христо много бързо схващаше, той добре превеждаше. Много бързо запомняше стихове на руски.“¹

От данните, събрани в сектор Смирненски, а и от разговори с приятели на поета проличава колко солидно той е познавал руската литература още като ученик. Борис Понев си спомня, че се е опитвал да превежда стихотворения от поетите-декабристи Рилеев и Кюхелбекер. Тези преводи обаче не са запазени.

В ранните опити, когато перото е неукрепнало, когато творецът още няма своя физиономия, чуждото влияние веднага може да се разпознае. Начеващият автор обикновено търси опора у любимите майстори, защото неговите стъпки са несигурни. Често той не е в състояние да изрази мислите и настроенията, които са го завладели, и прибегва до помощта на някои от сродните по дух творци, започва да им подражава. Такова неасимилирано влияние от страна на наши и чужди писатели откриваме и в ранното творчество на Смирненски. То подпомага твърде много неговия растеж. Още в ранните опити личи стремежът му да се учи от руските класици. През 1917 г. превежда стихотворението на Пушкин „Десетата заповед“ (Смях и сълзи, 1917, бр. 12). Този първи опит на Смирненски в

¹ По устни сведения на Зумер.

преводното изкуство не е особено сполучлив. Младият поет не е спазил размера на оригинала, нито разположението на римите. Той е променил и смисъла. У Пушкин откровената изповед на лирическия герой за неговата слабост пред съблазните завършва с победа на нравственото начало:

Смотрю, томлюся и вздыхаю,
но строгий долг умею чтить,
страшусь желаньям сердца льстить,
молчу... и втайне я страдаю.

(„Детская заповедь“)

А Смирненски е пропускал последните 12 стиха. В превода стихотворението завършва с дванадесетия стих на оригинала:

Не искам аз пари, имот,
нито пък неговия раб;
Но щом неговата рабня
е хубава... то аз съм слаб!

По такъв начин се променя основната идея. Още неукрепнал идейно, повлечен от потока на тогавашния хумористичен печат, той е придал бохемски дух на стихотворението.

През 1918 г. Смирненски печата в „Българан“, бр. 52, две стихотворения с общо заглавие „Волни преводи“. Първото от тях — „Там“, ни пренася сред приказния свят на пролога към „Руслан и Людмила“. Младият поет явно се е стремил да постигне мелодичния, грациозен стих на Пушкин, да нахвърли с неговия размах зловещи, фантастични картини. И действително той е съумял да вдъхне на стихотворението характерен пушкиновски аромат, като е дал простор на собствената си фантазия:

Там, де мощна гръд вълните
удрят с тътен о брега,
де с столетия скалите
бдят и стенат под снега,
де клокочат страшни бездни,
де цари и смърт, и плач,
меч е стиснал чер палач;
там, де кървави вълните
сини трупове влекат,
де се вият с страх орлите,
де стихните реват
непрестанни и страхотни,
де клокочи тъмен ад,
де триглавите животни
дишат смъртоносен яд,
де с козел зловеша врачка
броди из тъмите там,
.....

Докато в края на пролога Пушкин уверява читателя, че сам е видял този приказен залив, у Смирненски неочаквано се проявява хумористът, който с един удар разрушава цялата фантастика:

Там, да кажа откровено,
нигва не съм ходил аз!

Поетът не се опира немошно на чуждите образци още в ранните си опити. Той проявява и свои характерни черти.

Богатата, слънчева поезия на Пушкин, която по изрази на Луначарски поразява с някаква танцуваща грация, с младост безкрай, в която звучат Моцартови менуети, е прекрасна школа за Смирненски. Тя култивира неговото чувство за ритъм и звукова хармония, подхранва въображението му със своето зашемяващо богатство от красиви, свежи образи.

В стихотворението „На 42-ий набор“ (Смях и сълзи, 1917, бр. 17) и „Ний сме весели бродяги“ (Смях и сълзи, 1917, бр. 32) долавяме отгласи от анакреонтите стихове на Пушкин. И Смирненски възславя виното, веселия, безгрижен живот, говори за Бакхус и за „стаканен звън“. В някои пейзажи в ранното творчество на Смирненски се забелязват багрите на Пушкиновата поезия. Младият автор в мелодични, леки стихове рисува спокойните лунни нощи, огласяни от песента на славея, които така често срещаме у Пушкин, стреми се с неговата простота и изящество да придаде изразителност на картината:

Дивна нощ. Морфей царува
над заспалата земя,
южният ветрец милува
потъмнялата гора.

Шипка росна клони свежда,
свива момку тя венци.
Месецът с тъга поглежда
на загиналий борец.

И сред тишината кошна
тихо от столетний дъб
песен славей веч запява,
пълна със дълбока скръб.

(„Падналият кавалерист“, 1916)

Музиката на Пушкиновия стих, чертите на неговия пейзаж долавяме и в стиховете:

Бавно махайки крилата,
с крясък чайките летят,
впили поглед в водата,
рибки палави следят.

Облачета бели плават
из небесни висини,
с поглед страстен се прощават
закъснелите звезди.

Пълний месец веч се скрива
там зад острова зелен,
песен славеят извива,
с радост среща светлий ден.

(„Зората край Дунава“, 1916)

Дълбоко е отеквала в артистичната душа на Смирненски възвишената, страстна поезия на Пушкин. Тя е развивала неговото реалистично око, защото по изрази на Белински цялата от край до край е проникната от действителността, не поставя на лицето на живота белило и червило, но го показва в неговата естествена, истинска красота.

Пушкин пленява своя ученик не само с виртуозната стихотворна техника, не само с мощната фантазия, но и със своята биография, както и с дръзновените

лесни за свобода. Този чародей на словото до последната си клетка беше свързан с народа. Той предпочете страдалческият живот на независимата личност пред обезличаващото охолство и мимолеятния блясък на дворцов поет. Напразни останали усилията на императора да спечели този гений, да омалоуми неговия бунтовен дух. Пушкин явно нарисова своя автопортрет във величествения образ на пророка, чието сърце шестокрыл серафим заменя с горящ въглен, а езика му — със змийско жило, за да изпълни небесната повеля:

Глаголом жги сердца людей!

Такъв беше творческият идеал и на Смирненски.

Нашият голям поет дълбоко се е вълнувал и от поезията на Лермонтов. Гордият самотник, който пое острия кинжал от ръцете на декабристите и на Пушкин, за да загине като тях в неравна битка със самодържавието, е привличал Смирненски и със своята честна, героична натура. Той е най-любимият му поет. В многозвучната поезия на този неустрашим бунтовник, в която по думите на Белински има всичко: и небе, и земя, и рай, и ад, младежът е чувал гласа на собствената си душа. Лермонтов му е сроден с неизмеримата сила и дълбочина на чувствата, с убийствената ирония към заобикалящата го действителност, с изгарящата жажда за свобода и обществена активност.

В ранното творчество на Смирненски, макар и изразени наивно, звучат лермонтовски настроения. И той напразно търси някаква нравствена опора, напразно простира ръце към някакъв идеал, достоен за жертва. Пошлостта на живота го довежда до отчаяние, да безверие. В много от ранните творби на Смирненски чувстваме същата безнадеждност, както в Лермонтовото стихотворение „И скучно и грустно“.

И у Смирненски гори същият неспокоен, борчески дух, който Лермонтов така поетично изрази в изповедта на Арсений и на Мцири:

... О, я как брат
обияться с бурей был бы рад!
Глазами тучи я следил,
рукою молнию ловил...

И Смирненски като Лермонтов се чувствава роден брат на бурята. Дълбоко го е вълнувал образът на Демона. В сектор „Смирненски“ се пазят няколко листа, на които са нахвърляни различни варианти на два стиха, озаглавени „Демон“:

От звездний трон на своите висини
прокле ме ти и хвърли върху таз земя.

Явно е, че под въздействието на Лермонтов той е замислил някаква поема, но не я е написал. За да подчертае силата на руския народ, поетът го рисува като някакъв фантастичен исполин, който властва над всички природни стихии. Този романтичен образ навярно е подсказан от Лермонтов, чийто Демон се носи в облаците, облечен в мъгли и мъгли:

По стръмните пътеки на борбата
вървя обгърнат с пламъци и гръм,
пламти под моите нозе земята
и в устрема на своята ярост свята
стихийно величав и властен съм.

(„Северният Спартак“)

Мефистофел ведна от най-дълбоките сатири в нашата литература — „На гости у дявола“ — е много сроден по своя трагизъм и високи пориви на Лермонтовия Демон. И той като него жадува за искреност и рицарски подвизи, нечовешки страда от своето падение. Никак не можем да се съгласим с твърдението на

някои критици, че дяволът в тази сатира просто играел на чест, че той самият бил сатиричен герой. Видът на Мефистофел, неговата разтърсваща изповед убедително доказват, че той е сложен и дълбоко трагичен образ:

В очите му есенна горест бе скрита,
но все пак бе горд и засмен. . .

Така поетът описва самотния прокълнат дух. В тази прекрасна творба дяволът е носителят на сатиричното изобличение, безпощадният отрицател на заобикалящата го действителност, който жестоко клейми и себе си.

И той като Демона напразно търси на земята нещо красиво, което да го възроди, да окрили неговите благородни пориви. Те са съзвучни със затрогващата изповед на Демона.

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Разбира се, тази сатира на Смирненски и поемата на Лермонтов са напълно различни по сюжетно развитие и по жанр. Героят на Смирненски е по-земен, по-очовечен, не обитава надзвездните светове, не притежава мистична власт над космоса. Той живее в реална обстановка, движи се сред хората, в градски декор, постига богатства и слава. Той е надмогнал своята зла природа, неговите стремежи са по-конкретни — да се бори с лицемерието и безчестието, докато Лермонтовият Демон мечтае да се пречисти и облагороди чрез любовта към невинната девойка, за да се върне в рая, от който бог го е прогонил. Но той до края остава демоничен, погубва годеника на Тамара, целувката му излъчва смъртоносна отрова. Смирненски се е вдъхновил от драматичната борба на Лермонтовия герой срещу своя демонизъм, от жаждата му за обич и вяра в доброто. Когато Мефистофел разбира, че в този позорен свят, в който безчестието се смята за чест, няма никаква светлинка, той изживява непосилно страдание, и както героят на Лермонтов стига до пълна безнадеждност:

Отчаян, окаян веднъж в булеварда
аз тръгнах неземно злочест.

Влиянието на Лермонтов така се е претопило във въображението на поета така искрено е изстрадано, че му е помогнало да сътвори една ярка, оригинална творба.

Интересно е все пак, че въпреки голямото преклонение на Смирненски към Лермонтов паралелите между двамата не дават богат материал за изследвания. Влиянието на големия руски поет по-скоро се чувства в дълбокия трагизъм на някои сатири и лични изповеди, без да е оставило явни следи върху ритъма, мелодията и образната система.

Особено плодотворно за Смирненски е общуването с Яворов и Дебелянов. Той знае наизуст „Две хубави очи“, „Арменци“, „Заточеници“, „Калиопа“, „Павлета делия и Павлетица млада“, „Песен на песента ми“, в тихите летни вечери в захлас декламира стихотворенията от Димчо Дебелянов.²

Смирненски е дълбока, свръхчувствителна натура. Още в юношество у него напират необикновено силни чувства, мъчат го размисли за грозната действителност. Но, както казах, тогава той не може да им даде свой оригинален израз. Младият поет чувства трепетите на собствената си душа, уловени и предадени по свършен начин в поезията на Яворов и Дебелянов. Смирненски е вътрешно предразположен към влиянието на двамата поети. То личи и в зрелото му творчество, защото той е сроден на тях по душевно устройство. За Смирненски, както

² По устни сведения на Веселин Димитров.

и за Яворов и Дебелянов търсенето на красота в живота, на възвишени идеали е жизнена необходимост. В ранната младост Яворов намираше духовна опора в социализма, а по-късно — в борбата за освобождението на Македония, на която обрече живота си. Същият порив за нравствени, хуманни подвизи вдъхновява и Дебелянов. Съвсем искрено е признанието му, че е понесъл тъгите на милиони сърца. Въпреки че по време на Първата световна война е освободен от военна служба, съвестта не му позволява да живее в безопасност, докато другарите му загиват и той доброволно отива на фронта. Когато мимолетната вяра в социалистическия идеал рухва, за чувствителния поет настава „неумолима пустота“. Мъчат го тежки угризения за неизпълнен обществен дълг.

Още в ранните си стихотворни опити Смирненски съзнателно подражава на Яворов. „Копушкоземетръсна песен“ е духовита пародия на „Хайдушки песни“ (Смях и сълзи, 1917, бр. 42):

Трус яви се — крачка през прозора,
Крачка сторя — ето ме на двора,
не търкалям
се по стълби вити,
няма писък,
ни глави разбити.

Леле, моя
къща без етажи,
море, леки
кат перо багажи.

Поетът пише пародия и на IV част от „Хайдушки песни“:

Сън сънувах, ой нерадост, —
черен сън през черна младост!
Сън сънувах, зла прокоба —
сънувах си джоба.

(„Калейдоскоп“, 1919)

В стихотворението „Нощна идилия“ (Българан, 1917, бр. 45) звучи ритмът на IV част от „Калиопа“. Младият автор явно се е стремил да постигне музиката и настроението на Яворовата поема, като е придал на темата хумористична окраска:

— Хей, хъшлако, недей тропа,
че ще видиш Лорелай,
неодяланата сопа
по гърба шом поиграй! . .

Но разбира ли хъшлака —
вътре виното кипи,
а башата зад вратата
шум не може да търпи.

Тези пародии са извънредно полезна школа по стихотворна техника. В духа на „Ела“ от Яворов е написано стихотворението „На тебе“ (Барабан, 1917, бр. 365). Младият поет, без да копира, е използвал синтактичния и интонационния строеж на стиховете, начина, по който Яворов изгражда поетичните паралели в тази творба:

Устата ти усмихната весден
е изток, изток кървавочервен,
устата ти е цъфнал мак сред росна шир,
трептящ под ласките на лек зефир.

Очите ти са слънце в юнски ден,
възпряно морно в ясни висини,
клетник за миг от него озарен,
погребва вече цветни младини.

В някои творби от ранния период Смирненски е много близък до лирическия герой на Яворов и Дебелянов. Съвсем очевидно е влиянието на Яворов в стиховете:

Уж ден, а мрак е непрогледен,
из него демон зъл цари
и съска там смехът му леден,
а аз вървя кат призрак бледен.
Отпред гори и канари,
отпред пътеки без зари. . .
Цветя посадох, а събрах коприва,
потърсих истини — навред лъжи;
любов разпръсвам, злоба ме облива,
запаля свещ — тъма ме пак облива. . .
Глава тежи, душа тъжи,
душа ми кой ще освежи?

Макар и несръчно написани, тези стихове издават същата безпътница и безизходност, както „Великден“ на Яворов. Смирненски се е стремял да наподобява контрастите, чрез които неговият учител е изразил жестокото несъответствие между желания и действителност:

И страх неволен често смушава му душата:
че слънце го изгаря, а сянка не съзира,
че хала го настига, а завет не намира,
нищо спътник някой да си даде ръката.

(„Великден“)

В една от най-съвършените творби на Смирненски — „Зимни вечери“ — при описанието на ковачницата той е подбрал най-точни глаголи-метафори, постигнал е такова звуково съчетание, което напомня звъна на чука. Тези строфи по съдържание и майсторство са близки до първата част на „Калиопа“ от Яворов. Ученикът вече е постигнал езиковата и музикалната изразителност на своя учител:

Пламва стомана елмазена,
вие се, съска, пълзи —
с тежките чукове смазана,
пръска тя златни сълзи.
Синкави, жълти и алени
снопчета пламък трептят,
в огнен отблясък запалени
черни ковачи коват.

Покъртителните страдания на героите в „Жълтата гостенка“, „В Поволжие-то“ и в „Глад“, техните кошмарни състояния са описани с яворовска сила. По своя драматизъм, по рязката промяна на интонацията и по психологическата дълбочина тези творби наваяват асоциации с „Градушка“, „Нощ“ и „Арменци“. Яворов изживява като свое лично страдание селската мъка и тежката съдба на прокудените от родината арменци. В „Градушка“ бурята, ужасът на безпомощния човек са предадени с непостижим драматизъм и психологическа дълбочина, с изключителни интонационни ефекти:

Вихрушка, прах... Ей свода мътен,
продран запалва се — и блясва —
и още — пак — о, боже!... Трясък
оглася планини, полета —
земя трепери... Град! — парчета —
яйце и орех... Спри... Недей...
труд кървав, боже, пожалей!...

И хаотичните, адски кошмари, влудяващото напрежение в „Нощ“ са изразени с накъсани синтактични единици, със силни паузи, в които е стаен ужас, с внезапна смяна на интонацията. Поетът талантливо е претворил психологическите похвати на Яворов:

— ...: там не могат
ни злоба людска, ни закон
досегна рая ни... Тълпа —
Защо трепериш? Идат! Но кои?
Те влязат... Помощ!...
..... Боже,
все тая нощ! — все тоя сън...

Предсмъртните кошмари на умиращата девойка в „Жълтата гостенка“ са изразени с накъсани синтактични единици, със силни паузи, в които е стаен ужас, с внезапна смяна на интонацията. Поетът талантливо е претворил психологическите похвати на Яворов:

Души я някакъв гигант стоманен
до черна каменна стена...
Навън, ти призрак мрачен и неканен!
Навън!... О, въздух, въздух! Светлина!

Като че ли и в нашите гърди въздухът не достига, жестока болка задавя гърлото. С яворовски интонационни контрасти, с напрегнати до краен предел отчаяни възкличания, недоизказани изречения, поетът е съумял да ни внуши в „Поволжието“ страшното отчаяние на слепия старец, чието единствено внуше умира от гладна треска в ръцете му:

— О, не! Далеч! Не давам го! Не бива!
Последен внук — последна скръб!
.....
И разтреперан, пипа го той в шемет:
— Челото... вледенено... мраз!...
Не може туй! Не може! Няма да го вземе!
Далеч, далеч със него аз!...

Обикновено там, където прибегва до психологически анализ, Смирненски като Яворов в „Градушка“ не се ограничава само с описателна характеристика, а неусетно слива авторската реч с вътрешния монолог на героя.

В някои строфи на „Глад“ отчаянието на обречените на гладна смърт руски селяни е описано с яворовска сила чрез проникновена психологическа характеристика и чрез безнадеждната мъртва природа, която ги заобикаля:

И ето плачеща жена,
до нея плахо отстрана,
привел в печал глава, върви мужик замислен.
Край тях притискат се деца,
с изпити, смаяни лица,
и впиват поглед из кербана многочислен.
.....

Сивождъти безплодни поля
се простират кат смъртен саван
и по тях безконечен керван,
поразен от съдбата си зла.

В едно от последните стихотворения на Смирненски — „Стара приказка“ — неочаквано и трагично зазвучава яворовската тема за безсмислието на живота, за всесилната власт на смъртта. Наскоро обаче поетът написва „Съветска Русия“ и „Моряци“. Те са възторжени песни, озарени от младежка вяра. Но неговата лебедова песен — „Приказка за стълбата“ — говори за печални философски размисли. Болният, чувствителен младеж е потресен от престъпното бездушие, което проявява към него председателят на партийната кооперация. Той почива в същата къща в Горна баня, в която е настанен и Смирненски. Вижда неговото състояние, но отказва да му отпусне парична помощ, толкова съдбоносна в момента. При това кооперацията дължи на поета неизплатени хонорари. Тази безчовечна проява го навежда на скептични прозрения за слабостите на човешката природа и опасните изкушения на властта.

Творец като Смирненски, с толкова богат вътрешен живот, не може да не даде поетичен израз и на личните си възторзи и страдания.

И той като Яворов и Дебелянов сътвори любовна лирика, която извира от най-чистите глъбини на душата му. И Смирненски като тях обича възвишено и чисто, не смее да се доближи до любимата, за да не разруши красивия образ, който носи в сърцето си, да не оскверни чувствата си. „Недей дохожда“ от 1919 г. е съзвучно на Яворовото стихотворение „Насаме“, в което сложната диалектика на човешките чувства е изразена с дълбоко психологическо прозрение:

Под нежната омая на вечер замечтана
и двама ний горим! — не идвай чак при мен. . .
В прегръдките си взел те, когато ще желая
цял с тебе да се слея — и ний ще се топим
в блаженство и забрава, мъчително далече
от себе си тогава усещал те бих аз.

В ръкописната редакция на „Недей дохожда“, без да копира, но и без да постигне драматизма на Яворов, младият автор непосредствено е предал същата сложност на своето отношение към любимата, същия чист порив:

О, как те чакам, как! Но ти недей пристъпя!
От тука ще следя аз твоя лек вървеж.
Така ще бъдеш ти за мене триж по-скъпа,
и тройно ще пламти жестокий ми копнеж.

В артистичната душа на Смирненски скръбта звучи в мелодии и образи, напомнящи поезията на Дебелянов:

Над мене нивга вишните с привет
и тиха скръб да не шумят.
И месецът над моя път
да не възпре загадъчен и блед,
посребрил ярко спомена за тебе.

(„Копнеж“, 1921)

Облхва ни меланхоличността, възвишената тъга на Дебеляновите елегии и в стихотворението „Минало“ (1919):

На огнени ленти от двете страни
на насапа бликнал бе мак,
сред него, упити от скръб и любов,
ний чакаме дългия влак.

От тези примери ясно личи, че Смирненски не се опира немощно на чуждите образци. Той изгражда свои поетични образи и картини. Но интонацията, звучността на стиха, настроението го сближават с лириката на Дебелянов. Колкото и да са вътрешно сродни Смирненски и неговите любими учители, между тях съществуват и немалки разлики. Душата на Дебелянов е разпъната от мъчителна драма. Поетът е устремен към възвишени, неземни светове:

Любовта ни е чист непомътен кристал,
и със звездни венци вечността ни ренчава.

или:

Но възжаждал вечна красота,
аз отвъргнах тленния ѝ дар.

Но у Дебелянов е много силен и поривът за земно щастие. Духовното и плътското в любовта са в непримирима борба. Поетът непрестанно е изправен на безпощаден съд от собствената си съвест. Другият любим учител на Смирненски — Яворов, е още по-трагично раздвоен. Както сам изповядва, в душата му се борят две души — на ангел и на демон. Подобно на героите на Достоевски тези непримирими вътрешни двойници го хвърлят в пъклени мъки. В поезията на Яворов звучат несъвместими противоположни гласове. Той презира жената, която ще омърси чувствата му със „сажди на страстта“. Но се бои и от себе си, от собствения си демонизъм. „Вие трябва да се пазите от мене, трябва да се пазите да не ме обикнете“ — пише Яворов на Дора Габе. В писмо до Мина Тодорова поетът ѝ изпраща стихотворението „Молитва“, в което призовава свещената сянка на майка си да го пази от греховни дела. Яворов е от тези прокълнати души, които и в полети, и в падения неотлъчно са следвани от страданието. Той чувства вътрешна необходимост да страда, да руши, самото щастие го измъчва. Яворов стига до философски обобщения за непреодолимата отчужденост между мъжа и жената, които, устремени един към друг „в жажда и притома“, винаги ще останат далечни. В душата на Смирненски няма такива мъчителни противоречия. Той не познава вътрешните конфликти на Яворов и Дебелянов. Но двамата поети написаха и слънчева любовна лирика, защото изживяха и мигове на пълноценно щастие. А на Смирненски любовта никога не носи радост. Тя или е безответна, или е обречена на раздяла. В интимната му лирика основното настроение е скръбта. Колкото и да е отчаян, Смирненски не изпада в афект. Той мъжествено понася своята мъка. За Яворов любовта е не само страдание, но и радост от споделените чувства, и морална опора, и спасение. Тя го окрила с вяра в доброто.

Само любовта може да издигне и Дебелянов „над пропасти и смрад и суета“. За Смирненски тя не е толкова съдбова, както в живота на неговите учители.

В някои любовни стихотворения Смирненски е нахвърлил незабравими лирични пейзажи. По своята звучност и тиха тъга, по елегичния тон те напомнят пейзажите на Дебелянов. В „Среднощни сенки“ поетът по дебеляновски е съчетал артистичното бохемство и трагизма:

В среднощ среброкрила тъпни многоцветни
щом стихнат, сломени от лих маскарад,
и месец замислен безшумно наметне
безплътни одежди на спящия град,
вървим ние трима царе безмонетни,
пияни от бира, тъга и любов.

В някои любовни стихотворения Смирненски внася свои теми и похвати. В тях неповторимо се предиват тъгата и смехът, шегата и нежният лиризм. Той духовито се надсмива над себе си или тъжно се самоиронизира. Понякога фина лът е най-неочакван, рязко контрастиращ на лиричното настроение:

Аз Нагел безпаричен съм,
ти — Дагни босокрака,

по кремънния калдаръм
очаквам те сред мрака.

Но ако в тоз тревожен час
от мен те друг разлъчва —
ще скоча в дълбините аз
на пълната ви бъчва.

(„Катя“)

Той е безпощаден към користта и плоскодушието, които превръщат любовта в търговия и измама. Съвсем изненадващо в стихотворението „На златните къд-ри“ лиризмът е изместен от груб сарказъм:

Като ливански кедр ти тогава
люлееш стройния си стан
а аз, пиян от обич и забрава,
шепна: защо не съм бръшлян!

Защо не съм бръшлян, за да обвия
таз чудна, мраморна снага,
тъй както моята кесия
обви я и изсмука тя!

Смирненски умее да вижда трагичното в комична светлина, с непостижимо майсторство да слива скръбта с хумора:

Сигур защото е зима,
вятър ме вей, Лорелай,
вятър в сърцето бушува,
вихър из джоба витай.

(„Снежинки“)

В тези лирико-хумористични стихотворения, някои от които са писани в ранната младост, поетът постига свой неповторим стил. Те са единствени в нашата лирика.

Яворов, Дебелянов, Лермонтов с разкъравено от болка сърце изплакаха своята отчужденост от живота, своето безверие. За Яворов личното страдание се превръща в обобщена вековечна орис на човечеството, във философско мировъзрение за непобедимата мощ на злото, за безсмислието на живота. Смирненски с присъщия на младостта ентузиазъм вярваше в комунистическия идеал. Но в моменти на тежки разочарования, както вече споменах, и него го връхлитаха мъчителни размисли за непоправимите човешки слабости. „На гости у дявола“, „Стара приказка“, „Приказка за стълбата“ са философски творби, проникнати от отровата на скептицизма, които го доближават до Яворов и Лермонтов.

Големият талант на Смирненски не е саморасло диво цвете. Той е обогатен от солидна школовка. Благодатна почва за неговото много странно и бързо израстване е творчеството и на още много други майстори, между които — Ботев, Вазов, Лилиев, Блок, Алеко Константинов, Елин Пелин и особено Горки. Но в ранните подражания на Пушкин, Лермонтов и Дебелянов, в пародията по Яворов ясно проличава, че поетът е овладявал стихотворната техника, развивал е своя музикален усет и творческо въображение главно чрез досега си с тези велики художници и виртуози на стиха. Въздействието на Яворов и Дебелянов, но вече творчески асимилирано, прозира и в най-зрелите му творби на интимни и социални теми. Особено дълбоки следи върху поета оставя Яворов, но не в революционната поезия, която е много по-близка до патоса на Вазов, до борческия дух на Ботев, а в трагичните интимни изповеди и в такива шедьоври като „Зимни вечери“, „Жълтата гостенка“, „Глад“ и „В Поволжието“.

Колкото и да е голямо преклонението му пред Пушкин и Лермонтов не само като творци, но и като личности, все пак творческите светове на родните му учители са му явно по-близки.

РЪКОПИСНОТО НАСЛЕДСТВО НА СМИРНЕНСКИ

ВЕСКА ИВАНОВА

Вдъхновеният пролетарски поет само за няколко години творческа дейност създава ярки и безсмъртни творби, изумителни по своето многообразие и идейно-тематично богатство, висока художественост и сила. Всички близки и приятели на поета разказват за учудващата лекота, с която твори. За няколко минути, на коляно, или използвайки гърба на свой приятел, той написва цяло стихотворение, с точно определен обем, за да попълни колоните на вестника. Пише навсякъде и при всякакви обстоятелства — в бозаджийницата, в клуба, в редакцията, докато печатарят чака да му бъде дадено готовото стихотворение, на улицата — върху парче откъснат афиш или случайно попаднал лист хартия. „Той беше роден поет и ненадминат импровизатор — пише Светослав Минков. — Във всеки миг можеше да напише стихотворение на каквато и да е тема. Творческата мъка беше непозната за него. Мисълта и въображението му бяха постоянно озарени от някаква неспирна ракетна феерия от рими. Той се шегуваше в рими, сърдеше се дори в рими. Стихотворенията си даваше направо за печат. Само на коректура поправяше тук-там по някоя дума.“¹

Поетът не пазил и съхранявал ръкописите си, щедро пилее бисерите на своето творчество, не го вълнуват мисли за поетическото безсмъртие. Раздава на приятели и познати свои творби, пише в албуми и тетрадки посвещения и стихове, подписва публикуваните си работи с безброй псевдоними, някои от които и до днес не могат да се установят. Често подписва и свои творби с имена на приятели, още по-често изцяло преработва техни стихотворения и както свидетелствуват приятелите му, макар и да носят техния подпис, са съвършено нови творби.

Творчеството му е оценено високо още приживе, стиховете му се декламираат на всички работнически вечеринки и утра, но високата оценка на марксистическата критика и признанието на трудещите се не оказват влияние на голямата скромност на поета. Когато публиката възторжено аплодира и вика автора да излезе на сцената, той е успял да излезне от салона. А много от стихотворенията, които е дал в ръкопис на декламаторите, не са достигнали до нас. От речитираните стихотворения е запазен ръкописът на „Вечният карнавал“ с означение „За декламаторския курс. Хр. Смирненски 1921 г.“ Но колко други авторски ръкописи са изчезнали. Оригинален на пиесата „Стачка“, изнесена на работническа вечеринка от хор „Г. Кирков“, не е запазен. Намерен е машинописен препис, направен от хористите, но дали той предава точно текста, не може да се установи. Политическите сатири „Феята на карнавала“ и „В царството на рушветата“, злободневният фарс „Министър из народа“, изнесени с голям успех на

¹ Христо Смирненски, Никола Вапшаров в спомените на съвременниците. С., 1966, с. 186.

литературни вечери, не са достигнали до нас. Не е запазена и едноактната пиеса „Карл Либкнехт пред съда“, написана от Смирненски и Кр. Кюлявков по повод годишнината от смъртта на Карл Либкнехт.

Много негови произведения, изпратени в редакциите на вестници и списания, останали неопечатани, са безвъзвратно загубени. В архива на редактора на сп. „Барабан“ са намерени непечатани ръкописи: „Писмо до небесните жители“, „Кирил и Методий“, „Пардонте матмазела!“, „И раят е затвор!“ и др. В писмо до редактора Смирненски изброява седем творби, които е изпратил в списанието. Само две от тях са печатани, останалите са изгубени, както и творбата „Ада на българските писатели“, за която поетът пише в друго писмо. От това писмо проличава и доколко той е бил зависим от редактори и издатели. „Мисля, че има мои работи за печат в редакцията. Ако останалите непечатани не одобрявате, пишете ми да ви пратя други. Не протестирам, защото, както сам казахте, редактор сте, а не лукова глава.“²

Много са стихотворенията, които той пише в албуми на свои близки и приятели, а често и на съвсем непознати. Ал. Жендов разказва как на една новогодишна забава група момичета молят поета да им напише нещо за спомен. „Усмихнат, той поемаше подаваната картичка или албумче, заглеждаше се дяволито в момичето, за което трябваше да пише, шегуваше се и все така усмихнат пишеше ред-два. Удаде ни се да прочетем някои от току-що написаните посвещения. Това бяха духовити стихове, хумористични характеристики, епиграми, леки закачки — великолеппи в непринудената си форма. По колко албуми, тетрадки, писма той беше пръснал такива бисери. . . Но повечето от тях са загубени от нехайството на собствениците им.“³

Но колкото и сравнително малко да е ръкописното наследство на Смирненски, то съдържа интересни материали — ръкописи, писма, бележници, които дават възможност да се надникне в творческата му лаборатория, да се проследи творческото му развитие, художествените му търсения.

Най-много запазени архивни материали има от ранното предреволюционно творчество на поета. Особен интерес представлява една ученическа тетрадка, която съдържа 18 стихотворения измежду най-ранните поетически опити на Смирненски от 1915—1916 г., когато той е ученик в Техническото училище. Авторът ѝ е сложил следния надпис: „Тетрадка за каквото се случи по всичко на Акакий Лабдев Мазаратненко“. Лабдев е псевдонимът му Ведрал, прочетен обратно. На гърба на корицата поетът е написал следното четиристишие:

Човек играчка вечна
е на съдбата зла.
Животът — безконечна
верига от тегла!

Повечето от стихотворенията са придружени със скицирани от автора карикатури и илюстрации. Някои, написани вероятно преди отпечатването им, са по-слаби от печатния текст, но в повечето случаи ръкописната редакция подобрява печатния вариант. Очевидно младият поет преписва и преработва стихотворенията след тяхното отпечатване. В повечето ръкописи в тетрадката поетът е нанасял редица поправки, които уточняват и изясняват мисълта, очертават по-ярко образите, усъвършенствуват стихотворенията. Стремещт на младия поет да подобри отпечатаните си вече творби е интересно указание за упоритата му работа още от най-ранни години, за по-висока стихотворна техника и художествено майсторство.

² Хр. Смирненски. Събр. съч. Т. 6. С., 1980, с. 233.

³ Хр. Смирненски, Н. Вапцаров в спомените на съвременниците. С., 1966, с. 137—138.

Младият поет започва поетичното си творчество с политически хумор. Първото му печатано стихотворение е „Злободневка“. След публикуването му в „К'во да е“ (бр. 171, 23. IV. 1915 г.) авторът го преработва и грижливо преписва в тетрадката. Следващата творба е също „Злободневка“, следва стихотворение из ученическият живот „Туберкулозни бацил“ и отново поредната „Злободневка“. Редуват се весели и забавни истории из ученическият живот и хумористичен коментар на политически и военни събития. И в най-ранните си поетически творби 16—17-годишният ученик насочва погледа си към проблемите на международната политика, към злободневните събития на обществената действителност. Този жив интерес към актуалните въпроси, към обществено-политическото всекидневие, които проявява още от най-ранни години, е една от най-характерните черти на цялото му творчество.

В повечето от творбите от тетрадката поетът прави преглед на военните действия през Първата световна война. Идейно още неоформен, под влияние на великобългарската пропаганда той все още вярва, че войната има освободителен характер, не е прозрял нейната същност и цели и търси виновниците само в страните от Антантата. Той коментира военните събития в духа на официалната политика, възхвалява силата и мощта на българската армия, а атакува и осмива военните неприятели на България. Обект на присмех и изобличение са само страните на Съглашението и главно техните водачи, но авторът е доловил някои характерни черти от тяхното поведение и политика и е изваял ярко и релефно галерия от образи на политически дейци.

В първите си творчески изяви поетът проявява голяма наблюдателност и осведоменост, жив интерес и към политическото ежедневие на страната. Още в първата си злободневка той насочва стрелите на своя хумор към министър-председателя по това време Васил Радославов, разтурил неудобните му общински съвети. В стихотворението „По падането на Варшава“ редица политически личности са обрисувани чрез отношението им към падането на Варшава, като в тетрадката с ранни творби поетът е нарисувал и сполучливи скици на всичките си герои.

Политическите му позиции са неизяснени, но важното е, че се проявява съществена черта от творческия му облик — голяма заинтересованост от обществено-политическият живот на страната и неговото хумористично и сатирично пресъздаване.

Тези първи ученически творби не се отличават с голяма художественост, но в тях се долавя умението на автора да забележи характерното, да го заостри и създаде комични ситуации, да очертае релефно образите — качества, които подсказват възможностите на бъдещия голям хуморист. Те отразяват търсенията и колебанията на младия автор, пътя, който изминава от веселите и непретенциозни хуморески до създаването на високохудожествени и идейни творби. Това са първите творчески стъпки на един младеж с неспокоен дух, с будно обществено чувство, който внимателно следи и наблюдава живота, търси отговор на въпросите, които го вълнуват, стреми се да се ориентира в големите политически събития.

Творбите на ученически и любовни теми, написани в лек, шеговит тон, носят някои от характерните черти на неговия талант — свеж хумор и остроумие, весел смях и жизнелюбие. Поетът се шегува и с безкрайните опашки и продължителни неуредици, все още вижда само комичната страна на всекидневната борба на столичани за хляб и захар („Марш на столичани“).

През тези ранни творчески години Смирненски съчинява весели и безобидни стихчета за ученици, слугини и войници, анекдоти и хуморески, които непретенциозният в. „К'во да е“ винаги публикува. Но авторът проявява критичност и възискателност към преписаните в тетрадката творби и подбира стихотворения,

които смята, че са най-издържани и сполучливи. Това не са работни варианти, а красиво преписани, грижливо преработени и илюстрирани творби.

От стихотворенията, които имат ръкописи в тази тетрадка, след първата им публикация никъде след това не са помествани пет творби: „Злободневка“ (При Енос гюрутия е ужасна. . .), „По падането на Варшава“, „Гръцката трагикомедия“, „Последните събития“ и „Злободневка“ (Ето и барон ди Макарони. . .).

Ценен архивен документ е албумчето на поета, надписано „Микроскопична енциклопедия от Ведбал“. То съдържа 20 стихотворения, няколко епиграми и един разказ. Авторът е подбирал предимно стихотворения с интимни мотиви, преписвал ги е красиво, а неговият приятел художникът Тома Григоров е оформил страниците с рисунки, винетки и илюстрации. Внимателният анализ между печатния текст и ръкописните варианти показва, че Смирненски преработва и усъвършенствува повечето от стихотворенията и от албумчето след отпечатването им. Редакционните промени дават възможност за интересни наблюдения върху работата на Смирненски над текста, свидетелствуват за творческите търсения на младия автор, за голямата му възискателност и самокритичност.

Непечатани приживе на поета са четири стихотворения от „Микроскопична енциклопедия“. „Изплетена сякаш от бронзови нишки. . .“, „Обучение на сърцето“ и „Сенки“ са с интимна тематика. „По скучния друм“, писано вероятно през 1917 или 1918 г., е израз на мрачните, песимистични настроения, обзели поета през тези години.

Ех, ний очаквахме в нашия път
обич, лъчи и цветя ароматни,
как привлекателно кулите златни
виждахме близко пред нас да блесят.

Вярата в щастие — празна мечта,
златните кули — безплътни миражи,
днеска те смешни за мене са даже. . .,
карай ти, коньо мой, карай в нощта!

Скръбният, нерадостен тон се определя от душевния конфликт у поета, породен от разколебаната вяра, рухналите надежди и илюзии.

Душевното състояние на поета, тежките кризи, които изживява, са отразени и в стихотворението „Загледан в днешния ден“, написано също в „Микроскопична енциклопедия“. Вярата на поета в патриотичния идеал е разрушена, навяра протестът и пълното разочарование от съвременната му действителност, но в този свят на „суетност, тъма и порок“ той все още не вижда пътя за премахване на злото.

Ръкописната редакция в „Микроскопична енциклопедия“ е със значителни изменения:

Загледан във днешния ден,
съзирам мнозина кат мен
с вериги на мощни крила —
вериги от ранни тегла;
те крачат с безсилни крака
и ничия свята ръка —
ръката на някой пророк
не сочи тям истински бог.

Въпреки някои патриотарски увлечения в най-ранните си творби Смирненски ненавижда войната, възприема я като бедствие, което носи само смърт и страдания. Още през 1916 г. в стихотворението „Младост“ поетът дава израз

на настроението си срещу войната, на все по-нарастващия протест срещу безсмислените жертви.

Мрачна младост в мрачни дни,
в дни на Марсовата слава,
в дни на страшни кръвнини,
дни на лудешка забрава.

Стихотворението има ръкопис в албума на Асен Кюлявков, то е съкровена изповед пред близък приятел и поетът не го е публикувал приживе, а вероятно е и съзнавал, че редакторите на изданията, провеждащи официалната политическа линия, не биха допуснали отпечатването му. Така, както не разрешават да бъде поместено стихотворението „Ден“, което също има антивоенен характер. Поетът го изпраща за печат в сп. „Отечество“, но забранено вероятно от цензурата, то остава неотпечатано. Авторският ръкопис на стихотворението е намерен съвсем случайно в книжната фабрика, където архивът на издателството е изпратен за унищожаване.

Характерни с изповедния си характер са и стихотворенията „Аз исках“, написано в албума на сестрата на поета, и „На моя приятел Тома“ — в албума на Т. Григоров.

Аз исках с химните на светла радост
да поздравя и теб, и пролетта
и с първите усмихнати цветя
да възкреся угасващата младост.
Но всеки звук е днеска скръбна нота
отронена от кървави гърди,
защото призрак чер над мене бди
безмилостния призрак на живота.

„Аз исках“ по-късно поетът преработва и публикува под заглавие „Пролетно писмо“. Ръкописът е далечен, коренно различен вариант на печатния текст. Жизнерадост и непоколебима вяра в победата на огнедишащата революция, в светлото бъдеще на младежта, която „носи своя мълний копнеж под бронята на мъдрост беловласа...“ лъха от „Пролетно писмо“.

Много от ръкописите на поета са написани без никакви поправки и задрасквания. За някои от тях приятелите му разказват как са написани, за минути — по някакъв повод или в албуми на познати. Стихотворението „Не стреляй!“ поетът написва в един локал, където бил с приятеля си Ив. Зумеров. Поетът се загледал в русокоса девойка, Зумеров шеговито му казал: „Не стреляй!“ и в локала за няколко минути написал стихотворението. Ръкописът е без никакви задрасквания, без нито една поправка.

Поет с необикновено поетично дарование, Смирненски излива на един дъх редица свои творби, но над други работи системно и упорито. Някои стихотворения имат по два, три, дори пет варианта. Сътрудничеството му в сп. „Червен смях“ и другите партийни издания му налага особено сериозно отношение към писателския труд и той с все по-голямо чувство на отговорност се отнася към творчеството си.

За постоянния стремеж на Смирненски към по-съвършена художествена форма и идейна избистреност свидетелствуват и значителните промени и различия между съхранените авторски ръкописи от зрялото му творчество и печатния текст: „Ний“, „Безименните души“, „Вечният карнавал“, „Разбойниците“, „Христо Ботйову“, „Вечерно ехо“, „Жълтата гостенка“.

Интересни данни за творческите планове и естетическите възгледи на Смирненски дават двата запазени ръкописни бележника от последните месеци на живота му. Всяка страница от тези бележници отразява атмосферата на последни-

те му дни — в тях болният поет нахвърля идеи и теми на разкази и фейлетони, наброски на хумористични стихове, рисува карикатури и скици, чрез тях той разговаря с близките си, когато след получения кръвоизлив лекарите му забраняват да говори. Незавършени стихотворения и разкази, рисунки и карикатури се редуват с графи, в които отбелязва измененията в температурата си — сутрин, обед, вечер. Тежката болест не е в състояние да сломи творческия дух на поета, прикован на легло, той не престава да пише и публикува. По време на боледуването си написва едни от най-хубавите си творби „Как ще си умра млад и зелен“ и „Приказка за стълбата“, а в бележниците си е нахвърлял редица нови произведения.

На 8. IV. 1923 г., само четири дни след като е получил първия кръвоизлив, поетът набелязва 11 нови творби, които замисля да напише: „Старият орел“, „Всеки има право“, „Демонът“, „Смъртта на Спартак“, „Първата стачка“, „На другия бряг“, „Убиецът“ и др. Към някои има кратки бележки, които показват как е възнамерявал да ги разработи: „Имен ден. Децата и майка бедни.“ „Старецът кашля в ъгъла като жива купчинка дрехи. Бащата паднал от скелята.“ За замислената творба „Старият орел“ е написал „Дига се преди буря високо, високо. Извива, размахва крила. Душата — бурята и полета. Бурята по-силна от него. По тревата бяга сянката му и зайците, лалугери, яребици бягат. Но. Надоле. Не се дига. Червеите. Победа.“ Под заглавието „Демон“ поетът е започнал стихове:

Роден сред огнени бездни,
горящи мъгли...

По-подробно е скициран планът на замислената драма в четири действия „Смъртта на Спартак“.

„Кръчма. Вечер. Робите около маса. Разговор за Спартак: — Той няма да приеме да се бие с брат си.

Влизане на римски патриций с носилки. Приятеля на Спартак. — Молих да бъде друг.

Спартак: Когато трябва да се спасят хиляди братя, какво струва един брат. . .“

И по-нататък: „Тая нощ небето е в обл[аци] 120 души сме. . . Ще идем в планината. Там ще дойдат всички, там ще дойдат орачите. . .

Мелпина: И ти ще отмъстиш за него. . .

Спартак: Ще отмъстя. . . Кълна се в кръв[та] му, която сякаш още пълзи топла, алена по ръцете ми. Ще влезе[м] в Рим. . .

На другата страница в бележника под общо заглавие „Хуморески. На гости у дявола“ са изредени пет заглавия: 1) Приказка за честта; 2) „Добродушните богаташи“ и „зломислениците бедни“; 3) „Недоволната свиня“; 4) „Свършехът на света“; 5) „История на ордените“.

„На гости у дявола“ и „Недоволната свиня“, написани и печатани, са задраскани от автора. Творбата „Историята на ордените“ също е била написана и поместена в сп. „Червен смях“, но изхвърлена от цензурата. Ал. Жендов разказва, че Смирненски му чел стихотворната приказка „Произход на ордените“ (както по памет я нарича той), която заемала цялата втора страница на списанието.

„Стихотворната приказка“ бе прекрасна по форма, с дълбоко затрогващо човечно чувство. Къде и как пропадна тая великолепна творба, не успях да узна. За съжаление Христо не беше от ония, които грижливо колекционират ръкописи и изрезки от отпечатаното.⁴

На същата страница в бележника е започнато хумористичното стихотворение „Неделя в Ючбунар“.

... Звуци страни на хармоника
в тишината се отрониха

⁴ Х р. Смирненски, Н. Вапцаров в спомените на съвременниците. С., 1966, с. 148.

— Пийва важно приставът
трета чашчица коняк
„Ха назраве! Три стават
запиши ги пак.“

В тези тефтерчета се намират много набързо нахвърляни и недообработени стихотворения, закачливи стихчета и хуморески.

Утро.

Вънка бавно гаснат електриките
Ганьо става
И започва спор за политиката.

Обед дойде. Всичко е в движение
Грижи, труд, напрежение,
Ганьо хвърлил чука и мотиката
.....

Вечер—мрак. Над улицата стели се
.....

Ганьо жадно пие си мастиката
и с кръчмаря бистри политиката.

Нощ. Луната плези се усмихната,
спи спокойно роба и владиката.
Ганьо спи, бълнува и нестихнато,
и в съня си псува политиката.

В едното от тези тефтерчета се намират бележките, които прави Смирненски върху появилите се по това време статии от буржоазни критици, отричащи пролетарската революционна литература заради идейната ѝ насоченост и партийност. Срещу класовите и партийни позиции на Смирненски са насочени критиките на Вл. Василев, В. Добринов, Й. Бадев, В. Пундев.

Смирненски изтъква дълбокото, коренно различие между идеологията и естетическите възгледи на буржоазните критици и писатели и марксистическите естетически идеали и принципи, новото творческо виждане и революционно отношение към живота на творците, възприели идеите на комунизма. Обаянието на Карл Либкнехт — близък ли ви е той? Можете ли вие да почувствувате величието на тая душа. Неговият образ поетичен ли е за вас? Не. Много проста и всесърдечна дума за вас е „техническа“, „външна“, „приложна“, „няма чувство“.

Като припомня писаното от Вл. Василев: „Трябва да се признае, че Смирненски оперира твърде ловко с известна поетическа образност, но тая образност е външна, техническа, не изхожда от никакво чувство“, Смирненски пише: „Карл Либкнехт — близък ли ви е той? Можете ли вие да почувствувате величието на тая душа. Неговият образ поетичен ли е за вас? Не. Много проста и всесърдечна дума за вас е „техническа“, „външна“, „приложна“, „няма чувство“.

Друг би бил въпросът — ако бях изправил пред вас, напр. образа на някоя лунна принцеса със зелени очи, смъртно печалния Пиеро или. . . даже патриарх Тихон.“

В последните дни преди смъртта си Смирненски спори с критиците от „Златоторг“, отстоява твърдо позициите на реализма, на революционната, високо-идейна и художествена литература. Той разобличава мнимата свобода на представителите на „чистото изкуство“, на която противопоставя истинската, дълбоко съзнателна творческа свобода на пролетарските писатели.

„В тавана на българската действителност — пише той — напоследък се вдига много тропот и прах — рицарите на бялата лилия и чистото изкуство са

пришпорили дървените си кончета и размахват картонени копия. Литературните премии показаха истинските физиономии на служителите на „музите“ и „чистото изкуство“. Гърбът на професор Балабанов се е обърнал на решето от поетичните остриета. Всеки литературен разсilen в долния етаж на „Слово“ бърза най-напред да даде верноподаническа клетва — свободното изкуство го изисква. Пундев ме съветваше да избистря извора си, Бадев съжалява, че не продължавам да го „смеша“...

Имате ли вие живот в „Златорог“? Какво кипи, какво изправя крила за полет? Едничкият шум в „приказните зали на беломраморния ви дворец“ това са нервните стъпки на безсилната злоба, която във всяка книга набучва по 7—8 страници, за да занимава нещастните абонати с личните кавги на Владимир Василев с Балабанов или някой друг, на когото критикът се заканва „не само в никоя редакция да не приемат статиите му, но да не ги приемат и в печатниците, да отказват просто да ги редят и словослагателите! Блаженствено наистина, всички, които не са от неговото вероизповедание, да не могат словослагателите да наредят статиите, книжарите да не продават хартия и мастило без „позволително от Вл. Василев“.

Когато младостта говори наивности, все пак не е толкова скръбно, но когато вманиачената старост почне да разправя законодателни хуморески, о, това е наистина трагично. И тия сериозни хуморески са стръмните стъпала към тавана.

Ние сега почваме — пролетариата изобщо сега почва. Нашето изкуство е още в пелени.

Той е в ужас от сменяването на ритъма в „Жълта[та] гостен[ка]“ или, както я бърка критикът, „Жълтата хризантема“. О, тия жълти хризантеми, сини домина, черни маски и всички тия циркови пьстри[ла], взети назаем от гардероба на миналото, купени на вехто.

Пишете, че съм пропаднал? За умрелите не се съжалява! Защо са тогава вашите статии? Първо, защото не съм в лоното на вашата политическа и литературна църква, второ — защото повече от вашите неумрели съратници все така лъхат на библиотечен прах и гробовна плесен.“

Със злъчна ирония са проникнати бележките на Смирненски, отправени към Вл. Василев: „Ние приемаме, казва Вл. Василев, Горки и Анри Барбюс; странно наистина. Владимир Василев снизходително пропуска Горки и Барбюса — те едва ли са очаквали такава милост и чест.“

Смирненски отговаря остро и на В. Добринов, който в реакционния вестник „Синият понеделник“ помества обширна рецензия, насочена срещу пролетарската литература от Литературната притурка на „Работнически вестник“. В. Добринов „искрено скърби“, че Смирненски е подчинил своя талант, своя широк размах и творбите му са се превърнали в „шаблонни декларации и публицистични статии“. Той обвинява пролетарските поети, че работят по заповед, без всякаква свобода на творчество.

„Странно как тъй ние, които работим в комунистическите издания, да не знаем това? — пише Смирненски в бележника си. — Аз напр. досега не съм получил нито една литературна заповед. Но за вас всичко е предварително решено: дяволът е черен, но кой [го] е видял — това е излишно да се пита.“

Поетът не престава да следи с жив интерес литературния и политическия живот на страната, не престава да мисли за укрепването и развитието на пролетарския литературен фронт.

„Основане на един утринен вестник — пише той, — който да бъде с пълна информация, много отдели, по подобие на „Накануне“, с цел да измести буржоазните информационни ежедневници. Трябва един добре организиран бойкот на „независимата“ преса.“

На последната страница на едното от тефтерчетата поетът изразява своята ненавист и презрение към лакеите в живота: (с нервен почерк, с едри букви, които стават все по-големи, той пише): „Лакей! Лакей! Мръсни лакейчета! Аристократични блюдолизчета! Напред, лакеи! Бъдещето е ваше! О, мили, мазни, грациозни, тънко маниерни! Високохудожествени лакейченца! Лакеющи лакейчонки! Ла-ла-ла! Ла-ла-ла! Лакейченчета! Лакейове! Лакеища! Лакееесии!“

Смирненски не успява да напише статията, която замисля. Бележките от предсмъртния му бележник не са оформени и подредени за печат. Неизпълнени остават и замислените стихове, разкази, драма. Угасва неговият млад живот. Но и това, което оставя той, двадесет и пет годишният, е безсмъртно и непреходно.

ИВАЙЛО ПЕТРОВ

ПАНКО АНЧЕВ

Изкуството на разказвача е изкуство на зрелостта. Защото само творец с богат жизнен и художествен опит, овладял средствата на словото и придобил око за всички съществени подробности, може да създава характери, да пресътворява света. Нека обаче не разбираме зрелостта единствено като достигане на патриаршеска възраст. Творческата личност притежава способността да наблюдава и да извлича от живота онова, което за останалите е непонятно или маловажно. Само надареният е в състояние да навлиза в най-потайните ъгълчета на човешката душа и да види там скрити доброто или злото, красивото или грозното и да ги изобрази.

Ивайло Петров имаше щастливата съдба рано да навлезе в зрелостта и блестящо да разкрие богатството на своя щедър талант. Художник на словото от най-висша проба, познавач на човешките характери, тънък иронист и скептичен, но всеопрощаващ моралист, той съгради своето творческо дело и се утвърди като един от най-значимите майстори в съвременната българска проза. Ивайло Петров винаги е бил близо до проблемите на деня; всяка негова книга е отзвук на обществените тежнения. Но в същото време той никога не е откликвал на конюнктурни явления, не е прибегвал до извънлитературни средства, за да наложи присъствието си. С годините Ивайло Петров опознаваше все нови и нови страни от човешкия характер, проникваше все по-надълбоко в обществените процеси. Той никога не е скривал истината; защото истината е свята за писателя и той се е обрекъл да ѝ служи до смърт.

Общо взето, може да се каже, че Ивайло Петров описва селото, че неговите герои са селяни. Но това не означава, че той изобразява груби примитивни характери или див и некултивиран свят. Точно обратното. Селото в творчеството му е преди всичко проекция на българското общество в даден период. Освен това селото е достатъчно пълнокръвен и сложен социално-психологически организъм, в който бушуват необуздаеми страсти. Бих искал да се спра най-напред на два романа, които отразяват драматично-съдбовен отрязък в историята на българското село: кооперирането. Става дума за романите „Мъртво вълнение“ и „Хайка за вълци“. Преди това би трябвало може би да се каже, че всяка книга на Ивайло Петров е нашумяло явление в литературния живот, защото винаги се докосва до съкровеното, до деликатното, до смисъла и стойностите на човешкия живот и на обществената история. В тези два романа като че ли особеностите на Ивайло Петровото творчество се проявяват най-ярко. В центъра на повествованието са индивидуалности, разкъсвани между личното желание и социалната необходимост. Драмата идва от несъвместимостта в даден момент и у даледи хора на двете, от трагичната участ да се изправиш пред решителен избор, да тръгнеш по път, по който никой преди теб не е вървял.

„Мъртво вълнение“ бе първият роман, който открито и в цялата сложност показва колективизацията на земята. До преди него писателите изобразяваха този сложен процес външно и патосно, без да видят драмата на селянина. Оттук и подчертаната тезисност и на герои, и на проблеми. Ивайло Петров бе честен като художник и изведе на преден план противоречията, а не външното благополучие и фалшивата хармония. Когато се налага да се разделиш с най-скъпото, с най-съкровено, любовта към ближния, доверието, съгласието, че ти вършат по този начин добро най-невероятните неща. Историческият акт, какъвто бе кооперирането, разтърси душите, промени издъно живота на село. Разбира се, лесно е да се каже, че е настъпила промяна, когато са минали години и страстите са забравени. Но тогава болката е била нещастие, умирали са хора, син срещу баща се е изправял. Страдали са и тези, които са организирали колективизацията и с цялото си сърце са искали да подобрят живота, и тези, които са се чувствували жертви на новото. Тук не става дума вече кой е прав, нито кой върви напред или спира развитието. Когато е засегната душата, обясненията и успокоенията с прогреса и историческата правда не са никаква утеха или избавление от страданието. Земята е свята: тя не се отстъпва, не се харизва, не се прежалва. Човек стои здраво на нея и ако корените му са забити дълбоко, той е силен. Лесно ли е да изтръгнеш корените, да повалиш човека и да го накараш да съществува по новому. Ивайло Петров не се заблуди в отговора на тези въпроси.

С такъв здрав корен е и семейството на Тодор Доганов от романа „Мъртво вълнение“. Всяка хармония и всяко благоденствие един ден умират. И онова, което с годините е събирано и правено, трябва да се предаде другиму. Краят винаги е страшен. Семейството на Догана се разпада от ударите на съдбата и историята. Те идват отвън и са непредотвратими въпреки огромната съпротива и страшната цена, с която тя се заплаща. Догана пречи. Пречи с непреклонната си воля да живее сам и срещу останалите. Той има свои закони и те влизат в конфликт със законите на общественото развитие. Това е трагическа вина, чието изкупление е или смъртта, или бягството. Но не и примирението. Ивайло Петров е заплел доста сложна интрига. Разбирателството между бащата и синовете, между снахите и внуците постепенно се пропуква. Земята, която ги е събирала, повече няма да бъде тяхна. И тя престава да бъде обединяващата ги сила. Малкото сплотено общество е лишено от бъдеще: то трябва или да се приобщи към новия колектив с новите взаимоотношения, или да загине. Разпадането няма да бъде безболезно. Кръвта на Доганови вика възмездие; тя жадува разплата за тежката загуба. И синовете му Мануш и Йордан замислят престъплението. Синовете бързат, кръвта им гори, разумът им е помътен. Силната личност обаче е баща им, у когото има и една висока нравственост. Той все пак чувствувал, че времето му е минало и никога не ще го върне. Съпротивата му е повече по инерция. Ако допусне синовете да сторят намисленото, значи да ги лиши от всичко. И той се жертвува. Жертвува се, защото знае, че неговата кръв не се успокоява лесно, че няма сила освен бащината смърт, която да възпре Мануш и Йордан. Животът иска своята жертва. Старият Доган му се самопредлага. Страдалец, той предизвиква симпатиите на читателя. Страданието на героя е безгранично. То до известна степен опрощава греховете. По-късно нещата ще тръгнат спокойно по новия път. Ала дотогава борбата между Тодор Доганов и Ради Бойчански, която в съзнанието на Ради Бойчански е борба между старото и новото, ще се изостря; в нея ще се включват нови хора, но първите, които ще ѝ изменят, ще бъдат дъщерята на Бойчански и внукът на Тодор Доганов. Велика щега си прави животът, няма що. Ония, които се ненавиждат смъртно, ще трябва да се сродят, за да се възцари мирът.

Като сюжетен ход любовта между Славина Бойчанска и Киро Доганов не е особено оригинално решение. Но използвайки го, писателят е успял да пос-

тигне забележителни внушения. Славина и Киро проявяват почти пълно безразличие към проблемите на родителите си. За тях и земята, и кооперирането са странични грижи. Всичко е извън любовта им и поради това не участвуват в конфликта. На тях им е все едно какво ще бъде утре селото — чувството към земята у новото поколение е вече притъпено. Любовта между младите изтощава враждуващите, доказва безсмислието на борбата, подчертава неизбежния ход на времето, но дали не ги прави по-бедни. Не ги ли подготвя това към нова жестокост. . . Най-болезнено преживява тази любов Ради Бойчански. За него тя е неочакван удар, подигравка с идеите му. Макар и силен с предоставената му власт над селото, в случая той е безпомощен. Доганови са по-естествени хора. Те виждат, че животът е по-силен от всякакви норми и човешки желания. Затова и се примиряват — дори приемат ролята на съучастници и помощници на младите. Ето как оня, който губи всичко (и отлично вижда, че го губи и че няма друг изход), е по-уверен и по-спокоен от този, на чиято страна са историческата истина и победата. Би трябвало въпреки всичко Ради Бойчански да бъде щастлив и нежеланата любов на дъщеря му да си остане само един малък епизод в голямата му биография на народен водач. Но той приема тази любов като поражение, а успехите в кооперирането не го радват толкова. Очевидно животът не се живее с категории и природата е по-силна от всяка лична амбиция и красива фразеология. Колко суров е животът понякога!

Подобен проблем ще открием и в романа „Хайка за вълци“, но тук вече Ивайло Петров е много по-дълбок в психологическия и социалния анализ. Той изследва корените на характерите, открива причините за една или друга постъпка, за едно или друго явление, за проявите на героите. Основна фигура тук е Стоян Кралев. Този роман е построен по схемата „един срещу всички“, т. е. Стоян Кралев срещу останалите, защото той фактически се сражава с цялото село. Кралев е олицетворение на идеята, която новото време трябва да осъществи на практика. Той е изпълнителят на едно начинание, в което сам той върва безпрекословно. В него почти няма съмнения и вътрешни противоречия. Щом нещо е казано, то трябва да стане. И понеже не всички мислят като него, селото е разделено на две: наши и врагове. Формулата е удобна, защото дава възможност да се воюва с несъгласните с всички средства. Защото врагът е враг и той трябва да бъде унищожаван. В тази праволинейност са и наченките на жестокост и фанатизъм. Цялостният характер е предразположен да бъде груб и безпощаден. Ако си чувствителен, нежен, раздвоен, ти ще допускаш повече мотиви в поведението на хората и няма да проявяваш насилие над тях. Стоян Кралев постепенно изработва у себе си целенасоченост и твърдост, макар по природа да е праволинеен човек. Но той гони от себе си всякаква слабост, готов е да се оплъчи срещу собствения си брат, ако той е слаб и проявява колебание. Кралев никому не прощава и никого не съжалява. И това го отчуждава от селските му. Те се страхуват от него, но не го обичат. Отначало го приемат като чуждак, несъзнаващ опасностите на свободното мислене и даже му симпатизират. После обаче неговата странност се превръща в упорита последователност и незачитане точно на онова, което сам е проявявал в пълна мяра и което му е било прощавано. Стоян Кралев постепенно набира мощ, за да избухне един ден и помете всичко. При това избухване непременно ще има жертви. Жертва ще бъде и Стоян Кралев с властолюбието и жестокостта си.

Насилието предизвиква ответна реакция. В същност бихме могли да наречем „Хайка за вълци“ роман за тази ответна реакция у хората. Човеците на грешната земя са различни и не всички се съобразяват с добрите намерения на другите към тях. Живият има свои желания и намерения и няма нищо чудно в това. Въпросът обаче е доколко личната воля и личната свобода пречат или помагат на общия стремеж към съвършенство и добруване. И още: доколко обществото

ще зачита достойнството и чувствителността на личността. Стоян Кралев не осъзнава тази мярка и с поведението си я нарушава. Той е насилник и печели омразата на хората край него. Стоян Кралев заслужава тази омраза, но най-лесно бихме го укорили за неразбирането. Защото до голяма степен той е жертва на времето си. А времето е напрегнато, смутно, революционно. То кипи от страсти: борят се различни сили, всяка от тях не подбира средства за извоюване на превъзходство. В такова време нежните души, сантименталните натури неизбежно търпят крушение. А и представите за морал и нравственост тогава са други. Когато и човешкият живот придобива по-малка стойност, защото целта е висока и се завоюва с кръвта на хората, грубата сила и сляпата енергия са повече от всичко необходими и полезни. Стоян Кралев не може да разбере логиката на Киро Джелебов, Солен Калчо, Жендо, Иван Шибилев. Но и те не възприемат неговата. Всеки има своите съображения, своите намерения и начин на живот. И никой не допуска външна намеса. Но Стоян Кралев е извоювал правото да се намесва в живота на останалите. Той е натоварен от времето да променя досегашните норми, за да създаде нови. Натури като него винаги търсят аргументи. Те просто налагат волята си. Душата на Киро Джелебов е кротка и нагласата му е друга. За него и целта на Стоян Кралев не е съвсем приемлива, макар че той не я отрича и не се бори срещу нея. Но той трябва да плати чрез страдание кротостта на душата си. Всички страдат. Страданието е великото изкупление и за минали грехове, и за слабост, и за добрина, и за жестокост. Кой тогава ще бъде победител и кой победен? Исторически погледнато, въпросът има един единствен отговор. Писателят-художник обаче избира друг: всеки в една или друга степен търпи крушение и победен, побеждава съперника си. Стоян Кралев изпълнява поръчението си, но средствата, с които си служи, са му спечелили омразата. Иван Шибилев, Солен Калчо и Жендо си отмъщават, но животът доказва напразната им съпротива. Виновни и невинни няма. Животът е преминал, изгладил е търканията, наложил е справедливост и мир.

Важно място в романа заема Киро Джелебов и Ивайло Петров го изследва със завидно художествено майсторство. Слабият човек, нежната душа, която му носи най-вече страдания, не се среща често в творчеството на писателя. Но той много точно показва как постепенно се натрупва омразата у Киро Джелебов, как упорито спотайва чувствата си, как устоява на ударите на съдбата, за да излезе от битката с вътрешна твърдост и увереност в избраното решение за възмездие. Какво ли не изтърпява Киро в живота, но той го задържа в себе си. У него няма склонност да преживява бързо, за да се освободи от мъката си и да му олекне. Бруталността му е чужда и той се плаши от нея. Съпротивата му е пасивна, но непреклонна. Ако отстъпи пред грубостта и унижението, той трябва да си отмъсти след време. И си отмъщава. Но това не е честолюбие, не е докачливост. Защото човек никога за нищо не прощава; душата му непрестанно се огрубява, събира се в нея любов и омраза, нещастия и радости и трябва някакъв миг, за да се излеят. Тогава именно идва хладнокръвнието на Киро и той със стоианено спокойствие ще приготви подробностите за убийството на Стоян Кралев. Животът му е преминал в непрестанни загуби — повече няма какво да губи. Синовете са поели пътя си без него и далеч от него — дори няма пред кого да се срамува и от кого да се крие. Убийството ще бъде изходът от безизходицата. А когато в душата просветва, изпитващ някакъв мир и доволство. Тъй като това е рядко, Киро Джелебов го записва като факт в родовата история. Но не е сякаш толкова важна светлината в душата; по-важно е, че се възстановяват справедливостта и честта. Възмездие ще бъде наградата за търпението, изпитанията и страданието. Киро Джелебов си отмъщава, за да се спаси.

Много са блестящите сцени в романа. Те свидетелствуват за забележително писателско майсторство, достигащо до най-значимите художествени образци

в нашата литература. Хубавият език, майсторските описания, познаването на човека, лекотата, с която се води разказът, дълбокият социален анализ говорят за осъществени писателски възможности.

„Мъртво вълнение“ и „Хайка за вълци“ са в истинския смисъл на думата реалистични романи. Реализмът им обаче не е в точното възпроизвеждане на действителността, а във верността към духа на времето и човека. Ивайло Петров е избрал сурови характери и тежки конфликти. Самата тема е деликатна, предизвикваща реакциите на критиката, но даваща огромни възможности за пресъздаване. Мисля, че двата романа достигат онази степен на осъществяване на писателски намерения и художествена необходимост на времето, които ги определят като образци на съвременната българска литература.

В „Мъртво вълнение“ и „Хайка за вълци“ Ивайло Петров е безпошаден реалист. Дори иронията е спомагателен похват, а не основен елемент в метода на автора. И това отделя двата романа от цялостното творчество на Ивайло Петров. Защото и „Малки илюзии“, и „Преди да се родя и след това“, и голяма част от разказите, и „Четиринадесет целувки“, „Глушава повест“, „Най-добрият гражданин на републиката“ и най-сетне „Божи работи“ със средствата на хумора, иронията и сатирата спират вниманието ни върху човешките недостатъци, за да ги осмее, бичуват или просто да покажат изостаналостта. Все пак повестта „Божи работи“ се отличава от останалите, тъй като тук не става дума просто за човешки недостатъци, а за изконни човешки качества, т. е. за доброто и злото в природата на човека. Макар това да са морални категории, писателят не заема позата на моралист и не осъжда носителите на злото. Ивайло Петров иска да види от какво е изградена личността, какви сили я движат, какви страсти се борят в нея, как в един момент надделява доброто, а в друг — злото. Победите се редуват, за да се поддържа равновесието. В крайна сметка отново се налага истината, че човек е сложно единство от противоречия, че силата му е в слабостта, а слабостта е причина за загубите, че хитростта, подлостта, измамата, коварството, благородният жест, красотата, храбростта и пр. не изчерпват нито величието, нито низо-стта. И писателят, а и не само той, трябва да гледа по-надълбоко, с повече готовност за прошка. Иначе ще съди несправедливо и ще осъди сам себе си. Защото нито злото е вечно, нито доброто е всесилно. Ако жената Ева е коварна, то мъжът Адам е наивен и глупав. Кой тогава е по-виновен за злощастната участ на човечеството, което са създали? Очевидно никой добър писател от ранга на Ивайло Петров не би се задоволил с еднозначен отговор.

Ивайло Петров неслучайно разработва библейски сюжет. Той иска да открие корена на явленията, да подчертае неотменната борба на противоположности у човека, която предизвиква страдания и конфликти. Към това трябва да се прибавят и социалните проблеми, чието решаване се влияе от множество условия. В крайна сметка обаче писателят иска да ни представи в повестта един сравнително пълен и всеобхватен образ на човека — от неговото появяване на земята до днес. Естествено е, че такова показване не може да бъде друго, освен да е съпроводено с ирония и смях. Смяхът винаги е бил най-добрият начин за опрощаване.

Но покрай иронията има и нещо друго, нали?

Човеку е съдено да бъде мъченик. Самото му съществуване е едно безкрайно страдание. И то не толкова физическо. Страшни са въпросите, които той си задава. Светът го изпълва с вдъхновение, но и с недоумение. Несъвършенството и хармонията по един и същ начин предизвикват размишленията. Защото и хаосът, и редът са стените, между които се блъска душата. Изходът към спокойствието и светлите дни е да се откажеш от познанието и да се примиряваш с неизвестното. Познавайки света, ти в същност го разрушаваш. Разрушаваш еднообразието и готовността за подчинение спрямо установеното и авторитетното. Такъв

рушител в повестта е Сатанаил. Този образ, който е по-скоро теза, отколкото характер, е една от щастливите находки на Ивайло Петров. Чрез него писателят поставя своите моралистични въпроси. Злото и несъвършенството съпътствуват сътворението, но не за да го опорочават, а за да поддържат равновесието и за да поставят пред човека изпитанията на съвършенството. Светът трябва да бъде пъстър и разнообразен, за да не умре. Грехът е неговата сила.

Когато говорим за творчеството на Ивайло Петров, трябва специално внимание да отделим и на високото му стилистично майсторство. Писателят отдава голямо значение на хубавия език, на точната дума. Нещо повече — Ивайло Петров достига до свой език, до свой собствен стил. Това не се удава всекиму. Но най-важното все пак е богатството от проблеми и характери, изпълващо творчеството на майстора-художник. То определя и мястото на Ивайло Петров в съвременната ни литература. Място сред най-ярките, сред най-значимите, сред най-големите.

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ СВЯТ НА „ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА НЕДЕЛЯ“ ОТ ЕВТИМИЙ ТЪРНОВСКИ

ДИМИТЪР КЕНАНОВ

В памет на акад. Емил Георгиев

В историята на старобългарската ораторска проза заслужено високо място заемат достигналите до нас четири похвални слова на Евтимий Търновски за мъченица Неделя, император Константин I и неговата майка Елена, за Йоан Полиотовски и Михаил Воин. В първите две от тях съобразно с агиографските канони, с художествените изисквания на стила „плетение словес“, се пресъздава времето на последните гонения срещу привържениците на християнството през III—IV в. в Римската империя и се показва оформянето на европейската феодална теокрация при властвването на Константин Велики (306—337). Темата за тази епоха се преоткрива хилядолетие по-късно не само заради практическите нужди на Евтимиевата литургическа дейност, но и заради идеологическата потребност да се проповядва силата на християнството срещу настъпващия войнствен ислям на османските нашественици: освен бранна, борбата с тях е и верска. Такива подбуди водят Патриарх Евтимий, когато съставя „Похвалное святой великой мученици Недели“.

По жанр „похвалата“ принадлежи на тържествената реторическа проза. Корените на нейната подредба (*dispositio*, *τάξις*), топикална поетика и изобщо на художествения ѝ облик отвеждат към теорията на красноречието в античността. Композицията на похвалното слово (*ἐγκώμιον*) е предельно устойчива във византийската и старобългарската литература — за пряк основоположник на енокмично-сюжетните модели се смята Менандър, прочут ритор от III в.¹

При Евтимий Търновски се наблюдава функционално сближение на „енкомията“ с биографията.² Това взаимопроникване на двата жанра познават още Исократ и Ксенофонт,³ то се поддържа от византийската агиография (особено целенасочено — от Симеон Метафраст). Ето защо „Похвално слово за Неделя“ в същност е „украсено“ и пространно житие — „мъчение“.

Първите думи от *увода* поднасят метафората-символ за празничната духовна трапеза и пир. Историята на символа отвежда към дълбоката древност. В обредите на тотемните вярвания присъствува кръговата трапеза, на която се разкъсва свещеното животно.⁴ В християнските храмови ритуали култовото действие се преосмисля в евхаристичната жертва-причастие, чрез което се наподобяват тялото и кръвта на Исус. На манастирските трапезни събрания или пред обществото, събрано на литургия в църква, ораторските слова образно се означават като „угощение на езика и ума“: „Ние започваме да съобщаваме високата беседа за духовния пир на преславния Климент, като предлагаме вкусване от

причастие, служейки си с трапеза от истинска вяра, надежда и любов към светеца, и с духовно размишление, а за добрите и щастливи дейци още и с подправки към сложените ястия, направени от вкусна храна, която, като се даде на боголюбците, укрепява сърцата им.“⁵

В проповедите си Йоан Златоуст често изяснява ценностните различия между буквалното разбиране на „трапеза“ — 'ядиво, храна' — и метафорическото осмисляне като 'съпричастие' с верската етика: „ДѢХВѢНЫ ТѢЖ СЛОВЕ ПРІЧАСТІЕ СЯ... ТѢЛЕСНѢЖА БО ТРАПЕЗѢЖ СѢКАЧНЫЯ ОУГОТОВАШѢЖ РѢЖКЫ. ДѢХВЕНѢЖА ЖЕ, ПРОРОЧЕСКЫН СЪСТАВН ЖЫКЪ. Н ВЕА ОУБО, ЗЕМНЫЯ НМА ПЛОДЫ... Н ВЕА ОУБѢВ КЪ ТѢЛЕНЮУ НА СЪВОДН. СНА ЖЕ КЪ НЕТАЛЕНІЮ. Н ВЕА ОУБѢВ НННѢШНАЖ НАШѢЖ ЖІЗНЬ СЪДРЪЖН. СЯ ЖЕ, КЪ БѢДЖІВНН НА НАСТАВЛѢЕ.“⁶ В „Похвала на ап. Вартоломей“ инок Йосиф приканва: „Да напнтаем сѧ того повѣстѣм.“⁷ Исихастите сравняват екстазното състояние („божествената топлина“): „Тогда бѣ оумъ іакко на трапезѢж вѣнанѣншѢж зѣанъ бывѣ. въ пнцн бжествен.“⁸

Очевидно е средишното място на топоса в поетиката на средновековната словесност. И Евтимий го поставя в началото на похвалата си, придава му лиричен, експресивен и антиномичен (бинарен) облик: „Съзываеть нас внна настожцаго праздника къ доуховномуу трѣжѣствоу н трапезѢж представляеть обнанѢж страстотрѣпнцѢж страданій, не вѣщнымн нѣкако оукрашенѢж брашны, нж свонхъ страданіи оупѣшрениѢж крѣвнымн строуми н вѣрадованнѢж вѣсѣлашѢж любопразденствѣвнынхъ доуша.“⁹

Неделя е виновницата за „духовното тържество“, поставена е „трапеза обилна... от страдания“ (в „Житие на Филотея“ — от чудеса). Трапезата не е украсена с блюда, а е „опѣстрена“ с кръвните струи от мъченията. В тая метафорична антитеза сетивната вещественост се отрича с почти натуралистична представа за последствията от физическите страдания. Зрителната яркост на кръвните струи, символ на евхаристичната жертва-причастие, е показ за силата на етичния и верския идеал на Неделя. Затова, въпреки че се извършва възпоминание за мъченица, то поражда радостни чувства, изразени тавтологично с емоционално-определителни думи („вѣрадованнѢж вѣсѣлашѢж“). Така първият синтактически период (кѡлон) прокарва лайдмотива на похвалата — гордостта, радостта от верското упорство на Неделя, нейното мъжество и душевна неустрашимост.

Образът на Неделя е замислен като зрелищно проявление на „космическата“ битка между Доброто и Злото. Евтимий съобщава за различното отношение към Неделя: от една страна, са тържествуващите люде, въображаемият „небесен“ състав от мъченици, ангели с митологемата Исус, увенчаващ страдалците, а, от друга страна, са обруганите печални бесове. В пространствените измерения на тази фантастична сцена по-нататък ще се развива възторженото сказание за невидимата вселенска литургия в чест на Неделиния подвиг, а между двете антагонистични идеалистични групи ще се вмести сюжетните рубрики от живота-зрелище на светителката.

Постепенно похвалата се изпълва с емоционален ток, подсилен от евангелистки цитат — уверение за божественото съпричастие в празника: „НѢже есмѢ, тоу н слоуга мой бѣдѣть“ (Йоан, 12, 26). Ораторското и слушателското въздействие пряко се подбужда и въздига нагоре от пространен риторически въпро

(„Кѣто не оуднент сѧ...“), кѣдето са сложени основните ортодоксални формули за бог очовека (победител над дявола, изкупителна саможертва, възкръснал след три дни в слава). Тук съгласно метода на съпоставянето се извежда една обща идея в агиографията: мъчениците са подражатели на Исусовите страдания (страстия): „Того подражышж мѣченницѣ страсѣмъ.“¹⁰ За Евтимий сонмът от мъченици са „ѡко агньци незавѣнен себе на заколеніе прѣмудѣще“ (ЕК. 148) — това сравнение-топос доказва обожествената природа на страдалците — саможертвата им е смирена и осъзната, както Исусовата, подобни на агнеци, за тях ще бъде „царството небесно“ (Мт. 25, 33—34) — наградата им във вечността. За да се втъпни величината на техния верски подвиг, се изписва синонимна подредба от причастия: „стружеми, опаляеми, бодоми, стреляеми“. Мотивът за крайната им победа (въпреки физическото унищожение) се повтаря многократно, за да се запомни. Сега той се прокарва във фантастична и обобщителна сцена-картина, на която са указани: готвещите се за насилия мъчители, слуги, бесове, зверове; сетивно са вчертани козела, мечове, котли. Посред тях са мъчениците с несмутима душа — „сѣѣлаж поставѣжщѣ побѣдѣ“. По аналогия на послание от ап. Павел в I Кор. 4, 9 („Мы сделались зрелищем ангелов и человеков“), Евтимий рисува въображаемото зрелище, добавяйки емоционалния отглас сред гледащата „небесна йерархия“ към земния театър. Всеки представителен чин е удивен, радостен или горд („Днелѣхж сѧ бѣо, съ небесе сѧ зрѣще аггелн...“), а владиката приготвя венците. Отвѣдната награда, „венецът на правдата“ (2 Тим. 4, 8) е средищна класова идея въобще на богословието. Тая иреална утеха-победа стои и в основата на Евтимиевата етика.

Обрисуваната вертикална фантастична картина е повод за поднасяне на свод от твърдения, които носят идеологизирани ценности: опразване на Злото (дяволската сила) и на езичеството, притъпяване на смъртното жило,¹¹ процъфтяване на благочестието, изпълване на земята с мощи на светци.

Както и на други места, Евтимий доказва свещеността на култа към моштите (ЕК. 148—149), приписвайки им чудодейни и посветителски достойнства. Подробно е изяснена стойността на „небесната“ награда. Отначало той си послужва с паралелно съпоставяне: корабниците (моряците), които през хиляди беда и бран се опълчват срещу „морските зверове“ и не продават стремежа си да стигнат с кораба и товара в пристанището. Така и мъчениците преминават през всички страдания, за да се насладят на небесното жилище (ЕК. 149). Съвсем наизидателно с наречията „тук“ (на земята) и „там“ (горе, отвѣд) Евтимий изнася „цената“ на верското отстояване:

„Здѣ оубо пѣдѣннѣи н бѣрѣбы,

тамо же почѣстнѣ;

здѣ злостраданіѧ,

тамо веселіе несказанно“ (ЕК. 149).

Привлича се послание от ап. Павел (2 Тим. 4, 7), кѣдето се намира възхвала на благообразието (σενιότης) в стила на личностното поведение.¹² Впрочем това е висшата мяра на проповядвания стил съгласно тълкуване на същия новозаветен пасаж в сборник от XIV в.: „Чѣто неѣпотнѣе Павловы дѣшѧ, егда хоуаннѣхъ бѣ н досаднѣлѣ. н чѣто бѣгообразнѣнше его, егда глаше, Добры подемѣгомъ подемѣго сѧ, теченіе съврѣшнѣ, вѣржъ съблѣдо“ (2 Тим. 4, 7).¹³

Устояване на вярата е открояващата се мисъл на Евтимий, вярата е заделена от всички други духовни богатства. Преди цитата от Павловото послание Ев-

тимий повелително се обръща към слушателя си: „Н да навъкнешн, ако тако естъ, слышн Павел“ (следва 2 Тим. 4, 7—8), а по-подире — към възможния оспорител на твърдението му: „Н прочее не нехъроуѣ, глаголетъ бѣ пакы въ нномъ Павелъ.“ Тук се вписват ред положения от новозаветни и старозаветни книги, за да се докаже съдбовното място на *вярата* посред другите догматични добродетели — посочени са библейските фигури на Авраам, Сара, Ревека. За Евтимий мъченическите „страдби“ (вместо „страдания“) и борби в защита на вярата са еднакво „светли“ и „доблестни“ при мъже, жени, при деца (*младыа дѣти*), за всички са общи подвигът, зрелището (*позорище*) и небесното царство. Наред с несъмнения богословски оттенък в съзнателното възпяване на вярата се изтъква и нейният народностно-съхранителен смисъл: по времето на Евтимий ислямът носи със себе си не само политическо иго, но и насилствено потурчване, което заплашва българина с отродняване.

В завършека на библейския обзор е обобщен сонмът от добродетелни люде, които след Сара и Ревека повалят „съпостата-враг“, увенчани с „почестите на победата“.

Едва в края на своето предисловие Евтимий пряко се обръща към Неделя „Нам же нынѣ... слово втѣлачнѣ къ доблестн тожъ хрѣбѣрствѣ“. ЕК. 150). И тук е сложено обичайното оправдание за многото „мъжествени подвизи“ на жената-поборница, ето защо накратко ще бъде разказано за една от „древните и именити мъченици“. Подобна уговорка за неизречимостта на деянията е израз на писателска избирателност и признание на принципа за уместност и мерност на формата: „Повествование должно избегать длинноту, чтобы не пресытитъ читающаго.“¹⁴

Със съсредоточния и емоционално действен въпрос („Котораа же си?“) ритмично се подреждат етикетни метафори-символи, които обозначават обожествената природа на Неделя: Христова уневестена дева, нескверна гълъбица, божествен дом, на добродетелите хранило, чиста агница, на търпението стълп, одушевен адамант, заключена градина, лоза многоплодна на добродетели. Със съюза за противопоставяне „но“ се извършва преход към последния, също ритмизиран, ала разсъдъчен синтактичен период от увода, където се изброяват първите сюжетни рубрики на биографичната част:

„Нж, да възсѣ вставашѣ,

на начало рождениѣ прѣидѣмъ н вѣднѣмъ,

отъ кждоу въ свѣтъ пронзыде

и како въ житіе таковаа прѣиде

и кто рождашѣн и възспнташѣн

и каковы кщурѣи явлѣшѣа сѣмъ вѣдѣшѣн“ (ЕК. 150).

Така приключва химнично-дидактичното встъпление. В него нашироко се използват съгезателни термини, характерни за стила „плетение словес“¹⁵ — позорище (зрелище), (*spectaculi*, *θεωρία*), зрители (изразени с причастieto „зрѣще“), борби, венци, храброст и други. За жанра на житието-мъчение тази особеност предполага в повествователния дял зримо да присъствува алюзията за състезание, съревнование между езичеството и християнството.

* * *

Византийските „мъчения“ (*μάρτυρια*, *Acta*, *Passiones*, *Gesta martirium*) възникват въз основа на съдебните протоколи от процесите над християните през римската епоха. Обаче достигналите до нас разкази за мъченици са от по-късно

време. Обстоятелството, че тези творби са част от официалната книжовност, а също така и епическата дистанция довеждат до идейната им обработка в духа на теологичната естетика и етика. Запазват се формални белези, напомнящи юридическо разследване: упоменаване на римския император, въпроси за името, фамилията и родното място, вярата на разпитвания християнин, предложение за доброволно връщане в лоното на езическия светоглед (съгласно имперските разпоредби), издаване на смъртна присъда и т. н.¹⁶ Но дори и тия елементи са пълни с догматични и агиографски прибавки, твърде отдалечени от действителните съдебни процедури над отрицателите на езичеството. Самата църква се нуждае от идеологическа опора и съзнателно засилва новозаветните аналогии в съдържанието, разширява безмерно външните сюжети (боландистите са принудени в своите издания да назовават някои „мъчения“ *acta fabulosa*¹⁷).

За да напомнят, макар и външно, формата на разпитен протокол, в биографичната си част жития или похвални слова от този разред притежават отчетливи сюжетни рубрики,¹⁸ които се вплитат в композиционната цялост и оцветяват своеобразието на отделните сказания в общата система на агиографската проза и поезия.

Обикновено в началото се рамкира времето на гоненията с името на императора, чиито личностни черти Евтимий оценява с устойчиви епитети: „Дѣлѣкѣнѣтъноу (284—305) бѣо нечѣстнѣ въшомоу и соуручѣшомоу недѣстѣнѣ царствѣа скупѣтра правѣщоу“ (ЕК. 150). Редом с това се известява за неговата разпоредба да се извършват жертвоприношения в езическите светилища, към които е взето твърдо отношение, избрано в характерна Евтимиева словоподредба — предпоставни и задпоставни определения: „скверни идоли, неми и глухи“. Обобщено е изведен емоционалният отглас сред „благочестиво живеещите“: те се съпротивяват в „страх и боязнь“ и с „горещи сълзи“ измолват тишината на мира. В такава обстановка с жанровия преход „тогда оубо, тогда“ се пристъпва към следващата рубрика за родовия произход. Тя включва мотива за благочестивите съпрузи Доротей и Евсевия. С метода на съпоставянето те са изравнени със старозаветната двойка Елкана и Анна, родители на Самуил, чието рождение е измолено от Йехова. Ето как още с даруването си рождение Неделя е положена в „свещеното“ пространство на библейските сказания. Чудодейната ѝ поява на света е художествена предпоставка за нейната изключителна природа, така както например Херакъл и Тезей са герои непосредствено подир раждането си.¹⁹

Повествованието дотук отразява, но в много разширен обем, проложния разказ за мъченица Кириаки, който е посочван за „основно фабулно градиво“²⁰ въобще за похвалното слово.

Името си Неделя (Κυριακή) получава от названието на седмия ден, в който е родена (тъй както и Петка — Παρασκευή).

Детството е поредната рубрика, разкрита накратко: възпитаване на добродетели, подготовка за посвещение. В доказателство за правилността на избраното поприще прозвучават откъси от псалтира — за дървото, насадено край водни извори; зазвънтява лиричната задушевност на „Песен на песните“ с мотива за невестата и небесния жених според приетото тълкуване: „Ето красива си любима (искръмѣа) моя, ето, красива си и няма порок в тебе“ (ЕК. 151). Същият цитат като венец на Неделините подвизи ще бъде повторен в заключителната химнична част на похвалата.

Трета глава (по Емил Калужняcki) представя бегъл летописен разказ за наченатите гонения против християните. Емоционалните преживявания на преследваните са побрани в междуметията „уви!“, „горе (горко)“. Родителите на Неделя умират от изтезанията, а тя е отведена в тъмница, където живее с етикетен стил на поведение — с „топли сълзи“ се моли да издържи на изпитанията.

Евтимий оттук нататък (IV—XII глава) съставя централната рубрика в повествованието — *история на мъченията*. Подробно се разказва за развой на съдебния процес в няколко сцени. В тях властвува идеята за победа на християнството над езичеството. Неделя с държание и с проповеди спечелва свои съмишленици. В същия план е пресъздаден и нейният смъртен час.

Първото публично съдено е в Никодимия и се води от кесар Максим и подвластните му мъчители. В напрегнатия диалог между него и Неделя се намесва общественото мнение — край съдилището е събрана тълпа от зрители. В началото се очертава „неизказано“ красивото лице на Неделя, към която всички впиват очи. Физическата хубост се забелязва и от водещия съдебния разпит. Такова общо място има в други подобни творби (за мъченица Петка, Марина²¹). Небивалата красота бива разрушена подире от изтезанието — тъй съзнанието на слушателя (читателя) се подготвя да осъди престъплението и напълно да заеме страната на Неделя.

Встъпителният следствен въпрос е опознавателен и действително „протоколен“ — за името, родителите и местожителството. Отговорът обаче е реторичен, догматично пристрастен: „Хрѣстова раба есмъ азъ и хрѣстьянъ рѣдѣтелъ вътъкъ“ (ЕК. 152). Неделя предварително признава, че прекланя колене пред Исус, проклѣна идолите, докрай ненавижда тях и почитателите им. Сходни отговори се четат в повечето мартирии: „На вопросы об имени, отечестве и вере мученики дают совершенно невероятные риторические ответы и чем больше растут апологетика, тем длиннее становятся мартирии.“²²

В ответна типизирана реплика обвинителят намира Неделя за „сурова“, което предполага „най-сурови отговори“, ала боговете са милостиви и ще пощадят младостта ѝ; ако поднесе жертвоприношения, Неделя ще получи богатства и царски син за обручник, прислуга. Неделя обаче с „филологическа“ игра на думите потвърждава твърдо предишната догматична позиция и смята себе си за небесна невеста, която „се гнуси от плътски жених“: „Царъ царемъ сыноу вѣржнѣхъ съ азъ, емоуже слоужити бааговетино небесныа снаы“ (ЕК. 153).

Тук достоплеието на кесар Максим свършва и в гнева си нарежда Неделя да бъде бита жестоко. Евтимий въвежда съчастието на зрителите; обleti в съзи, спечелени от красотата и младостта на Неделя, те приемат нейната защита. Емоционалният жест има психологическа функция — слушателите на Евтимий да изпитат катарзисно съчувствие. В своя гняв кесарят хвърля предизвикателство, което е знак, че съперничеството между него и Неделя е съперничество, състезание между езичеството и християнството: „Двѣлат ли ти сѣа къ наказаніи нанъ распѣтаго чашинъ помощи тѣбѣ?“ (ЕК. 153). „Осрамен“ пред народа, съдията спира мъченията и Неделя е затворена в тъмница.

Както боговете от античните митове участвуват в земните дела, така и библейският Йехова, небесните воинства се намесват в житейските стълкновения. Евтимий използва често срещан фантастичен мотив — ангел изцелява раните на Неделя и произнася ободрително напътствие, в което неизменно стоят повелителните слова: „Дерзай и не бой се!“ Иреалното вмесване, чудодѣйният живот на агиографските герои са похвати с важни идеологически функции в средновековната литература: „Евангелская этика требует от человека того, чего еще никто не требовал — жить по законам чуда.“²³ Исусовите завети са програма, по която действуват не само Неделя, но например Иван Рилски, Петка Епиватска или Филотея Темнишка, когато се подвизават на аскетическото поприще или вършат вълшебства: срв. Лука, 16, 17—18: „Именемъ моему въсь нждѣнъ...

Н ВЪ РѢКА ЗМНЖ ВЪЗМЖТЬ. АЩЕ Н СМРТНО ЧТО НСПИЖТЬ. НИЧТОЖЕ НХЪ НЕ ВРѢДНТЬ.
НА НЕДЖНЫЖ РѢКЫ ВЪЗЛОЖЖ. Н ЗДРАВЫ БЖДЖТЬ.²⁴

* * *

Елементи на *пътешествие* битуват у някои „мъчения“²⁵. В похвалата за Неделя те са сведени в съобщения за преместване на съдебното дирене: тъй като на публичните диспути Максим не успява с насилие „да преклони сърцето и душата“ на Неделя, тя е пратена във Витиния при княз (игемон) Иларион. Преди това в V глава само се казва, че девойката изтърпява много наказания от Максим, на които тя се държи доблестно. Включен е познат събитие развой—мнозина съидейници подкупват тъмничната стража, за да бъдат поучавани от Неделя. А самата тя е представена като следовница на аскетичния морал — прекарва времето си в „пост, бдения, сълзи“ (ЕК. 154).

По-нататък (VI—VII глава) подробно са оповестени сблъсъците между Неделя и Иларион, който „светло зрелище устройва“. Познавайки добре сюжетните мотиви на „мъченията“, Евтимий разнообразява взаимоотношенията между княза и Неделя. Иларион се опитва не само със заплахи, но и с ласкателства да спечели Неделя. Авторът съзнателно търси емоционалната реакция на възприемателя: „Н съмотри къзнь (мѣдодеіа)“ В своята непреклонност Неделя изрича фраза, която е химн на непобедимата човешка воля, на душевната неустрашимост пред физическите изтезания и угрози над живота:

Се прѣдлѣжнѣ тѣло мое тебѣ,

мѣчн, стрѣжн, палн, на сѣнѣдѣ прѣдаждѣ свѣрѣмъ,

н подвѣнна снмъ, еанка аще хоцешн, твори,

азъ бѣ ндѣаѣмъ не пожрѣ,

ниже повелѣніѣ твоѣмѹ повинѣ сѣ (ЕК. 154).²⁶

Най-близо до такова признание е може би отказът на Ана да стане лъжесвидетелка в „Житие на Стефан Нови Изповедник“, пострадал през иконоборческата епоха: „Принадлежу тебе телом, казни, убивай, делай со мною, что хочешъ, но от Анны ты ничего другого не услышишь, кромѣ правды.“²⁷ За оформянето на тази идея несъмнено роля има и евангелист Матей, който често, пряко или косвено, е цитиран от агиографските герои: „Не бойте сѣ оубѣваѣщи тѣло. а дшж не можѣши оубити. оубойте сѣ пачѣ можѣщаго дшж н тѣло погубѣн въ Гевнѣ“ (Мт. 10, 28).²⁸

И както преди, волевата непримиримост на Неделя е логическият път към същинското мъчение — разяреният Иларион повелява да я влачат по целия град и опозорена, да я накарат да почете езическите божества. Евтимий не рисува сцената на изтезанието, а го обобщава с глагола „вѣлачаахъ“. Неговата цел е дидактично да изведе нравствените предимства на девойката, да издигне продължителното мъчение за възходяща стълбица към постигане на вътрешното съвършенство у Неделя, тъй като „дълготърпението е прекрасно“ според патристите (Григорий Богослов). Срещаме се отново с бинарно противопоставяне: „искаха — а става противното“ (ЕК. 155):

— хѣтаще посрамнѣти

— ѡт стѣда оного

— еанкы дѣлгы той

— съпротивное бывааше

— свѣтѣйши мѣченица бывааше

ПРОТАСААХЪ СТРАДЕЫ

— ТОЛНКО СЪТАЪШИН ПЪТІЕ ВЪСН
БЫБААХЪ

— ЕЛНКО БВАШАА ПОЛАГА-

АХЪ СА МЖКЫ

— ТОЛНКО СЪТАЪШЖА ІАВЕАХЪ СА
БВРБЫ... И Т. Н.

Върхов момент от светлинната символика е паралелът със златото, което за средновековната естетика е застинал огън, „овеществена светлина“²⁹. От издържливостта (търпението) на Неделя процъфтява (съвтѣше са) нейната душа, „неу н злато, на много време прѣбывѣш въ огни, чистѣйше бываеѣ“³⁰.

Назидателното опиянение се разлива все по-нашироко — победителка над дявола, „изобличителка на елинската суровост“, Неделя е пример за благочестието на нейната вяра. Светлинната образност приема космични измерения: както небесата вестят божествената слава със светлина, така и Неделя излъчва по-голяма светлина от небесната с мълчаливите си страдания, те говорят с глас „по-ясен от трѣба“. Тая знакова поредица свършва със своеобразно опоетизиране на болезнената красота от получените рани:

„Не бѣ тако небеснѣа добрѣтѣ

изыавѣахъ сеѣздани анкѣе,

іакоже н мѣченицѣ тѣло

сѣтаѣйше показѣахъ іазенаа мѣста“ (ЕК. 155).

И така — вместо описание на изтезанията Евтимий съставя проповедно слово за физическите мъчения и устояване на вярата като друм към „небесната красота (доброта)“.

Изключителността на Неделиния подвиг се увенчава от познатия фантастичен мотив — полумъртва, тя бива изцелена вече не от ангел, а от Спасителя с уверението: „Дръзай, не бой са, съ тобож бѣ есмѣ“ (ЕК. 156).

Поредният сблъсък (VII глава) между Неделя и Иларион е кулминационен в явното съревнование между езичеството и християнството. Мъчителят, след като вижда девойката невредима, красива и здрава, приема чудото за дело на Асклепий и Аполон, чиито грижи излекуват девойката (в подобно положение мъченица Петка е обявена за магьосница). В ответна реплика обаче Неделя отрича това заключение и тъй начева култовото състезание. Неделя „поискава“ да ѝ бъде показана мощта на елинските богове. Никой не отгатва съкровението на Неделя — Евтимий предава двузначния емоционален отклик сред тъпата — елините се радват, а християните са опечалени. Неделя коленичи и със „сърдечни очи към небето“, със сълзи изрича молитва. С ветрена буря „вънезаапѣ же бысть трѣсѣ велѣй н спадѣша нже въ капници ндѣлан въсн н съкроушиша са н быша іако прахъ“. Мълния поражавя седналия на престола Иларион (ЕК. 157).

Тука по чудодееен начин се разрешава драматичната борба, както тайнствената сила „*deus ex machina*“ в античната трагедия. Повратният момент е изпълнен с новозаветни аналогии, за да се въцртае божественото съучастие в събитието. Силно земетресение съпътствува последния дъх на разпънатия Исус (Мт. 27, 51), Мария-Магдалена и Мария отиват на Исусовия гроб, където липсва тялото

на Христос: с голям земеръс (σεισμός μέγας) слиза ангел като мълния в бяло одяние и говори на жените за възкресението на богочовека (Мт. 28, 3—6). Другият библийски елемент е разграничен в „Мъчение на Орест“. След молитва „Орест дунул в лице идолов, и упав, они разбилися тотчас же превратившись в пыль, согласно Писанию, „как прах возметаемъ ветромъ с лица земли“ (Пс. 1, 4).³¹

Такива приказни сюжети украсяват много агиографски творби и в тях с един и същ величавен възглас, както и тук, езичниците се присъединяват към „стадото на верните“ (ЕК. 157). Неделя произнася благодарствена молитва по псалми на Давид и по новозаветни мотиви. Тая химнизация напълно подхожда на празничното настроение от победата на Неделя. Сиреч Евтимий споделя класовооправданата тенденция в „мъченията“ да се показва „тържеството на християнството“.³² А през XIV в. подобна линия се налага и от завоевателното съперничество на ислямската култова идеология.³³

Тържествуването на Неделя (глава VIII) се осъществява без привичния контрастен фон на мъченията. Съгласно агиографската рубрика „Разнасяне на публичната слава“ към девойката се стичат местните люде, пред които тя реди *оглашавателно* слово. То е достатъчно обемно и Евтимий го разделява на питания и блокови отговори. В хоровото си запитване стълпените жители искат разяснение за „нечуваните от века“ чудеса, когато само с призоваване на „разпънати“ стават изцеления и възкресения, тъй като те знаят, че едни „великите богове над цялата вселена промишляват и съблюдават“. Неделя е съпоставена с първомъченик Стефан — като него, „изпълнена с божествена премъдрост и вяра“, първом избличава многобожието. Полемиичната ораторска реч е изпъстрена с емоционални реторични въпроси, цитати от псалмопевеца Давид и пророк Исай. Неделя отново е запитана за същината на тайнството, което изповядва тя. Евтимий пак припомня за озарението — състояние, което е художествено потвърждение за възможността на Неделя да произнесе съгъстена догматична проповед, дето да засегне кардинални страни от християнското богословие: символните наименования на Исус („непрѣмѣнный ѿбразъ ѿ тѣхъ, недѣнжмаа печать, источникъ жизни, невечерній свѣтъ и вѣчноужшее сіаніе“); говори се за сътворената природна хармония, поставянето на човека в рая, забраненото дърво, първозавистника и изгонването на човешкия род от рая; раждането на богочовека, който с пригвоздяването на кръстното дърво пригвоздил мирския грях, разрушил вратите на ада, а след възкресението: „сѣде ѿ деснѣхъ прѣстѣла всенчѣствѣа на высокихъ“ (ЕК. 159—160).

* * *

Сюжетният развой в глави IX—XII приключват историята на мъченията. Улусиян е новият игемон, в чието лице се изявява жестокостта. Тя се носи от тона на неговия глас при съдебния разпит: „Н оубо жестоцѣхъ н лъскы (Пс. 21, 14; 1 Посл. Петр. 5, 8) на на въззрѣхъ“ (ЕК. 161). В нахсаното от емоционални синкопи встъпление Улусиян поставя твърдото настояване за езически жертвоприношения. Цялата напрегната атмосфера не е случайна — тя е показател за доближаването до мъченическия жизнен край на Неделя. В своя отговор тя заявява, че никакви земни богатства и мирска слава не могат да бъдат преграда за вяра-та ѝ. Любопитно е антитезното опоектизиране на физическите изтезания:

„ѿГНѢ БѢ Н МѢЧѢ Н ВЪСѢ МЖЧИНѢХЪ СЪСѢДѢ
НАВЕДЕНІЕ СЛАДОСТЬ ПАЧЕ НАМѢ,
А НЕ МЖКА ОУСТРОИТ СЯ“ (ЕК. 162).

Първият вид изтезание е да бъде бита по лицето и „снмъ юность еж оустрашн-ти“. Това е едната художествена функция на този начин на побой. За да спечели сърдечното съчувствие на слушателя (читателя), Евтимий едва сега казва годините на Неделя — „младъ бѣ имѣаше възрастъ, десѣтмн къ двѣма цвѣтѣши лѣты“. Мъченицата е девойка, но тя притежава и „мжъское мѣдрованіе“ — своеобразна разновидност на етичния идеал — човекът да бъде „дете и старец едновременно“³⁴.

Втората художествена функция на биенето по лицето е внесена в благодарствената молитва на Неделя: по подражание на Иисусовите страдания (страсти) е нейното мъчение, но подобие то сега се усилва — богочовекът е бит по лицето („попоустн бѣти тебе по лицу“). В символичния подтекст на съпоставянето Неделя предусеща, че иде краят на нейния земен жребий — Исус е удрян по лицето, когато го залавят (Мт. 26, 67), в навечерието на неговото разпъване. Ето защо молитвата се драматизира и лиризира:

„Благоволн н даже до конца мжчєніє сє,
еже къ та исповѣданіа, скончавши,
насытити сѧ безсмертныхъ твоєж славы

...

Сй, владнко възвѣхъ,

прнклонн оухо твоє н оуслыши мѧ —

к тебе бѣ прнвержена есмъ ѡт лжжєснѣ“ (Ек. 162—163).

Наблюдава се „ескалация“ на изтезанията, дори изненадващ „натурализъм“ и антиестетизъм, в който битовите детайли изпълняват сакрално-метафорни функции.³⁵ Неделя е бита с волски жили, тялото — пилено с железни зъбци, но тя стои така, сякаш изпилват „камень нѣкын бездоушен“. Душевното мъжество по думите на П. Безобразов приема материален (натуралистичен) оттенък: „Мученики не претърпяваютъ страданий, а становятся физически нечувствительными к боли“ (180). Стига се до крайни преувеличения: „Прочее же н жтробы еж вънтрѣ скръженное оустроєніє вънѣ изнаедаше сѧ предъ мжчнтелемъ“ (ЕК. 163). Но тя остава жива. Когато Улусиян я пита дали е узнала безсилието на своето непокорство и я заплашва с още по-страшни мъки, Неделя му отговаря с реторично украсена тирада, в чийто център е новозаветната стоическа формула: „Мнѣ еже жити Христосъ, н еже умрѣти прнобрѣтєніє.“

Хиперболично-експресивният натурализъм и антиестетизъм продължава: разжарена желязна пръчка като мълния влиза вътре в мозъка.³⁶ Укрепена от „благодатта“, Неделя взема за пример Павловите „църковни степени“: „Егда изнемагаж тогда силенъ есмъ“ и пакъ: „Елико възвѣшнй нашъ чловѣкъ растѣваєт сѧ, толнкоу вънтрѣннй обнавѣяєт сє дѣнь дѣне“ (Ко р. 4, 16) (ЕК. 164). Неделя съставя пак „доблестен“ етикетен отговор — вместо предметни оръжия тя противопоставя „всеоръжието на вярата“, „щита на кръста“, „шлема на изповеданието“, „бронята на правдата“ (Ефес. 6, 14—17).

Игемонът Улусиян изчерпва всевъзможните изтезания. Последната повествователна рубрика е изпълнението на смъртната присъда: отсичане на главата с меч. Неделя „приема с радост“ присъдата по повеление на новозаветния морален

кодекс — апостолските поучения, които тя си припомня за душевна твърдост:

„Кто ны разлжнѣтъ ѿ любви Христовы?

Скръзь нѣн тѣснота, нѣн гонѣнїе, нѣн гладъ.

нѣн нагота, нѣн бѣда. нѣн мечъ, нѣн ѿгнь“ (Ек. 165).

Това антиномично отношение към жизнения край е нарочно отбелязано от Евтимий (също антитезно): „ѣкоже на праздникъ, а не на оусѣкованіе градѣще.“³⁷ Празнично чувство пълни и предсмъртната молитва — за нея жанровият канон изисква да бъдат заделени минути от изпълнителя на присъдата непосредствено преди посичането. Неделя измолва от него време за предсмъртно наставление към събраните хора. След като изрича своя завет, тя „прѣклонѣнъ кѡлѣнѣ н прѣдасть дѡухъ“ (срв.: „Господи, предаю дух свой в руки твои“. Лк. 23, 46). Фантастичният момент се подсилва от гласа, идещ из мъртвото тяло с пожелание да се разказва чудото.³⁸

* * *

Към химничното заключение (XIII глава) се извършва преход с обичайното за Евтимий анафорично повторение на наречийното прилагателно „такъв“:

„Снѣсѣи подвизи блаженѣхъ мѣченицѣ,

снѣсѣи вѣрѣхъ Христовы невѣсты“ (Ек. 166).

На анафоричната ритмика съответствуват синонимните двойки: „подвизи-борби“, „блажена мъченица — Христова невеста“, а след тях и бинарните ценностни редове, познати ни от увода и повествованието:

„Мѣхъ подати тѣло —

нѣхъ радость несказаннѣхъ наследова дѡуша.“

Патриарх Евтимий се връща отново към светлинната образност от VI глава, за да потвърди правомерността на мисълта си за по-голямото светлинно излъчване на мъченическите рани от звездните клади, сиреч с разновидността на каноничната опозиция „свещено-свръхсвещено“³⁹ се показва превъзходството на вътрешната духовна красота над външното, сетивно лъчение на слънцето, на звездите. Уверяването е с дидактична цел: „Н да навѣкъши... слыши“. Прякото обръщане към слушателя пробужда аналитичното му внимание. Смесловите връщания, повторения са „своеобразно тематично „ехо“⁴⁰, чрез което се внасят многократно основните идеи, за да се запомнят. Ораторската (говореща се) реч изисква „ключови думи за мнемотехническа опора“⁴¹, чести припомняния на идейни постановки, на идейни концентрични кръгове.

Дидактичните доказателства се обосновават от опозицията „светло—свръх-светло“, „слънчево—свръхслънчево“. Въвеждат се сетивни химнизирани елементи от сцените на изтезанията, утвърждава се неизбежността на Неделината победа. Връхна точка е „отвѣдното“ тържество, сретението на мъченицата от небесните воинства (вж. увода на словото). Сърдечното вълнение се повишава. Заедно с възхода на ритмичната гъстота на фразата, с нарастването на риторските и слушателски чувства зачестяват и поучителните напътствия, оформени във вид на канонични цитати и тълкувания.

Вместо с молитва Евтимий завършва похвалата си с обръщение към слушащите го девичи — вероятно монахини, от които се иска благочестиво усърдие, подражаване на Неделя, за да бъде тяхна застъпница. „Небесното“ невестинство е препоръчваният идеал за монахините, побран в сказанието за приказно красивата Неделя.

Похвалното слово за нея е успешно изпитание за агиографските способности на Патриарх Евтимий Търновски. Той забелязва историческата съдбовност в

борбата на предците ни за устояване на българската вяра срещу обезродняващия ислям и поставя тази тема пред родната литература през столетията на робството (срв. в народното творчество: „Даваш ли, даваш, балканджи Йово, хубава Яна на турска вяра?“).

БЕЛЕЖКИ

¹ Вж. Ъ. Трифуновић. Азбучник српских средњовековних книжевних појмова. Београд, 1974, с. 253. Срв. J. A. I. Alissandratos. *The structure of Gregory Camblac's Sermon on Euthymius... in The Context of Byzantine and Medieval Slavic Literature.* — *Palaeobulgarica* (Старобългаристика), 1980, кн. 4, р. 48.

² Вж. Д. Петканова-Тотева. Нови черти на похвалното слово през XIV—XV в. — В: Сб. Търновска книжовна школа. С., 1974, с. 95.

³ С. С. Аверинцев. Риторика как подход к обобщению действительности. — В: Сб. Поэтика древнерусской литературы. М., 1981, с. 41, бел. 29.

⁴ Вж. О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978, с. 64.

⁵ Константин-Кирил Философ. Слово за пренасяне мощите на Климент Римски. Цит. по П. Динеков, К. Куев, Д. Петканова. Христоматия по старобългарска литература. С., 1967, с. 20.

⁶ Йоан Златоуст. Число радн дрѣво разоумно доверю и злаго нарече са ГПБ — Ленинград, СССР, сборка на А. Гилфердинг, 35, л. 7а. Срв. и словото му на Въздвижение на кръста, А. Гилф. 56, л. 41а.

⁷ Цит. по ркп. на ГПБ—Ленинград, сб. М. П. Погодин, 833, л. 350а.

⁸ Григорий Синаит. Сказание кратко (малое) за безмълвието. А. Гилф., 35, л. 126а.

⁹ E. Kałużniński. *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius, W.*, 1901, S. 147. Нататък (ЕК) и страниците.

¹⁰ В предисловие на мартирия за Поликарп е вложено дидактичното продължение на идеята: „Поликарп претерпел страдания, дабы и мы сделали, как он, подражателями (μιμηταί) Господа“. I Кор. 11, 1: „μιμηταί μου γίνεσθε, καθὼς καὶ ὁ Χριστός“. Цит. по П. Безобразов. Византийские сказания. Ч. I. Рассказы о мучениках. Юрьев, 1917, с. 4 (120).

¹¹ Срв. Максим Исповедник: „Жа́ло съмѣти, грѣхъ, его́жъ, прѣать Ада́мъ ѣзкоупѣ, жнкотнаго дрѣва, н ра́а, н бѣ изгна́нъ быс...“, А. Гилф. 35, л. 113 б.

¹² Вж. С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 157—159.

¹³ Цит. по ркп. от сб. на А. Гилфердинг, № 35, л. 143а.

¹⁴ Из „Мъчение на св. Евгения“. Цит. по „Византийские легенды“, Л., 1972, с. 232. Превод: С. В. Полякова.

¹⁵ Вж. Д. Фрайдак. К сущности и предпосылкам стиля „плетения словес“. — В: сб. Търновска книжовна школа. Т. II. С., 1980, с. 89—93.

¹⁶ Срв. бележката на П. Безобразов (пос. съч., с. 36/144): „Если пойдем мы в глубь веков, то начало протокола найдем, может быть у Гомера: „Тут осторожно сказал Телемах светлоокой Афина: ... Ты же теперь мне скажи, ничего от меня не скрывая: Кто ты? Какого ты племени? Где ты живешь? Кто отец твой?“ (Одис. I, 152, 165—166).

¹⁷ Наслояването на приказни мотиви, идейното и събитийното схематизиране в мартирографията е разгледано в изследването на П. Безобразов. Византийские сказания..., с. 185—188. Тук е цитиран и споменатият боландистки термин.

¹⁸ За уеднаквяване на биографияте чрез задължителни и подредени рубрики (теми) се заговорва още в античната теория. Вж. С. С. Аверинцев. Риторика как подход..., с. 21; Ъ. Трифуновић. Азбучник..., с. 48—50.

¹⁹ А. Ф. Лосев. Классическая калокагатия и ее типы. — Вопросы эстетики, сб. 3, М., 1960, с. 448.

²⁰ К. И. Иванова. Агиографската продукция на Търновската книжовна школа. Автореферат на кандидат. дисерт. С., 1979, с. 21. Текстът на проложното житие е приложен в кандидат. дисертация на Б. Н. Николова. Агиографията от XIII и XIV в. като извор за историята на средновековна България. С., 1979, машинопис, с. 264—266. Ръкописът — № 1040, НБКМ, София, XIV в. Гръцки текст на проложно житие — в „Acta Sanctorum“, Venetiis, 1747, юли, т. II, р. 272—278.

²¹ Срв. „Житие и страдания (страсть) на св. мъченица Петка“: „Н ѿде црѣ красотѣ ес н ѿуднен се црѣ н рече: „Тако ми еѣанкаго бѣ Аполона ѿко не ендѣхъ деѣш толкъ краснѣю“. Ал. Белич. Заметка о славянском житие св. Пятки—Петки. — Известия ОРЯС, 1897, т. II, кн. 4, с. 1053; „Мъчение на св. мъченица Марина“: (Епархът) „ендѣ доверѣтъ и

красотѣ лица еѣ. и рече: „Видать бѣи втроечника. икоже многую оуность тѣла твоего темъ покорнъ сѣ мнѣ и пожрѣ бѣмъ“. По ркп. на ГПБ—Ленинград, сб. М. Погодин, 833, XV в. л. 392 б. За Марина срв. П. Безобразов (цит. съч., с. 257): „Народ говорят ей словно хор в древнегреческой драме: „О, дева, какую красоту губишь ты своим непослушанием.“

²² Мнение на Гефкен по поводу мартирія за Аполоний. J. Geffcken. *Zwei griechische Apologeten*, Leipzig., 1907, S. 247. Цит. по П. Безобразов. Византийские сказания..., с. 104.

²³ С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы..., с. 170.

²⁴ Банишко евангелие. Среднобългарски паметник от XIII в. Подг. за печат Е. К. Дограмаджиева и Б. Райков. С., 1981, с. 264. Срв. С. С. Аверинцев. Поэтика..., с. 170.

²⁵ Така е например в „Сказание за Севастиана“. П. Безобразов. Византийские..., с. 231—232.

²⁶ Апологията на човешката воля и убеденост придобива ярък народностен и съпротивителен смисъл в поемата „Изворът на Белоногата“ от Петко Р. Славейков. Пред турския везир:

Гергана дума продума:

— На живот си ми господар,

но на волята не ми си!

Без воля стопан ставаш ти

на мъртво сърце, студено.

По-късно Пенчо П. Славейков отново възпява съкровеното право за сърдечен избор на девойката в поемата „Ралица“: „Сърцето силом се не взема. / Не е то пита, то се не ломи“.

²⁷ Хр. М. Лопарев. Греческия жития святых VIII и IX веков. Ч. I. Пгр, 1914, с. 139. Славянски превод срв. в Сборник жития, XVI в., БАН СССР — Ленинград, 33. I. 6 (Сев. 525).

²⁸ Банишко евангелие..., с. 109. Срв. Мъчение на Панкратий. П. Безобразов. Византийские..., с. 236.

²⁹ Вж. И. Е. Данилова. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто. М., 1975, с. 86 и сл. С. С. Аверинцев. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. — В: сб. Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973.

³⁰ Срв. Прем. Сир. 11,5: „Ибо золото испытывается в огне“. Прем. Солом., 3,6: „Яко золото в горниле очистится“. В мъчение на Поликарп: „Был он среди огня... как золото и серебро в печи огнем опипшаемое“. П. Безобразов. Византийские..., с. 41. Ава Исая:

„Оуподѣнъ сѣ дѣша желѣзѣ. н аше вѣлѣнитъ сѣ. урѣждавѣть. а егда раждаеъ сѣ, огнь вѣщѣаетъ е; ианко есѣ въ огнь. подѣно огнь есѣ. н никѣже можетъ к томѣ прикоснѣти сѣ“. Ловчански сборник, XIV в., БАН СССР — Ленинград, сб. А. И. Яцимирский, 13. 3. 17, л. 62а.

³¹ П. Безобразов. Византийские..., с. 182.

³² Пак там, с. 175.

³³ Родово-съхранителния смисъл на вярата е осъзнат в Боженишкия надпис от XIV в.: „Аз, Драгомир, писах. Аз, севаст Огнян, бях кефалия при цар Шишман и много зло патих. В това време турците воюваха. Аз държах за вярата на цар Шишмана.“

³⁴ Вж. С. С. Аверинцев. Поэтика..., с. 171 и сл. Е. R. Curtius. *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, Zagreb, 1971, с. 105.

³⁵ Вж. С. В. Полякова. Византийские легенды как литературное явление. — Византийские легенды. Л., 1972, с. 263—265.

³⁶ „Такие преувеличения свойственны легенде вообще (т. е. на эпическом сознании — бел. Д. К.). В песне о Роланде говорится, что внутренности выскочили из тела архиепископа и вылившиеся мозги трепещут на его лбу; сам Роланд чувствует приближение смерти, мозг выходит у него из ушей.“ П. Безобразов. Византийские..., с. 180.

³⁷ С одобрение и радост посрещат известната пристѣда Киприан и Юстина в житието им от Симеон Метафраст: „Святые не впади в уныние, не произнесли ни одного недоброго слова, не подали никаких других признаков малодушия; они были скорее радостны, лица их светились огромным душевным удовлетворением.“ — Памятники византийской литературы IX—XIV вв. М., 1969, с. 102.

³⁸ От проложното житие Евтимий заема този мотив, който може да се прочете и в други мартирии — например „Сказание за Севастиана“. П. Безобразов. Византийские..., с. 232.

³⁹ Вж. С. С. Аверинцев. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья (Общие замечания). — В: сб. Античность и Византия. М., 1975, с. 280.

⁴⁰ Термин на С. С. Демкова. Проблемы изучения „Слово о полку Игореве“. — Чтения по древнерусской литературе. Ереван, 1980, с. 95.

⁴¹ С. С. Аверинцев. Поэтика..., с. 179.

НЕИЗВЕСТНИ СТРАНИЦИ ОТ ПУБЛИЦИСТИКАТА НА НАЙДЕН ГЕРОВ

ИЛИЯ ТОДОРОВ

В главата „Силистра-йолу“ на Вазовия роман „Под игото“ има един особено възбуждащ момент, когато патриотичното настроение достига най-високия си градус: тостът на Бойчо Огнянов за „меча, господът на робите“ наелектризира дружината и някой подканва музикантите да засвирят популярната в ония години песен „Поискал гордий Никифор“. „Това — бележи лаконично Вазов — беше тогава българската марселеза“.

Вазов не споменава името на автора на тази патриотична песен, която в годините на робството е възбуждала сърцата напредно с Чинтуловите бунтовни песни. Може би, когато е писал своя роман „Под игото“, той не е знаел от чия именно ръка са излезли тези стихове, претворени от народа във възбуждаща песен. Тази песен — подобно на много други песни от епохата на Възраждането — се е разпространявала в песнопойките анонимно. Днес вече знаем, че нейният автор е имал сериозни причини да крие грижливо името си — защото този автор е бил руският вицеконсул в Пловдив Найден Геров.

На малцина днес е известно, че Найден Геров е публикувал анонимно и други стихотворения във възрожденския печат. В съзнанието на поколенията той е останал главно с поемата си „Стоян и Рада“, написана в Одеса през 1845 г. В действителност обаче през целия си живот Геров не скъсва напълно с поезията. И може би тъкмо особеността му статут на руски дипломатически представител в Пловдив е една от причините той да не се включи активно в българския литературен живот. Но аз тук няма да разглеждам специално този въпрос, а ще го поставя в светлината на една друга страна от дейността на Найден Геров, която, струва ми се, по същите причини — именно поради особеното си положение на официален представител на руската държава — той е бил длъжен усърдно да прикрива — на сътрудничеството му във възрожденския периодичен печат.

В репертоара „Българска възрожденска книжнина“ на Маньо Стоянов са посочени само няколко публикации на Найден Геров от периода 1857—1876 г., когато той е бил руски дипломатически представител в Пловдив: една дописка до в. „Бълг. пчела“ от 1864 г. по църковния въпрос с подпис „Млъчан“; брошурата „Поп Богомил, първият подвижник между българите“, издадена в Цариград през 1869 г. в печатницата на в. „Македония“, също с подпис „Млъчан“; две езикови бележки, поместени на страниците на в. „Македония“ през 1870 и 1871 г. с подписите „Мушек“ и „Млъчан“; един диалог („Разговор между троица българи Петко, Стоян и Наче“), публикуван също във в. „Македония“ през 1871 г. с подпис „Млъчан“; една малка брошура по правописния въпрос, издадена от Драган Манчов през 1872 г. с подпис „Мушек“; статията „Завещанието на отца Кирила Нektариев“, поместена във в. „Век“ през 1874 г.; един кратък отзив за статията

на Марин Дринов „За новобългарското азбуке“, поместена в сп. „Читалище“ през 1874 г. И това е всичко!

В действителност сътрудничеството на Найден Геров във възрожденския печат е било много по-широко. Оказва се, че той е публикувал — разбира се, анонимно или с псевдоним — дописки и статии в различни вестници и списания, като по този начин е участвувал непосредствено в борбите на българския народ за църковна, културна и политическа еманципация. Без да си поставям за цел да правя цялостна характеристика на публицистичното наследство на Найден Геров, ще се спра на само на някои от публикациите му във възрожденския печат, при това главно на онези от тях, чието авторство е документално потвърдено от материали, запазени в личния архив на Геров: чернови или копия от самите дописки и статии, писма до редакторите на съответните периодични издания и пр.

Сравнително най-многобройни са материалите, посветени на църковно-националната борба. В архива на Найден Геров са запазени редица документи, от които се вижда, че той се е интересувал най-живо от състоянието на българския църковен въпрос през различните етапи от неговото развитие,¹ но по всичко личи, че дейността му особено се е активизирала в края на 60-те години, когато борбата за независима българска църква навлиза в решителната си фаза.

Като пример ще посоча две статии на Найден Геров, поместени в популярния на времето вестник „Македония“, издаван в Цариград под редакцията на П. Р. Славейков. В първата от тях, публикувана анонимно в бр. 9 от 25 януари 1869 г., вземайки повод от заплахите, които гръцкият патриарх Григорий отправил към владите Панарет Пловдивски, Доротей Софийски и Иларион Ловчански, Геров се обявява енергично в тяхна защита и в подкрепа на българската кауза. „Преди няколко години — заявява между другото той — българите повдигнаха глас да се оплакват от гръцкото високо духовенство, което някога в тъмни времена, си присвоило духовна власт и господствование църковно над тях. Патриаршията не щя да даде внимание на жалбите им и тии се отхвърлиха от нея. В тоя разлив троица владци: пловдивският митрополит Паисий, бивший вселенский Авксентий и макариополският епископ Иларион взеха страната на българите. Патриаршията ги отлъчи от църквата, защото престанали да спомекуват името на патриарха и за по-голямо наказание направи да се прятят на заточение. . .“ Н. Геров подлага на остра критика Гръцката патриаршия, която не подбирала средствата в борбата срещу справедливите искания на българите. Фактически тази статия представлява достоен отговор на заплахите, които гръцкият патриарх отправил към тримата висши духовници. Показателното в това отношение е и краткото съпроводително писмо, с което тя била придружена:

Пловдив, 10 януар. 1869

Господине редакторе на вестник „Македония“,

Притваряме Ви един член, който според общето на тукашните граждани мнение, може да послужи за отговор на заплахванията, които патриархът прави на народните владци в писмото си до тях, че ще ги накаже, ако не го послушат да си идат в епархиите. Затова ви молим да го обнародувате и, ако е възможно с превода му на гръцки език и да поканите гръцките вестникари да отговорят на въпросите, които правим. Всички пловдивци щем ви бъдем благодарни за това.

Един за всичките²

¹ БИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 587, л. 1—175. Това са фактически ръкописите на двадесетина статии по църковния въпрос, писани от средата на 50-те до началото на 70-те години на миналия век. Повечето от тях са били предназначени за обнародване в българския възрожденски печат.

² БИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 587, л. 107. Писмото е от ръката на Найден Геров. Пак тек (а. е. 587, л. 109—121) е запазена и черновата на самата статия, също от негова ръка.

В другата своя статия от това време, поместена пак анонимно във в. „Македония“ (бр. 28 от 7 юни 1869 г.), Найден Геров припомня на читателите кампанията, която в началото на 50-те години гърците подели срещу българите във връзка с новооткритото тогава в Пловдив българско училище. На страниците на в. „О Тилеграфос ту Босфору“ и в други издания те яростно нападали българите, сипели обиди и подигравки по техен адрес. „На мнозина от нашите — подчертава Геров — беше тежко да слушат тия хули и поругания, защото мислеха, че той вик от неприятелите може да обезсърчи ония малцина родолюбци, които с учреждение казаното училище, бяха се наели да повдигнат затыпканата наша народност в тоя град. Тогава един измежду тях, за да ги преговаря, съчинил тая басня:

Един човек, наш някой брат,

в едно село ли или в град,
там нейде си из България,
надолу татък в Романия,
ходил тук-тамо, по света,
да сбора плодове, цветя,
та ги занесъл у дома си,
да ги завъди у града си.
Той си градинка заградил
и в нея всичко насадил,
что бил донел от чужда страна
и гледат — всичко ся прихвана.

Едно е мъничко било,
че в оний град или село,
били пришли отнейде свине,
та че коя отде помине,
градината ще сполети
наоколо ся там върти
та е требвало е да ся пази
в градината да не нагази
тоз род със дълги носове,
что ся въвира тъй да рови
в чужда копаня и въде
от чужда мъка да яде.

Кога градината обрали
свят много в нея са свикали,
та всичкий тамошен народ
да види пръв от нея плод.
Тогаз насилили онези свине
и те да влязат у градина
и техний свинский главатар
един дебел, дебел шопар
кога зарови и захърка,
от дъно всичко да разбърка,
подигнало ся глъч и вик,
че тойзи клепоух стръвник
градината ще разобори,
но градинарът отговори:

— Нека си рови таз свиня,
таквоз землище, целина,
то трябва да ся разоре,
тогава да роди добре.

Цитираната басня е позната от архива на Геров³, но без неговия коментар тя едва ли би била правилно изтълкувана. Сега вече не е трудно да се досетим, че градината е откритото в началото на 50-те години пловдивско училище, а градинарят, който „ходил тук-тамо по света да сбира плодове, цветя“, е самият Найдено Геров; дебелият шопар пък е олицетворение на известния пловдивски грък, отявлява българофоб Георгиос Цукалас. „И наистина — подчертава понататък Найдено Геров — тогавашните викове от Цукала и кампания, както е познато всякому, не само не направиха пловдивските граждани да напуснат предприятието си, [но и разбудиха народа и по други места и го направиха да ся свести от оний сън, в който бе пренесен]* и да ради за народността си. Така тая басня е била едно предсказание, което наскоро ся изпълни, а сега тя може да послужи за назидание на ония, които ся смущават от ония викове, что е повдигнал пак от някоевреме гръцкият печат въз българите по причина на церковний въпрос — викове, които щат разбудят и най-дълбокозаспалиите“ — заключава Геров.

Ръкописът на тази втора статия също е запазен в архива на Найдено Геров; тук е запазена и черновата на следното съпроводително писмо:

Пловдив, 30 мая 1869

Господине П. Славейков,

По-преди ви проводих едно стихотворение, за да го обнародувате във вестника си, но види ся да не сте го намерили за сгодно за обнародване, та затова не се яви досега в листа ви. Сега ви притварям един малък член с друго едно стихотворение и мисля за тях ничто да не бърка да ся обнародват, напротив ще бъде поучително, та изволете, моля ви, да ги вметите в честний ваш вестник. Поздравявам ви и оставам

Ваш. . .⁴

От това кратко, но интересно писмо се вижда, че поезията за Найдено Геров е била нещо повече от младежко увлечение, както обикновено се смята, че дори в една зряла вече възраст той е продължавал да пише стихотворения и при това е изпращал част от тях за обнародване в печата. Някои от тези стихотворения са били публикувани и са изиграли известна роля в живота на българското общество. Но тъй като по понятни причини стихотворенията на Найдено Геров, както и останалите му публикации, са излизали анонимно, днес е твърде трудно те да бъдат установени.

Ще посоча още една анонимна публикация на Найдено Геров, която в много отношения напомня току-що разгледаната. Тя е поместена във в. „Гайда“, г. I, бр. 14 от 14 дек. 1863 г. и съдържа следния текст:

П л о в д и в. — „Курие д'Ориан“ обнародва една дописка от този град за похвала на Гюмюш Гердана. На тази похвала са отзова и „Анатоликос Астир“. Нашия „Светник“ са и той обади за туй нещо, макар че негово глас да есна на въз друга страна. Когато три от най-първите нашески вестници пишат за една работа, то ще рече, че е нещо важно и заслужава да се пише и да се говори за него. Дето ще се каже и „Гайдата“ е длъжна да не премълчи и тя каквото знае за туй нещо.

Читателите да не чакат от нас да чуят повторение на похвалите „Курие д'Ориан нови“ или на укорите „Светникови“, нашата работа е друга. Ний ще изпееме една песен, която знаеме и без да продумаеме повече ни черна, ни бяла, ще оставим секий сам да си направи заключение от нея.

Имало е едно време

някой пак от гръцко племе,

но не бил той господар,

³ БИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 589, л. 53.

^{*} Текстът в скоби е пропуснат при печатането. Тук се възстановява според запазенния ръкопис на автора. Б. м. — Ил. Т.

⁴ БИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 585, л. 31—34.

а смирен един пъдар.
Той не искал да се слави,
както има тъй едни,
гледал само как да прави
все по-мложко добрини.
На как си веднъж сполетел
татък нейде в един дол,
хубав някой люцак вол;
и нали бил благодетел
ей какво се сетил той:
„Я виж случай, боже мой,
Този вол от добра воля
аз сега да го заколя,
месото му да изям,
кожата му да раздам,
на туй нещо отгоре
колко добрини ще сторя!“
И посегнал, та заклал
тоз вол той, кат своя стока,
и месото му прибрал,
с добродетел пак висока
кожата му той раздал
по сирмаси милостия—
на вам добродетел дивна!
— Туй пък дето от старна
добрини му са принизват,
за качака пастарма
някои си са облизват.“

Наистина, в случая не разполагаме с преки документални доказателства за авторството на Найдено Герова, но, струва ми се, че те не са и нужни — повече от очевидно е, че цитираното хумористично стихотворение е излязло от неговата ръка. Като косвено свидетелство за авторството на Найдено Герова може да се посочи едно негово писмо от същото време до редактора на в. „Гайда“, което започва с думите: „Бае Гайдаре, Я понадуите по-яката Вашата за с в е с т я в а н и е б ъ л г а р и т е „Г а й д а“, та да ги свестите по-скоро да ся пазят добре от гърците. . .“⁵ За сътрудничеството на Найдено Герова в „Гайда“ свидетелства също и едно стихотворение, запазено в ръкопис в неговия архив, писано по същото време (1864) по повод на завръщането от заточение на българските владичи Илирион Макариополски и Авксентий Велешки:

Байне ле баче Гайдаре,
люто е время настало!

Что има, сестро, пищялко,
та тъй плачевно ти пишиш?
Има си и зло, и лоше,
али доброто по-много.

Все добро, браино, от бога,
от бога още, от царя,
али до бога високо,
а пък до царя далеко,
па между бога и царя
има си гръцки патрика,

⁵ БИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 587, л. 10—11.

в църквити ни ся задръстил,
няма де бога да молим;
пред царя ся е изправил
от ясно лице негово
той с лъжи, още с клевети
верний му народ затулил,
та плачем ние в тъмнота
и варякаме на пусто.
Едва ся дочу плачът ни
до милий царя честитий,
та дал висока заповед
владиците ни тегловни
от изгон да ся повърнат.
при свой народ да дойдат.⁶

В своите статии и дописки Найден Геров не се ограничава само с въпросите на църковно-националната борба, а засяга и редица други въпроси, актуални за българското общество през третата четвърт на XIX в.: във връзка с просветното дело, със състоянието на езика и правописа, със състоянието на периодичния печат, с икономическото и политическото положение на народа. Например във в. „Македония“, бр. 29 от 15 юни 1868 г., е публикувана неговa кореспонденция от Пловдив, в която се разглеждат някои проблеми на образователното дело. Основната мисъл, която е прокарана в тази статия, е за необходимостта „да дадем на народа да разбере, че на сегашното време не стига онова учение, с което сме ся поминували досега“⁷. В друга дописка на Найден Геров от Пловдив, публикувана пак във в. „Македония“ (бр. 50 от 1 ноември 1869 г.), се поставя интересният въпрос за необходимостта в българските вестници да се поместват съобщения за нововъведените или отменени вече данъци. „Твърде полезно би било — подчертава той — както за народа, така и за вестникарството в такива случаи, какъвто е гореказаний, сиреч, кога се вдигне някакъв данък или ся наложи нов или уобще нова наредба, ново узаконение от страна на правителството, да се обнародува в нашите вестници за знаяние. За народа ще е полезно това, защото така всякой ще познава царските нареди и ще знае что трябва да дава, та да го не скубят несправедно един и друг с царско имя за свой джеб. За вестникарството ще е полезно, защото кога вестниците имат нечта, които е потребно да знае народът и които го ползват по-отблизо, тогава и читателите, следователно и спомоществователите шат са повече.“⁸ Освен посочените от М. Стоянов публикации на Н. Геров по въпросите на езика и правописа във в. „Македония“ откриваме и други две статии (в бр. 44 и 46, съответно от 25 април и 2 май 1870 г.) в рубриката „Язикословни придирици“. Авторството на Н. Геров и в този случай е документално засвидетелствувано от запазените в личния му архивен фонд чернови.⁹

Както се вижда, сътрудничеството на Найден Геров във в. „Македония“ е било доста продължително и редовно. Затова, когато в края на август 1869 г. този вестник бива спрян от турската цензура за срок от един месец, той решава да изрази своя енергичен протест срещу това беззаконие на турското правителство. Разбира се, в условията на робството е било немислимо да се критикуват решенията на правителството на страниците на легалните вестници, издавани в

⁶ БИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 589, л. 168.

⁷ Черговата на тази статия също е запазена в архива на Н. Геров, ЕИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 585, 25—30.

⁸ Тази дописка също е публикувана анонимно. Авторството на Найден Геров се установява въз основа на запазената чернова в неговия архив — БИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 584, л. 1—2.

⁹ БИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 58, л. 25—34.

Турската империя. Затова Геров адресира своята протестна дописка до издателя по това време в Букурещ в. „Отечество“. Дописката е публикувана в бр. 11 от 3 октомври 1869 г. с подпис: Първан. В своя репертоар „Българска възрожденска книжнина“ М. Стоянов отбелязва тази публикация, като изказва предположение, че зад псевдонима „Първан“ се крие може би Н. Първанов.¹⁰ Авторски ръкопис на въпросната дописка в архива на Н. Геров не е запазен, но за сметка на това съществува друго, не по-малко категорично доказателство за неговото авторство: собственоръчното му признание в един друг документ, където между другото се казва: „Редакцията на вестник „Отечество“ има добрина да обнародва в брой 11 дописа ми от 10 септември за спирането „Македония“, с което турското правителство наказва по онова време тоя вестник за един месец“.¹¹ Ясно става прочее, че псевдонимът „Първан“ принадлежи на Найдено Геров.

Оказва се, че Найдено Геров е публикувал на страниците на в. „Отечество“ и други статии. Несъмнено негова е обширната статия „Поп Богомил“, поместена в бр. 16 от 7 ноември 1869 г. Това се вижда от псевдонима, с който тя е подписана (Млъчан) и се потвърждава документално от запазената в личния му архив чернова.¹² Но онова, което трябва специално да се подчертае, е, че Найдено Геров не е пропуснал възможността да използва свободната трибуна на този вестник, за да разобличи турските зверства. В бр. 17 от 14 ноември 1869 г. той помества обширна статия под наслов „Обяснение за живота на християните в Турско“ с дата „Тракия, 25 окт. 1869 г.“ Статията е напечатана анонимно, но авторството на Найдено Геров е извън всякакво съмнение, тъй като в неговия архив е запазена собственоръчната му чернова, придружена при това с черновата на съпроводителното писмо до редактора на в. „Отечество“ Пантели Кисимов.¹³ Преди да разгледам тази интересна статия, ще цитирам въпросното писмо, тъй като от него добре проличават подбудите, които са ръководили Найдено Геров при написването ѝ:

„Г-ну Пантелию Кисимову

16 окт. 1869

Притварям Ви един член за обнародване във в. „Отечество“. Той стана малко по-дълъг от приведените в него факти, но съпоставлението такива факти най-красноречиво показва състоянието на християните под турска власт.

Добре би било на нас да записват такива факти с всичките им подробности, както то са представените в притворения член и каквито за последните 7—8 години аз имам записани няколко стотини. Това е потребно не за да се хесапим с турците, защото, ако дойде работата дотам, то всякой от нас има да се разправя с тях — кой за баща, кой за майка, кой за брат и сестра или за роднина и едва ли ще се намери някой, който да няма лично за какво да се повдигне. Но това може един ден да ни послужи да докажем на покровителите на турците какво е турското правителство, което тий така поддържа за щета на християните, та да разберат, че турците никога няма да ся оправят и под тяхна власт християните никога няма да бъдат обезпечени нито за имота си, нито за живота си.“

Още първите редове на статията ни въвеждат в атмосферата на турските жестокости и беззакония: „На 16 тоя октомври посякоха в Пловдив един българин на имя Игнат, шестдесетгодишен човек, овчар от село Пещера в Татар-пазарджишка каза, защото убил един турчин. Това убийство ето как стана. Някои си турци от истото село хванали нешто си карез на казаный Игната, та му изгорили плевнята и му ся захвалили да го убият. И наистина, през мая на 1868 г. ся съберат няколко души, та обиколят мандрата на Игната, за да го уловят.“

¹⁰ М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. 1. С., 1957, с. 300.

¹¹ БИА при НБКМ, ф. 22, а. е. 587, л. 45.

¹² Пак там, а. е. 581, л. 105—192.

¹³ Пак там, а. е. 584, л. 3—12.

Нататък се разказва как в положение на самоотбрана Игнат от Пещера застрелял един от турците, които го нападнали, как той бил жестоко измъчван, за да се признае за виновен и как бил осъден на смърт. След това Н. Геров изнася редица факти за убийства на българи в Пловдивско, пред които турската власт си затваря очите. „Ето как — подчертава той — правят турските началства, когато турчин убие християнин. Но това не е всичко, а често ся случва, та не само, че не наказват убийцата, ако е турчин, а убития християнин, а още и мъчат християните, дето е станало убийството.“

Следват нови примери за издевателства на турските власти над българското население. „Такива примери като горните — заявява Геров — мога да наредя до 30—40 за последните две-три години и все така по име: кой е убийцата, кой е убития и де, кога и как е станало убийството. А трябва да кажа, че аз не съм в положение да зная всичко и от многото малко научавам, та да ся знаят всичките случаи има, за да излязат стотина само в санджака ни, а по всичката държава може да се наброят и хиляди християни, убити от турци, а ни един от убийците ненаказан, а един християнин, за да ся запази от турци, които нападали въз него да го трепят, ако се случи да убие някого от тях, наказва ся като убийца, както посечения завчера в Пловдив Игнат. И какво наказание! Който чуе, кожата да му настърхне. Именно зачтото роднините на убития, что правят да-вия за него били пет души, та главата на Игната да не се отсече отвед-нъж, а пет пъти да ся басне, та от петия път да ся отсече — и така и стана. Освен това според сегашния закон трупът на обесен или засечен престъпник само 2½ часа трябва да седи на местото, дето е станало наказанието и после да ся вдигне, а Игната не стигна дето посякоха в пазарен ден, а и не оставиха да вдигнат трупа му преди да ся минат осем часове, та да ся търкаля цял ден каквото да видят всичките селене християне какво постигат ония, които вдигат ръка въз турчин.

С такива върлвания въз християните турците са направили, та българите, които някога са били прочути юнаци, да достигнат да не смеят да вдигнат ръка въз турчин. Но ония времена вече заминаха безвъзвратно и сега такива безчеловечия не само че не плашат никого, но и още повече повдигат християните въз турците. И наистина такива безчеловечия от страна на турците сега правят на християните таково впечатление, чтото ако да разбираше турското правителство, щеше да се увери и то, че ония комитети които то мисли, че има да повдигат българите въз него, е само то с областните началства, които с несправдливите си събуждат и най-дълбоко заспалите от християните, и ако върви още няколко време така, ще ги направи да рекат: „две ръце за една глава, па да ся чини что ще!“

В началото на 1870 г. Н. Геров обнародва в „Отечество“ още една протестна статия срещу насилията и произволите, на които е подложено българското население (бр. 29 от 13 февр. 1870, с. 115). Тази статия има дата: „Тракия, 5 януария 1870 г.“ и е подписана с познатия псевдоним „Първан“. Авторството на Н. Геров и в този случай е безспорно, тъй като в архива му е запазена собственоръчната чернова на статията.¹⁴ Като взема уж повод от анонимната публикация в бр. 17 от 14 ноември 1869 г., той изнася нови примери на турски зверства и издевателства над българското население. „На 6 юния 1868 — разказва Геров — един пловдивски заптие на име Водинли Хюсеин в селото Извор посред пладне и пред всичките селяни пробол някого си Кръстьо Стоянов, който и втория ден умрял от това; но зачтото това село е населено само от християни, та не ся намерил турчин да свидетелствува, че казанния заптие Хюсеин пробол тогози сиромаша, началството не щяло да познае Хюсеина за убиеца и го оставило без най-малко наказание.

¹⁴ БИА при НБКМ, бр. 22, а. е. 584, л. 13—16.

Сичко това е истина и ако да беше останала работата дотам щяхме да кажем, че макар и да ся изгуби един човек, то поне другите селяни няма да теглят; но ето какво ся случи преди няколко време.“ Следва разказ как селяните от Извор, които казвали истината при разпита, били подлагани на нечовешки изтезания. „Да правим — продължава Геров — обяснения на това отнасяние на дженабетски или джинаетски меджлиш то е съвършено излишно; работата сама показува какви са съдовищата ни и какво има да чакат християните от тях и от преобразованията на новите нареди, които правителството не престава да прави. Да не мисли някой, че тоя случай е едно изключение и че такива насьде може да ся случават. Нека ми бъде простено да разкажа и за един друг от многото, които стават сякой ден“. След като съобщава редица случаи на издевателства над българското население в дните, когато се набира редовна войска за турската армия, в това число и издевателства от страна на българомохамеданите, които също давали войници, Н. Геров заключава: „После, отиват някои си, та казват, че мохамеданството не бърка за напредванието на един народ и че турците с тая вяра могат да ся възродят и да станат и те хора. Ще бъде, когато потекат реките нагоре!“

Посочените две обширни кореспонденции от Тракия, за които разполагаме с категорични доказателства, че принадлежат на Найден Геров, ни дават основание да поставим въпроса за авторството и на други няколко кореспонденции от Тракия, намерили място в емигрантския печат. Така в бр. 13 от 17 окт. 1869 г. на „Отечество“ е поместена под наслов „Глас от Тракия“ дописка, в която се изнасят данни за теглото на българския народ в условията на османското владичество. Дописката има неопределения подпис „Тракийските българи“, но е твърде вероятно нейният автор да е Найден Геров. Основание за подобно предположение намираме не само в нейната тематична и идейна насоченост, но и в следния коментар на редакцията на „Отечество“ от уводната редакционна статия към същия бр. 17 от 14 ноември 1869 г., където е поместена статията „Обяснение за живота на християните в Турско“:

„В миналий 13 брой поместихме един „глас от Тракия“, с който нашите от тамо съотечественици ся оплакваха от неносни турски лошевини и понеже от боязи и предпазване, види ся, не обемаше онези подробности, които ся изискуват за достоверността на такива плачевни събития, ний между другото забележихме на нашите от тамо съотечественици и ги молихме да не м а т с т р а х а да казуват чисто имената на градовете, дето става злото, както и имената на пострадавшите. Забележванията ни хванаха мястото си. Прихме едно цяло описание, във вид [на] статия, на убийства, станали в една малка област на Тракия от няколко време насам — факти толкоз истински, колкото и красиво показующи състоянието на християните под турската власт.“

Но ако тази статия, напечатана под наслов „Глас от Тракия“, принадлежи на Найден Геров, безспорно негови са и няколко други аналогични статии, поместени във вестниците „Дунавска зора“ (бр. 40 от 26 авг. 1868) и „Народност“ (бр. 22, 25, 32, 35 и 40 съответно от 17 март, 13 април, 20 юни и 16 юли и 20 септември 1868), тъй като авторът на статията в „Отечество“ сам ни препраща към своите по-ранни публикации на същата тема. Този въпрос засега не може да бъде решен с положителност, тъй като в съдържанието на статиите има както много „за“, така и някои „против“ авторството на Найден Геров. Във всеки случай, посочените статии са твърде интересни и заслужават да бъдат специално проучени.

Едва ли двете разгледани кореспонденции в „Отечество“ са единствените публикации на Найден Геров в емигрантския печат. Някои ръкописи от неговия архив свидетелствуват, че той е възнамерявал да обнародва и други материали на страниците на свободните от турската цензура издания. Запазена е например

черновата на следния памфлет срещу известния русенски валия Мидхат паша който очевидно е бил предназначен за публикуване в отвъддунавския печат:

„Българе!

Чули сте върлуването на валията в Дунавския вилает, на бясното куче Мидхат паша. И който не е чул, да слуша, та от неговите беснотии да разберете и вие какво ви чака, та, ако сте люде, что трябва да правите, за да не ви довършат.

Откак разобори докрай народа с непомерни данъци, безпрестанни ангарии и тежки глоби, ненаситникът на българска мъка Мидхат поиска да съсипе и първенците му, да премахне избраните младежи, да събори всяка подпора да няма кой да се застъпи за сиротиня, та да я тъпчат турци безабрано. Затова той набеди българите, че искат да повдигнат глава, та избеси мнозина, изпрати на сюрдюн повече, иззапря в тъмница безбройно множество и даде на турци и черкези воля да бият християните кой както може и Дунавът понесе изсечени тела — мъже, жени и деца.

Стари майки и бащи оплакват избиеените си синове, горки сирачета викат за избитите си, иззапреди и на сюрдюн пратени бащи. Вдовици варякат за изгубените си мъже. А тий горки плачеве, тези жални викове, това пресипнало варякане ся чуло на султана като сладка песен, като голяма похвала, та заповядал насьде, по всичката му държава да ся направят вилаети и всичките да ся наредят така, както Мидхат паша наредил Дунавския вилает, та насьде да ви разоборят, да ви съсипят, да премахнат по първите ви хора, да останете като гора от пожар опалена, никога да не цъфнете, до века връх да не вдигнете и от корен да изсъхнете.

И който ся окопитил по-напред, та оставил майка и баща, дом и имане и бягал на чуждо място, да не мисли, че ще ся избави от турска ярост. Жадните за българска кръв турци и там ще го намерят.¹⁵

В архива на Найдено Герова са запазени и няколко стихотворения, писани през 60-те и 70-те години, с подчертана антигурска насоченост. Като своеобразна поетична успоредница на цитирания памфлет срещу Мидхат паша може да се разглежда например следното стихотворение, насочено срещу турския султан:

Не дочакал ново лято
наш омразний властелин!
Да ся скъса ся молете
всички, всички с глас един.

Ден до пладне да живее
тоз изеднишкий султан,
поврага да ся спелее
неговий неправ диван.

Нека пукне, да с избави
християнският род от днес,
в Черно море, в Дунав, в Сава
да потъне тоз лют бес.

Нека чуят вси дръжави,
че ся махнал от света
тоз омразний и кръвавий
на изедници баща.

Оле боже, правий боже,
от света го погуби

¹⁵ БИА при НБКМ, бр. 22, а. е. 584, л. 41—42. Черновата е недовършена. Засега не ми се удаде да установя дали този памфлет е бил обнародван в българските вестници, издавани в Русия. А може би той е трябвало да бъде напечатан отделно като позив, като хвърчащ лист?

и престол му от подноже
ти наскоро отреби.

та омразното му име
да се махне от света,
да изгасне, да изгине
с негов месец и звезда.¹⁶

Особено показателно е едно друго стихотворение, написано в навечерието на Априлското въстание и съдържащо открит призив за въоръжена борба. Фрагменти от това стихотворение са запазени и днес в архива на Найден Геров¹⁷, но пълният му текст е обнародван през 1897 г. в сп. „Илюстрация Светлина“, където е посочена и датата на написването му: „Пловдив, 1875 г.“:

Вик се вика из Балкана,
та се слуша по света:
българинът на крак стана,
та си иска свобода.

Чуйте шопи и загорци,
македонци, романи,
сбирайте се под пряпори
храбри български момци.

Стига вече толкоз време
роби турчину да сме,
на тоз люто диво племе
потъпкано владане.

Не жалейте братко драга,
кой е вреден за войник,
да изгониме без трага
тоз изедник и кръвник.

От насилник да отбием
наша мила башина,
та свобода да запишем
на връх Стара планина.

Ой, свободо, мила драго,
на живота доброта,
без теб няма нищо благо,
няма сладост на света;

без теб мила по добре е,
да не съм жив да съм роб,
без свобода в свет по-зле е
от каквото в тъмен гроб.

Макар и да не блестят с особени художествени достойнства, тези стихотворения не са безинтересни. Те заслужават внимание преди всичко като автентични документи за настроенията и външния на Найден Геров — една от големите личности на Българското възраждане, — чиято богата и разностранна дейност все още не е задоволително проучена. Разгледаните дописки и статии и цитираните стихотворения ни убеждават, че съществува тясна връзка, бих казал, пълно покритие, между проявите на Найден Геров като публицист и поет. Защото за

¹⁶ БИА при НКМ, ф. 22, а. е. 589, л. 164.

¹⁷ Пак там, л. 142.

него, както и за повечето от нашите възрожденци, всички средства са били подчинени на една единствена, върховна цел — освобождението на народа от чуждоземното робство (различни са били само схващанията за пътищата, по които може да се стигне тази крайна цел).

Поставяйки въпроса за сътрудничеството на Найден Геров във възрожденския печат, аз съм убеден, че по-нататъшните проучвания ще разкрият нови и може би по-интересни страници от неговата публицистична и литературна дейност. В случая тази работа е значително улеснена, тъй като разполагаме с надежден ключ за установяване на авторството — сравнително добре запазения изключително богат личен архив на Найден Геров. Необходимо е този архив — в това число и новопостъпилите и обработените в последно време документи — да бъде проучен паралелно с възрожденския печат. Изнесените тук материали са, надявам се, убедително доказателство за резултатността на подобен подход. Те обаче съвсем не изчерпват въпроса. Моята задача бе само да обърна внимание върху тази недостатъчно проучена страна от дейността на Найден Геров.

ВАСИЛ КАРАГЪЗОВ

ИВАН ПОПИВАНОВ

Един от героите на революционното ни минало, слял в едно творчески пориви и борчески прояви, е и Васил Карагъзов. Насочвайки вниманието си към него, ние днес еднакво се вълнуваме от жизнената му съдба, от великите идеи, за които се бори и умира, а също и от стиховете, завещани от него — в тях личат принципите и позициите на човека, отдал всичко лично на народа и на партията.

Оформянето на личността е сложен и продължителен процес, свързан с въздействието на средата, с личните качества, с напрегнатите индивидуални усилия. Постепенно, чрез възходящо развитие, се изгражда светът на твореца и човека Васил Карагъзов, живял в бурно и тревожно време, изявил отрано честната си гражданска позиция, отношението си към несправедливостите и класовите противоречия на буржоазното общество.

Животът му е живот на пролетарий. Карагъзов израства при много тежки условия, в семейство, което има шест деца: — баща му е бил търговец, но се разорил и семейството търпи големи лишения.

Ценните качества на надарения момък проличават отрано. Като ученик в Ямбол, Стара Загора и Пловдив той чете непрекъснато, пръв е сред съучениците си; културните му интереси са богати и разностранни. Отрано започва да пише и стихове, първоначално посветени предимно на природата. Ентусиазмът му да учи не може да бъде прекъснен от нищо, въпреки че през цялото време на ученическите си години той търпи големи материални трудности. Няколко пъти ходи пеш от Пловдив до Ямбол и обратно. След завършване на средно образование постъпва учител в с. Дряново, Казълагачко (Елховско). Тук започва да работи вдъхновено за просветата на децата и на възрастните. Включва се в социалистическото движение, в учителската група „Пролетарий“. Както свидетелствува неговият приятел Георги Хлеббаров, групата изработва план за агитация сред неорганизираните учители за разпространението на в. „Учителска борба“, за свикване на събрания и др.¹ Силно въздействие му оказва Боян Николов, който му дава брошури, говори му за пролетарската поезия и за творчеството на Полянов, насочва го да пише стихотворения за мъртешното положение на работническата класа. По примера на Полянов Васил Карагъзов създава творби за борбата на класата, сам ги рецитира по клубовете на широките социалисти.

През 1908 г. поетът издава първата си стихосбирка „Пролетарски песни“. Тя бързо се разпространява и творбите в нея се учат наизуст, разпространяват се в цялата страна.

Същата година Карагъзов става учител в с. Борисово, Ямболско. По това време избухва стачка на железничарите от Източнокомпанската железопътна

¹ Недялко Месечков. Васил Карагъзов. С., 1974, с. 16.

линия, които са от различни народности. Васил Карагъзов им държи реч на френски език (по спомена на Георги Хлебаров) като вдъхновен оратор, изпълнен с искреност и спонтанна жажда за утвърждаване на истината. През 1909 г., събрал малко пари от учителствуването и със заеми, Васил Карагъзов заминава за Гренобъл на курсове за изучаване на френски език. Тук проявява изключителна упоритост, учи по 100—150 думи на ден, чете непрекъснато. Завършва шестмесечните курсове като първенец сред чужденците.

Във Франция той изучава прогресивните движения и особено марксизма, превежда „Интернационалът“ от Йожен Потие, слуша речи на Жан Жорес, за когото пише в едно писмо до бъдещата си жена: „Когато слушах Жорес, аз бях просто екзалтиран от неговия ораторски гений и от пламенното чувство, което той влагаше в речта си.“

След завръщането си от Франция постъпва на работа като учител по френски език първоначално в Карнобат, а след това — на 31 август 1910 г. — в Казанлък. Той вече е оформен с пролетарско съзнание, с марксистко разбиране за обществото.

Карагъзов става любим учител, който увлича и вдъхновява учениците си, подтиква ги към интензивен творчески труд. В създаденото „вечерно училище“ той чете лекциите по литература. Интересът, с който се посрещат, е извънредно голям. Силно впечатление прави на всички това, че Карагъзов разглежда социалните предпоставки на литературата. Както пише Иван Сарандев, „в постановката личи несъмнено плехановският подход към фактите на изкуството и съпоставена с тогавашното официално литературознание, не е могла да не направи впечатление.“²

В Казанлък поетът започва усилено да превежда — от френски и руски език: разкази от Мопасан, стихотворения от Брюсов, Балмонт и др. Взискателността му, прецизното му творческо отношение се проявяват и тук.

Една сурова школа за него е казармата в Казылагач. Тук той наблюдава мрачни картини. В писмата си до Иванка Манчева, с която по-късно се оженват, той разкрива мъчителните си впечатления и преживявания:

„Мила моя, днес умря още един войник, това са ненужна тълпа от скотове, която трябва да мре за слава и чест на измисленото „отечество“, а в същност за кефа и интересите на шпеа привилегирова̀ни сержанти, които притежават България.“

През 1912 г. излиза втората стихотворна книга на Карагъзов „Отронени листа“, успех за пролетарското ни творчество през епохата.

Зареждат се годините на войните. През Балканската война Карагъзов участва в 29-а дружина на 56-и полк, 11 дивизия. Преживява болките и разочарованията, мъчителните несподни и тревогите на военния живот. Преживява и голямо лично нещастие: трагично загива първата му дъщеричка Теменужка.

През 1914 г. Карагъзов отново е учител в Казанлък. Тук заедно с Тодор Павлов подготвят литературното списание „Слънце“.

През есента на 1915 г. избухва Първата световна война. Мобилизиран е и Васил Карагъзов. Настроенията му от това време са предадени в дневника му за военните години, изпълнен със светъл хуманизъм и вяра в щастливото бъдеще, с обич към обикновените трудови хора, принудени от империалистите да воюват един срещу друг, с омраза срещу насилието. Сменят се в тези „пътни бележки“ чувства на гняв и недоволство, на скръб и борческа непримиримост. Васил Карагъзов пише:

„Четох манифеста за обявяване войната на Сърбия, косвено и на съюзниците ѝ. „Думи, думи, думи!“ — отеква се тъжен стон от сърцето ми. Но какви страшни

² Иван Сарандев. Живот се дава за живо т. 1976, с. 14—15.

дела следват подир тия думи! Бродя като някой смахнат около палатката и гледам как войските, превили гръб под непосилно бреме, пъплят на върволице по върховете.³

И още: „Сред неразтопена преспа в края на окопа лежи вкоченял труп: една ната ръка е отхвърлена над главата, другата е прибрана до кръста. Гърдите са заголени, краката боси, устните разкрити. Вместо очи — две сиви петна, които никога не ще се оживят от слънчев лъч. Върху срещната празна висота, през шосето, една наша батарея изпраща злокобни салюти към оная рядка дъбрава, която препречва хоризонта над планинския хребет.“⁴

Целият дневник е изпълнен с *експресивни картини*, характерни за едно лирическо виждане, проявяващо се и в подобни описания, които са изблик на непосредствени силни чувства и афекти, плод на кървящите рани на войната с нейните ужаси и жестокости. С голяма радост и надежда посреща Васил Карагьозов Великата октомврийска революция. Той възторжено я приветства:

По южните степи и голи полета
червена кръв тихо шурти!
О, царска Русийо, загивай проклета!
Привет вам, о, смели борци!

Войната и Октомврийската революция отварят очите на честните общественици и патриоти. Един от тях е Васил Карагьозов. Завърнал се в родината през 1919 г., той става учител в Ямбол. Тук се бори срещу отстъпниците в марксисткото движение, повежда борба и срещу социалдемократията, категорично скъсва с нея и преминава към Българската комунистическа партия. На 28 юли 1919 г. той и неговите другари публикуват „Позив към всички левичари, към всички истински борци в обединената „социалистическа“ партия.“ Позивът завършва с лозунгите:

„Да живее обединението на революционните работнически сили!

Да живее работническата комунистическа партия!

Да живее революцията!“

Същевременно Васил Карагьозов продължава да пише вдъхновени творби. През 1919 г. той написва либретото „Тайните на Вардар“, по което създава опера композиторът Йосиф Чешмеджиев. Тази „опера-скица“, както я нарича композиторът, се представя на ямболска сцена, в концертен вариант. Смисълът ѝ е с насоченост срещу класовите противоречия и предразсъдъци, с утвърждаване на честните борци за нов свят в лицето на главния герой Планински.

През есента на 1920 г. Васил Карагьозов се премества в София, където преподава френски език в Първа мъжка гимназия. Чете и работи с удивително трудолюбие. Изучава немски и английски език, води оживена кореспонденция с чужденци от Европа и Америка. Често в дома му на гости идват — както свидетелствува дъщеря му — Георги Бакалов, Тодор Павлов, проф. Александър Балабанов, маестро Атанасов и др.

През 1921 г. Карагьозов издава драмата си „Тайните на Вардар“. По това време той написва и друга драма „Двете царици“, както и детската пиеса „Вълшебните ягоди“, превежда „Мадам Бовари“ от Г. Флобер и др.

В София Васил Карагьозов се отдава и на активна партийна работа. Неговият ораторски дар се проявява на събрания и вечеринки. Както си спомня арх. Пецо Кантарджиев, Карагьозов е „един от най-ревностните пропагандисти при шурмовите бригади, които нашата десеторка провеждаше в покрайнините на Ючбунар. В предизборната агитация в столицата той участвуваше с целия си

³ В. Карагьозов. Кървави минзухари. Пловдив, 1970, с. 155.

⁴ Пак там, с. 168.

жарък темперамент: влизаше в горещи спорове с привържениците на буржоазните партии. . .“

Скоро се налага Васил Карагъзов да смени професията си, тъй като материалното положение на семейството е лошо, жена му е болна. Постъпва на работа в представителството на пишещи машини Адлер, където води кореспонденцията на френски и немски език. По-късно собственикът Георги Кабакчиев, който цени много работоспособността му, го прави директор. В представителството работи и запасният полковник Жостов, роднина на собственика, реакционер. Карагъзов често спори с него, като не крие комунистическите си идеи. Според твърдението на арх. Кантарджиев Жостов е главната причина за арестуването на Карагъзов през 1925 г.⁵

По време на тревожните дни на Септемврийското въстание и разгрома след него Васил Карагъзов е твърд и последователен в позициите си. Той е един от тези, които непрекъснато агитират за заздравяване на партийните организации. Полицията го следи и дебне. През април 1925 г. започват арести и жестоки преследвания. Един ден полицията нахлува и в дома на Карагъзов, прави обиск. В това време Карагъзов се укрива в дома на Йосиф Чешмеджиев. След това сам отива в полицейския участък, убеден, че е невинен. Йосиф Чешмеджиев пише по този повод в спомените си: „Васил често ми казваше: „Никому зло не съм сторил, никого не съм убил и няма защо да ме задържат в полицията.“ Неговата наивност и вяра в доброто начало на човека го пратиха в устата на вълка. Той не може да проумее, че достатъчно беше да си комунист, за да те унищожат.“

И наистина той бива задържан в IV полицейски участък заедно със стотици други арестувани. Същата участ като неговата имат и Гео Милев, Хр. Ясенов, Сергей Румянцев и др. Той прекарва известно време в Дирекцията на обществената безопасност, след това — в училище „Константин Фотинов“. През всичкото време Карагъзов се държи твърдо и с бодрост. Той нито за миг не се поколебава в идеите си, в позициите си. Ученолюбието му не го изоставя и при тежките условия на ареста — учи английски език по една граматика. Редят се мъчителни дни и нощи. . . Неизвестност и тормоз за арестуваните, непрекъснати разпити с мъчения, жестоки инквизиции. . .

Един ден, навечер, Васил Карагъзов заедно с още няколко арестувани е изведен. Казват им, че ги освобождават и ги водят до канцеларията да се разпишат, че са освободени. След това ги отправят към задния вход. По-нататък Васил Карагъзов, както и другарите му, безследно изчезват. Напразно близките им ги търсят. Отговарят им, че са освободени. . .

В. „Пладне“ през 1931 г. (бр. 913, 25 ноември) пише:

„20 май 1925 г. Сутринта свидни рожби питат за татко си. Носят му дрехи, понеже предния ден бе съобщено, че следствието не е установило нищо за него — ще го освободят.

— Деца, татко ви е освободен снощи. Вижте къде се е разписал за освобождаването му.

И на децата се посочва книгата, в която виждат подписа на татко си. Малките радостно се връщат в къщи, за да го сварят у дома.

Но уви!

Васил Карагъзов действително на 9 май вечерта е бил освободен, но освободен от. . . земния живот. . .

— Свободни сте, господа, недейте излиза по булеварда, заварден е от полиция.

Групата се завръща от главния вход.

⁵ Вж. Недялко Месечков. Васил Карагъзов, с. 81.

— По-спокойно ще си отидете от задния вход на училището.

И те: Васил Карагъзов, д-р Иванов, две студентки и други радостно излизат.

Но при този злокобен изход, излизайки един по един, върху всеки хвърлят чувал на главата му и няколко чифта ръце здраво стискат шията. . . Никакъв вик. . .

— — — — —
Погубиха го!“

Един месец по-късно за същата жестока разправа пише и в „Утро“ (бр. 8710, 25 дек. 1931 г.):

„Учителят Васил Карагъзов бива задържан в училище „Фотинов“. Няма никаква вина. Освобождават го. Накарват го да се разпише в книгата, че е освободен, и след това да излезе от една врата. Там четири здрави ръце хвърлят над главата му един чувал и днес все още невръстните му деца търсят баща си.“

Както се установи в наше време, екзекуциите са били извършвани чрез удушване с въже или чрез разстрелване с pistolети.

Във в. „Работническо дело“ от 30 септември 1954 г. се описват подробно разкритията около тези трагедии: „Екзекуциите на жертвите са ставали нощно време чрез удушване с въже. . . Те били докарвани поединично в полуосветеното помещение, предназначено за екзекуция, където са били заставяни да седнат на стол, под предлог, че ще им се води разпит. Палачите хвърляли на шията им въжена примка и я дърпали, докато жертвата издъхне. В някои казарми избиванията са ставали и чрез разстрел с pistolет. За да заглушат изстрелите, убийците са оставяли наблизо камион с включен мотор. . .“

Така на 35 години бива прекъснат светлият и възторжен жизнен път на поета и революционера, творческото му вдъхновение и неизмеримата му обич към народа и към трудовите хора. Във второ действие на драмата „Тайните на Вардар“ чрез думите на Планински поетът говори:

Жив, презирах аз смъртта;
мъртъв — любя пак живота.
И след мъки на Голгота
полетял бих по света;
полетял бих с устрем смел
не за кървава отплата,
а за истината свята —
вечно окован оrel.

В тези стихове се крие *веруюто на поета*, което е жизнена позиция и на много революционери. Васил Карагъзов презря смъртта, защото безкрайно обичаше живота. Тази негова любов не може да прекъсне и смъртта. Тя остава в неговото творчество, в неговото вдъхновение. Тя е израз на съкровения му порив, на богатата му душевност, на несъкрушимата му вяра в победния ход на комунистическото дело.

В творчеството на Карагъзов, в жизнените му прояви се очертава неговата личност, която е рядко възвишена и светла. В нея прелива човешка етичност и чистота на помислите в противовес на користта и дребнавостите. Съвременниците свидетелствуват за принципността му, за честното му слово, за честните му дела. Между облика на поета, който носи в сърцето си светли идеали, и на общественика и човека няма никаква разлика, а наблюдаваме пълно покритие. За това свидетелствуват спомените на Тодор Павлов, който разкрива обаянието и чистотата на човека и поета.

„Запазил съм завинаги чудни спомени, пише той, за дружбата ни с Васил като учител в Казанлък, а по-късно в София като боеви редници на Партията.

Трогвали са ме светлите му башински чувства и съм черпил сили и вдъхновение от стиховете му.

Васил Карагъзов падна заедно с най-чистите и най-светлите синове на народа, които фашизмът покоси в стремежа си да унищожи Комунистическата партия.

Напразно! „Творческото слънце“, в което вярваше поетът, слънцето на комунизма днес ярко сияе.“⁶

Всички, които са го познавали, с възхита и преклонение говорят за редките му качества на човек, за благородството му, за себеприщанието му, за хуманното му сърце — в тежките години на борбата тези качества са се проявявали още по-ярко и са присъщи на почти всички големи наши революционери. С голямо обаяние се ползува поетът там, където е живял и работил, най-вече в родния му край — град Ямбол.

Има хора, за които е необходимо да се говори продължително, за да бъдат характеризирани. За Васил Карагъзов това не се налага. В неговия облик няма никакви неясни или усложнени неща. Той може да се характеризира само с няколко думи: сърдечен поет, пламенен патриот, скромен и честен труженик на партията, възторжен революционер, вдъхновен и безкористен народен учител. Целият му изпълнен с трудности и лишения живот, упоритата му и непреклонна воля, насочена към усъвършенстване и интелектуално обогатяване в полза на народа, смъртта му на герой, както и литературните му творби представляват едно неразделно единство, цялостна съвкупност.

Мнозина от тези, които са го познавали, говорят за учителя Васил Карагъзов — истински пример на творческо горене в преподаването, във възпитанието на младите. Общественикът Димитър Димов пише: „Като сега си спомням как край него се събираха десетки ученици и слушаха неговите наставления, каква радост ги обземаше, когато той им посочваше не само правотата на техните искания, но и погрешността на някои от тях.

А какъв учител беше Васил Карагъзов! Може да си бил слаб ученик по преподавания от него предмет (френски език), но не можеш да се откъснеш от урока, защото никой не можеше да разказва по-хубаво от него за представителите на френската литература.

За нас, комсомолците-ученици, Карагъзов също беше обичан учител и другар. Той искрено се радваше, че неговите ученици са прегърнали освободителното дело на работническата класа, но много се огорчаваше, когато комсомолец се явеше с неподготвен урок. За него званието „комсомолец“ беше несъвместимо с „лош ученик“.

Един чист идеализъм, една светла струя на доброта и хуманност обляхва всички жизнени прояви, всички произведения на Васил Карагъзов. Не само героичната му саможертва, но и целият му живот на борец и творец са пример на достойно изпълнен граждански дълг, пронизани са от разбирането за високата мисия на поета, за необходимостта от последователност и извисеност на неговите импулси и действия.

Всички тези черти на комуниста Васил Карагъзов откриваме и в неговата поезия. Днес много неща в нея ни звучат неубедително. Тази поезия носи белезите на ранното пролетарско творчество. Образите са свързани с известни елементи на абстрактна фразеология. Но винаги в сърцевината личи искреност и дълбока убеденост на емоциите и идеите. Днес ние с един нов, извисен подход преценяваме това дело, което за времето си е играло голяма положителна роля. То е един поврат в развитието на литературата ни, един начален опит да се по-

⁶ Предговор към „Кървави минзухари“, с. 9.

търсят нови, по-богати принципи и образи, да се осмислят от историческа гледна точка жизнените процеси във връзка с марксистката идеология, да се потърсят нови пътища както за обществото, така и за творчеството.

* * *

Светли пориви, вдъхновени помисли и чувства, велики идеали, благородни подбуди — такава е атмосферата на художествените образи в творчеството на нашите *първи пролетарски поети*. От тях ние спираме вниманието си предимно на Димитър Полянов, който има историческата заслуга, че пръв издигна знамето на новите идеологически принципи в своята поезия, пръв потърси подстъп към отразяване на съществени и ярки жизнени явления, насочващи към революционното развитие, към вълнуващото предчувствие за бури и конфликти. Но има и други творци, които са с не по-малко заслуги за проправяне на пътя към голямата революционна поезия на Христо Смирненски, за пълноценното оформяне на социалистическия реализъм в нашата литература. Тяхното творчество е преход, в много отношение е подготовка на почвата; но в него вече кълни и зърно — новото зърно на непознат художествен метод и на свършено различна от предишната проблематика, на нова стилистика и духовна сфера, в която има и красота, и сила, и правда.

Днес, когато говорим за *генезиса на социалистическия реализъм* в литературата ни, когато анализираме ярките и внушителни художествени образи на Христо Ясенов и Христо Смирненски, ние не може да пренебрегваме опита на скромните и безпредино предани труженици на перото, които не притежават дарбата на най-ярките ни революционни поети, но са целеустремени, монолитни, непосредствени и мощни с искреното си участие, с присъствието си на директни творци, проправящи пътината, атакуващи рутината, баналността, консервативността. В техните способности, в тяхната поетика, в идейно-образната им система виждаме много елементи, които имат допирни точки с естетическия подход на зрялата социалистическо-реалистическа лирика. Поезията им внушително и мощно пропагандира революционните марксистки идеи и въздействието ѝ е голямо в определения исторически момент. Днес в нея виждаме много елементи, които са остарели — и по езиково изграждане, и по образност, и по атмосфера. Но има и нещо силно и хубаво — то е свързано с чистотата и непреднамереността на чувствата, с дълбоката вътрешна убеденост.

Тези наши констатации несъмнено се отнасят в известна степен и за Васил Карагьозов. Би било неправилно днес да идеализираме облика му на творец. Но и в това, което е постигнато от него, има творчески ценности, има отпечатък на една оригинална и ярка личност, раздала себе си за благото на обществото. Неговото дело нерядко е било в сянката на Поляновата поезия, а това е несправедливо и едностранчиво. Вярно е, че Димитър Полянов е оказал известно влияние върху по-младия си събрат в лириката, но това влияние съвсем не е така всеобхватно, както някои си го представят. Ако съпоставим творчеството на двамата наши пролетарски поети, ще видим сходни елементи и в езика, и в структурата, и в концепциите. Те обаче не могат да се обяснят само с едностранно влияние, още по-малко — с подражание. Въпросът е много по-сложен. Значение за поетиката на нашите пролетарски творци имат и други фактори: въздействие у нас оказват и творбите на мнозина руски поети от втората половина на миналия век, както и на мнозина пролетарски поети в Русия. През онази епоха голямо влияние има социалният сантиментализъм на Надсон, на Ада Негри и на други автори. В сборника „Лъчите на поезията“, който Георги Бакалов съставя, има много подобни творби. Значение за своеобразната алегоричност с прогресивна насоченост има и творчеството на прогресивни френски поети, която и двамата наши пролетарски поети са чели в оригинал. Много популярни

в преводи — руски и френски — са и творбите на други поети-социалисти от втората половина на миналия век като Веерт. Цялата тази художествена практика, повече или по-малко, пряко или косвено, въздейства и у нас, като творческият опит се преосмисля във връзка с националните ни творчески традиции, във връзка с народността специфика и господстващите вкусове.

Димитър Полянов има няколко силни творби със социалистическа идеяност и насоченост, които на времето, както е известно, са били посрещнати от прогресивните среди у нас като нещо ново, различно от известното дотогава. В сравнение с Карагьозов той е по-богат интелектуално, по-внушителен и целенасочен; но същевременно той е и по-рационален, у него по-определено изпъква елементът на конструиране и на преднамерено осмисляне, характерен за алегоричността. Васил Карагьозов е *по-емоционален*.

Подобни особености се наблюдават още в ранните творби на Карагьозов, в които личи сравнително най-определено влиянието на Полянов — например в стихотворението „Синът на Ваала“, добило на времето голяма известност. Ето първите две строфи:

Рабите бяха много, а той бе сал един —
Вааловий законен и първороден син.
Във цялата околност, по цялата държава
се носеше гръмовно победната му слава.
Той беше горд със злато, опиянен от мощ
и тънеше във леност, разврат и във разкош.
Навред около него: в полята неизмерни,
по върховете снежни и рудниците черни
работеше безспирно страдалният народ,
потънал в отчаяние, нерадостен живот.

Рабите бяха много, защото са раби!
Те гинеха в лишения и яростни борби.
За тях небето беше навъсено, студено,
за тях не бе изгряло още слънцето засмено,
за тях не съществува звънливий птичи глас,
нито желан'я тайни, ни жажда, нито страст.
Заети в своите грижи, те бяха слепи, глухи.
Сърцата бяха празни, а пък очите — сухи.
Гладът убил бе всичко: и чувства, и любов,
останал беше само един живот суров.

В тези стихове, както и в цялото стихотворение, виждаме богати емоционални нюанси. Чувства се лирическото отношение на автора, който пряко е заинтересован от съдбата на хората, който дълбоко се вълнува и съпреживява. И тук е силата му. Но тук са и някои слабости на изграждането. Защото емоционалността у него е свързана с известни нотки на сантиментализъм, присъщ на онези епоха, с елементи на мелодраматизъм. Самият Карагьозов в едно свое писмо говори за първата си стихосбирка „Пролетарски песни“ (1908), че песните в нея „са до голяма степен наивни“. Тук виждаме да се проявява много характерната за поета скромност и самовизискателност; самото изказване е направено по повод известията за голямата популярност на песните му, декламирани по клубове в страната — като противодействащ уравновесяващ елемент, предпазващ от самоизтъкване или възгордяване.

Ние не можем да не анализираме с конкретно-исторически подход това емоционално пресилване, за нас то не е необяснимо. Но тук има нещо много важно. Още от първите творби на поета личи една *близост със символистичната поетика* (при напълно различна насоченост в идейността и духовността!). И това е

по времето, когато у нас символизмът едва се е оформял. Очевидно е, че влиянието оказват повече френски и руски символисти, отколкото нашите. В развитието на Карагъзов тази линия остава трайна.

С право Чавдар Добрев пише за Карагъзов:

„От алегоричните образи той все по-често преминава към изкуството на символа като чрез съответен рефрен или поанта, разтърсва или разрушава мировгледните му устои и го трансформира, преработва, преосмисля от нова идейно-класова гледна точка.

Такова е стихотворението „Топлият дъх на пролетта“, където типичната за символистическата естетика християнска символика се „провокира“ и „обезсмисля“ в последния куплет с визията за възможността „мъртвий труп“ да стане „Лъч, да бъде „Бог“, а животът и светът да бъдат „освежени от хиляди потоци“. В „Есенна песен“ се използва широко лексическият реквизит на символизма: листопад, кипариси, гроб, в който лежат герои, есенни рози, кръвта, що пламее, безотрадната душа и т. н. И само в няколко слова, използвани като контрапункт: „правда“, „нова мощ“, се съдържа вече новата идейна позиция към светогледните основи на символизма.“⁷

Наблюдаваме сложен процес с парадоксалното „потопяване“ в поетиката на символизма или в някои нейни частични аспекти, от една страна, и с дискредитирането ѝ, превъзможването ѝ, конфронтирането ѝ, от друга страна. Васил Карагъзов съзнателно се стреми да атакува позициите на символистичната естетика, които му са чужди. Той е абсолютен противник на индивидуалистичното изолиране на субективистичните приумици, характерни за принципите на символизма като теория и практика. В същото време естетическата образна система с богатството на емоциите, с музикалността и особената езикова структура оказват известно влияние върху Карагъзов, както по-късно и върху Смирненски. Към това го насочват и големите руски поети, особено Брюсов и Балмонт, които В. Карагъзов превежда.

Оттук и някои сходства — Смирненски като поет е по-близък до Карагъзов, отколкото до Полянов. Разбира се, би било пресилено и необосновано да говорим за влияние, още повече, че степента на дарбите е различна. Но не можем да отменим някои близки образи, езикови сходства. Пролетарската ния поезия търси подход, брод. Новото идейно съдържание трябва да намери своя художествен израз. Търсенията са многообразни. Влиянията са не само от поезията на прогресивните лирици на миналия век, на първото десетилетие от нашия век, но често пъти те се промъкват и от публицистиката, от разговорите, от докладите и клубовите дори, от цялостната атмосфера на борческата нагласа.

Интересен е например обликът на стихотворението „Подземен бунт“, което Карагъзов е написал още в 1908 г. Външно то има прилики с „Въглекопач“ на Смирненски. В същност обаче няма нищо чудно, че двама поети с марксистки светоглед, напълно самостоятелно и независимо един към друг, са се насочили към изобразяване на рудници, които при това са и символ на вековните страдания, на невежеството и злото в класовото общество. По-специално Карагъзов интересно говори за „подземята влажни“, за „прегърбени, измъчени тела“, за „рудниците черни“, за хората, които „нешастни, гладни, те бяхте земята с търнокопи, дълбаеха. . . и сякаш всеки удар се вливаше във клетите сърца. . .“ И сто, че внезапно „там падна лъч, небесен лъч свещен — една искра от слънцето могъщо, една искра от разума. . .“ И хората чувствуват, че „време е да бликне безкрайна мълч в болните сърца, да се изправят сухите лица и всеки роб като гигант да викне. . .“

Ако сравним двете стихотворения, ще проличи майсторството на Смирненски да синтезира, да осмисля с вкус художествено образите, без многословност

⁷ Чавдар Добрев. Планета на свободата. С., 1978, с. 48—49.

и пресилване на емоционалността, без фразеологична усложненост и реторика от този тип, който граничи с шаблонността.

Интересни са и други примери от подобен род. В сборките „Отронени листа“ (1912) е отпечатано стихотворението „Буреносци“ — ето първата строфа:

Рано ний зреем: парии бедни,
още от люлка, хранени с кърви,
с сълзи поени, на пир последни,
рано ний зреем и гинеме първи!

В стихотворението „Другарска песен“ (от „Пролетарски песни“, 1908) има такива стихове:

И пак полетяхме сред бури и вихри...
Летете, о, братя! Летете, герои!

Разбира се, в подобни случаи не може да се прави капитал от подобни текстурални близости и съвпадения, които може да са и съвършено случайни и независими едно от друго, но несъмнено е, че в духа на пролетарската ни поезия от онова време има нещо ярко и силно, което остава трайно с въздействието си и в по-късната ни лирика при оформянето на социалистическия реализъм в литературата ни.

* * *

Васил Карагьозов загина в борбата още съвсем млад, в разцвета на творческите си сили, фашизмът го погуби. Той загина, преди да разгърне напълно своите възможности в областта на литературата и изкуството. Ала това, което вече бе създал, показва ясно самобитността на дарбата му. Делото му в оная епоха е един малък подвиг. Да си припомним само колцина са били тогава поетите-комунисти у нас, колцина са отразили със средствата на художественото слово великата борба на трудещите се за свобода и хляб, за ново социалистическо общество.

Били са само отделни единици.

В цялото свое творчество поетът е последователен и непреклонен. У него няма колебания, няма съмнения в правотата на делото, на идеалите, в името на които се води борбата. Той твърдо вярва в тях, готов е да отдаде всичко лично за възтържествуването на социализма и комунизма — и наистина отдава себе си, таланта си, душата си.

Далеч от модното, маниерното, самоцелно красивото — този е следваният още от първите стъпки друм. В годините, когато у нас се ширят декадентски и индивидуалистични теории, когато се проповядва „чисто изкуство“ с прелестта на самоцелните духовни ценности, когато мнозина наши творци се самоизолират в пасивен бунт или се опиват от мелодични съзвучия, Карагьозов търси други непреходни ценности, върви по неоттъпкани пътища, насочва се към отразяване на бурите в живота, на драстичните социални и класови конфликти, на революционните катаклизми и импулси. Сближава се с трудовите маси, вслушва се в техния разнobaгрен, богат на тонове глас, с авторитетната им и твърда дума, в която вече има предчувствие за утрешната съкрушителна изява.

Бляновете на поета никога не са капризна игра на перото, не са проява на волна фантазия. В стиховете си той зове за борба, а в обикновения си живот на гражданин сам воюва, руши старите кумири, организира работниците за революцията. Неговата съвест на поет и човек го води в първите редици на пролетарските битки, той е участник, и то активен, в бойните групи на партията. Всичко това придава особен облик на стиховете му, потвърждава тяхната съдържателна стабилност, отдалечава се от книжното, съчиненото, ограничено литературното. Живот и творчество се сливат органично в едно цяло.

В идейно-естетическите позиции на поета виждаме две основни линии: в едната се говори с протестни чувства и борческа непримиримост, в другата се изразява дълбоко съчувствие към страданията и болките на трудовите хора в капиталистическия свят — за техните потиснати копнежи, за неосъществените им мечти, за напразните им очаквания и неизявени възможности. Двете линии в творчеството на поета са неотделимо свързани и осмислени. Още в началните си стихове Васил Карагьозов показва в конкретни образи мъчителното положение на експлоатираните: „една ръка желязна, надвесена и тежка“ ги притиска с безпощадна мощ. Надеждата в „Пролетарският бог“, който ще помогне на онеправданите, ще създаде борци, разгромяващи оковите, е прозрение за бъдещето, изпълнено с оптимистична струя, с вяра в народните сили. Още в тези начални стихове на поета няма еднозвучност — преливат се различни тоналности и емоционални пластове. Сложно се преплитат елегичните нотки, често преминаващи във временно отчаяние поради безразличието и бездушието на мнозина, с борческите призови, изразени реторично и декларативно или пък с отвлечени образи, в които има намеци и полутонове, алегии и символи — но всичко това е насочено към едно ново революционно верую. Твърдо и категорично се утвърждава необходимостта от революционно преустройство на обществото, от реализиране на социална справедливост.

Абстрактността — частична или по-цялостна — е изобщо характерна за пролетарската поезия в зората на социалистическото изкуство. Причината е в диренето на нов художествен израз, в липсата на творчески опит, както и в жизнените предпоставки, при които няма конкретни революционни задачи. Но причината е и в противодействащите условия на капиталистическото общество, което се стреми да потисне, да погуби, да изличи тези огнени идеи.

В ред случаи Карагьозов напуска мъглявината на алегоричните образи с отвлечен смисъл и под влиянието на натрапващи се на вниманието и актуални борчески прояви създава правдиви реалистични картини на устремите и на временните поражения при незагасналите пориви за борба. В стихотворението „Стачката на железничарите“ изпква силата на „черния работник“, чрез труда на когото се раждат мисъл и живот. От частните прояви с логични и емоционално обогатени преходи убедително се преминава към набелязване на основните задачи за коренно преобразяване на обществото и за промяна в същността на несправедливия строй. В това стихотворение определено личи известно влияние от Полянов — има нещо общо в основния образ на влака и замисления пазач на поста си. В стихотворението се говори и за това „омразно общество на подлост и разврат“ — прозвучават нотки-отгласи от поезията на Ботев. Творбата е отпечатана в сборката „Отронени листа“. В нея има образни решения, мотиви, които са основни за революционната поезия и по-късно Смирненски с богатство на инвенцията и високохудожествено майсторство също така ги развива. Например:

— И туй съм аз! — извика гордо черният работник.

— И туй съм аз, презреният човек,
ще работя и ден, и нощ от век на век! —
това е мойта сила, мойта пот,
които раждат мисъл и живот.

Но що съм аз? Що сме ние всички?

Къде потъва нашият огнен труд?

Ний носим толкоз жито, а сме гладни,
ний носим платове... и зъзнем пак от студ,
и пак сме безотрадни!

— — — — —

Елате с мене, мили братя!
Вий всички, що сте бедни и презрени,
възври, плебейска кръв!

В подобни стихове съжителствуват в едно неотделимо цяло искреното чувство с инерцията на фразеологията, която на времето не е изглеждала така шаблонна, както ни звучи днес; също — дълбокото убеждение, кръвната заинтересованост с известен наивитет на мисловното изграждане, основаващ се на безпределната вяра в идеалите и в нравствената същност на човека, в унищожаването на злото, в резкия водораздел между мрака и светлината. Тук всичко в отношението към бъдещето е ясно и просто, категорично определено и убедително — няма трудности, няма сложни проблеми, няма неразрешими дилеми — и това внушава, убеждава, действа завладяващо.

Най-силно се изявява дарбата на поета в тези стихове, които са по-кратки и синтезирани, със сентенции и оригинални контрастни представи. Тодор Павлов посочва следните стихове, които разкриват творческите позиции и веруюто на поета:⁸

...Перото трябва да е потопено
в отровна злъч и нервен сок:
сърцето за живота е родено —
и там е изворът дълбок
на творческият нектар.
Гореща кръв се лей за правда само,
живот се дава за живот
и свобода се иска със желязо,
и само с бунт строшава се хомот!

Също така Тодор Павлов положително се отзовава за антивоенните стихотворения на Васил Карагьозов в циклите „На война“ и „Трепети и сълзи“

Засилени мрачни краски, миньорни тонове, картини на разорение и ужаси — това са най-съществените елементи, които характеризират военните стихотворения на поета, преминал през барута и кървите на трите разорителни войни. И тук сърцето му трепти с болките и тревогите на хората от народа. За лирическият герой войната е бедствие за бедняците: той с възмущение и протестно чувство говори за охолството на богатите, за които войната е желана и необходима. В съгъстените тонове на лиричния поток често емоционалното напрежение преминава в саркастична и язвителна експресивност. Отрицанието на войната от активни революционни позиции е свързано с разбиране за зародишите на борческото начало, именно сред разоренията и смъртта. Поетът жадува мир и братство, спокойно щастие за своя народ и за човечеството (стихотворението „Изпод земята“).

Особено изразителни са стихотворенията на Карагьозов, в които изказва отрицателното си отношение към империалистическите войни, към империалистите, които си играят със съдбата на трудовете хора, смятат ги за „безропотна играчка“, пращат ги „на кървав бой — да мрат“. Искрено и силно, макар и драстично, звучи финалът на стихотворението, където поетът заклемява властниците и империалистическите хищници, като им поднася „кървавата хранка“ на народното презрение, излязла от „смазаните ни гърди“...

* * *

И при най-кошмарните видения за ужаси и несправедливости по време на войната или в противоречията на класовото общество нито за миг не заглъхва

⁸ Предговор към „Кървави минзухари“, с. 8.

борческата поривност на поета. Елементи от нея се наблюдават почти във всяко негово стихотворение и това създава еднообразие в тоналността и разработените мотиви. Излязъл жив от пожарищата и пепелищата, Карагьозов дълго ще пази у себе си жив спомена за преживените страдания на хиляди хора. Впечатленията като комплекс ще тегнат в съзнанието му и той неведнъж ще се стреми да им намери израз — както е и в лиричната драма „Тайните на Вардар“, изпълнена с романтични видения, съчетала компоненти на баладата и елегията. Загиналият и погълнат от водите на Вардар момък отрича личното щастие и мечтае за продължение на борбата до пълното унищожение на злото и на крещящите несправедливости в капиталистическото общество.

Драматичното творчество на Васил Карагьозов, по-специално издадената драма „Тайните на Вардар“, показва силен акцент към *лирическото начало*. Голяма част от монологичните и диалогичните форми в драмата по същество са близки до стихотворните творби, написани в първо лице единствено число и показващи веруето на поета, неговите позиции. От значение за лирическия облик е и фактът, че драмата е написана в стихове. Този облик е особено силен в моментите, където се представят положителните герои, където се набляга на етичното начало, както е в рисуваните отношения между Свежена и Планински. Тези особености са във връзка и с първоначалния замисъл на поета, с началния вариант, предназначен за либрето на опера. От подобен характер е и драматическият възел на пиесата, при който са полюсирани изявите на положителното и отрицателното, на светлото и грозното, доведени до абсолютизирани форми.

В композиционното изграждане на творбата наблюдаваме своеобразен тематичен преход, при който от непосредственото реално изображение се преминава към легендарно-романтични и фантастични образи, също така подходящи за оперно представяне — с русалки, удавници, хор от русалки, царицата на Вардар. Тук изпъкват подчертани емоционални елементи, в традиционен стил, при които се прославя силата на любовта и верността, чистотата на чувствата, с извисяване на борческото начало, с оптимистичната последователност и твърдост на изявите, намерило най-пълнен израз в характерния за Карагьозов монолог на Планински, започващ с думите: „Жив презирах аз смъртта, мъртъв, любя пак живота.“ Антирезите са израз не на колебание или раздвоение, а на жизнена устойчивост и конфликтно драматично напрежение, със запазване на вътрешната стабилност и силата на изживяването. В структурата на драмата „Тайните на Вардар“ силните моменти, верните характеристики и правдивите идеи се примесват с мелодраматични изблици, които намират своята най-пълна изява във финала на драмата със смъртта на Свежена, която идва като възмездие.

Иван Сарандев пише: „Тайните на Вардар“ не е антивоенна драма и други са творческите намерения и претенции на нейния автор: това е апотеоз на безграничната човешка воля и духовна чистота, на действителното начало у човека, което единствено го съприкосновава с безсмъртието, с нетленното. Планински забележително точно е изразил идеята на автора с крилатите думи, които с пълно основание могат да се отнесат преди всичко към него самия: „По-добре живот в смъртта, отколкото смърт в живота. . .“ В последната картина на трето действие Планински още веднъж заявява копнежа си за борба, за активни действия:

Но пак, но пак — кат демон същи —
в света ще бродя — зарад мът;
и с вас бунтари всемогъщи,
разпнат — ще страдам аз на кръст.
И пак възкръснал ще се върна,
борци по слънчевия друм —
с възторг духа ви да обгърна
в часа на вихрения шурм!⁹

⁹ Иван Сарандев. Живот се дава за живот, с. 62.

Всичко това е много ясно и хубаво анализирано. Но несъмнено е и друго — че в подтекста на драмата има много антивоенни настроения, на места намерили по-определен израз, а другаде завоалирани поради времето, когато е създавана творбата. Виждаме богатство на идеи, които сложно насочват към принципните конфликтни обществени стълкновения, към мисленето и чувствуването на прогресивните хора, към проблемите на социалното и на личното битие, с необходимостта от преосмисляне на ценностите, от критична характеристика на отрицателното в буржоазния бит и в буржоазните отношения.

В литературното наследство на Васил Карагьозов наблюдаваме успешно насочване и към други жанрове форми — към *художествено-документалната проза*. Това също така е *лирична проза* с много експресивни елементи; тук също се чувствава поетът, който е основно изявен като натюрел и специфична творческа дарба във всичко, създадено от автора. В това отношение изпъкват „пътните бележки“ с елементи на дневник „От Мармара до Шар“, а също така и неговите писма. Те са не само забележителен документ за времето и неговите пориви, но са и художествени творби — с много естетически качества, завършващи и дооформящи ни представата за писателя, показващи, че ако не беше преждевременната му смърт, той би могъл да се развие ярко положително и в тази насока.

В сравнение с останалото творчество на писателя пътните бележки са написани по-уравновесено, външно спокойно, със стабилно конструиране. В подтекста обаче са наситени с много чувства. Прави впечатление смяната на естетически пластове с рисуване на трагедийното, с насочване към любопитното, към комичното, към прекрасното в изявите на хората. Впечатленията са пъстри и колоритни. В тях се рисуват скици с народностен облик, представя се природата — с живост и игривост се описват преходите в нея. Повествованието е просто, непреднамерено, сърдечно. Поетизацията се промъква частично — след „изумрудни“ вълни и *грациозната Крива река*“ (курс. м.) се говори по следния непринуден и привличащ начин: „Белобрад дядо, приседнал на дебел пън край своя воденичен улей, продава стипчиви киселици — по грош оката. Скръцат колите, трака воденичката, а дядото събира български рупчета в окъсани потурки. Изведнъж във воденичката бодро изкукуригва скрит петел. — Дядо, твоят петел по сръбски ли пее или по български? — Е, па булгарски пее, чадо! — отговаря хитрият старец, не преставайки да тегли със своите допотопни везни. Пъргава планинка се спуска като сърна от стръмната урва, за да отърве своята непослушна крава от обзоните „джелепи“. Две бабички, приседнали до бели гюмчета, подканят с прясно мляко морните войници — канче за гологанче. Гърми реката, трака воденичката, скръцат колята.“¹⁰

В тези изображения, както и в много други, при които се сменя пъстра гама от човешки преживявания и настроения, личи перото на даровития художник. Визуалността при изобразяването е в съчетание с осмисленост и емоционален подтекст. В основата на повествованието личи идейното отношение на автора с неговия хуманизъм, с подчертаното му внимание към страдащите, с протеста му срещу войната, която носи болки и нещастия за хората. Подобни творчески и идейни аспекти се наблюдават и в *епистоларната проза* на Карагьозов. Тя, разбира се, не е създавана със специални художествени задачи. Но безспорно значение има влиянието на епохата, при която писането на писма е от особена важност, със спонтанен творчески характер. Толкова повече това се отнася за делото на един поет, налагащ своя отпечатък като темперамент, светоглед и емоционално реагиране, при различни жизнени аспекти. Най-значителни в това отношение са писмата от казармата с разкриване на лично съпричастие към

¹⁰ Васил Карагьозов, *Кървави миззухари*, с. 158.

трагичното и мъчителното, с изява на съкровено отношение към онеправданите, с активна позиция на противодействие срещу „представителите на капитала и милитаризма“¹¹.

Не само в писмата и пътните бележки, но и в цялото творчество на Васил Карагьозов виждаме събрани в едно като в цялостна енциклопедия тези настроения, мисли, пориви, тези идеи и човешки позиции, които са характерни за пролетарското движение от началото на века до времето след Първата световна война — с революционните принципи, с отношението към властта и капиталистическата държава, с разбирането за бъдещето на родината и на света, с вярата в победата на комунистическото дело, в щастливото бъдеще на народа. В тези принципи намира израз и патриотизмът на Карагьозов, който безкрайно обича всичко родно, на първо място трудовите хора. Пряко той говори против „измисленото отечество“ и тази негова позиция не е случайна, тя е израз на схващанията и разбиранията на нашите социалисти в периода на войните. Тук се крие пълно отрицание на империалистичната политика, на официалните патриотарски и шовинистични кръгове у нас, на експлоатацията и безправията в буржоазната държава. Същевременно цялото творчество на Васил Карагьозов утвърждава прогресивния път на пролетариата, на трудовите хора в родината ни, на народа с неговите най-пълноценни творчески и борчески изяви.

Васил Карагьозов загива в момент, когато навлиза в творческа зрелост. Последните му творби показват търсения на нови пътища, по-задълбочено осмисляне и обогатяване на образността в съответствие с изискванията на напрегнатия революционен период и в съответствие с новите възможности и изисквания на поезията, отразяваща пътя на работническата класа, обогатена от опита на Смирненски и други творци. Кървавата разправа на фашистката полиция бе престъпление към нашата култура и с ликвидирането на този толкова честен, чист, благороден и възвишен в поривите си поет и човек.

В последните години творческото дело на Карагьозов бе анализирано богато от изтъкнати наши литературоведи и писатели: Веселин Йосифов, Розалия Ликова, Недялко Месечков, Чавдар Добрев, Иван Сарандев, Пеню Русев, Надежда Драгова, Христо Йорданов, Стефан Чирпанлиев и др. Вниманието към него е напълно заслужено. Не бива да заглъхва споменът за писателя и борца Васил Карагьозов, за неговото честно и вдъхновено усилие на искрен родолюбец и комунист, отдал всичко най-хубаво от себе си за делото на работническата класа, овладял ентузиазма и знанието на своето време за тържеството на бъдещия справедлив и радостен живот.

¹¹ Васил Карагьозов, Кървави минзухари, с. 132.

ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛ И ЕСТЕТИКАТА НА НЕМСКИЯ РОМАНТИЗЪМ

ИСАК ПАСИ

Фридрих Шлегел е всепризнатият (от съвременниците и от следовниците) вожд на немската романтика, най-значителният неин теоретик и идеолог. Основните категории на романтическата естетика са поставени и изследвани, а в някакъв смисъл и открити най-проникновено от Фридрих Шлегел и понятията на романтическата поезика са формулирани най-пълно и прецизно пак от него. Фридрих Шлегел е не само начинател и теоретик на романтическото движение, той е негов твърд защитник и вдъхновен оракул.

Но, от друга страна, едва ли има друг мислител в историята на естетиката, чието творчество би могло да се разглежда толкова малко само за себе си и толкова много във връзка с школата, която в известен смисъл сам той е създал. Никога, през никое друго време една теория не се е носела във въздуха, не е обитавала пространството така, както романтическата естетика в Германия на границата между XVIII и XIX в. В същност Фридрих Шлегел е имал дарбата да схваща и изразява по най-фундаментален начин онова, което е духовна характеристика на цяла епоха. Защото свой принос в романтическата естетика имат Вакенродер и Тик, Новалис и Август Вилхелм Шлегел, без да се говори за предшествениците — Русо, Хердер, Шилер, или за философските вдъхновители и сами участници в романтическото движение като Фихте и Шелинг и без да се имат пред вид такива било „чисти“ романтици, било плътно приближаващи се до романтиката поети и мислители като Хьолдерлин, Шлайермахер, Жан Пол. И затова всяка студия за Фридрих Шлегел неминуемо се превръща в слово за немския романтизъм, както впрочем и всяка студия за йенския романтизъм не може в някакъв смисъл да не се превърне в похвално слово за Фридрих Шлегел.

При цялата самостоятелност и индивидуалност на представителите на немската романтика — философи, естети, теолози, лирици, прозаисти, драматурзи — между тях се създават толкова близки, тесни духовно-теоретически, организационно-издателски и житейско-практически връзки, че именно към творците на романтиката за пръв път в такава степен е приложимо названието *школа*. Немските романтици образуват школа не просто поради взаимно духовно разположение и склонност, а преди всичко поради тяхната съвместна литературна теоретическа и критическа дейност, поради общата борба, която водят срещу всякакви противници и врагове. А, както с основание отбелязва Рудолф Хайм, „политическите партии, както и литературните школи възникват от ненавист най-малкото толкова често, колкото и от дружбата и свързващата сила на положителните принципи се разкрива пълноценно еднакво при опасност или нападения“. „Историята на романтическата школа е история на една литературна революция, която беше

замислена точно като такава и точно като такава беше осъществена.¹ Начело на тази революция стои Фридрих Шлегел.

И все пак дори и теоретик като Ф. Шлегел не е в състояние да обхване едно толкова могъщо и многопосочно движение, каквото е романтизмът. Защото романтизмът не е само изкуство — лирика и музика, проза и публицистика, драматургия и живопис, — той е още философия, теология, право и дори естествознание. Романтизмът е култура, тип култура, здраво разположена в живота на Европа и Америка през края на XVIII и XIX в. Но колкото и естетиката на Ф. Шлегел да не може да „покрие“ такова разнообразно явление, каквото е *романтическата култура*, тя все пак възплъщава и показва много от нейните най-съществени тенденции.

КЛАСИЧЕСКО И РОМАНТИЧЕСКО

До естетиката на романтизма Фридрих Шлегел не стига направо и изведнъж. Неговата теоретическа младост е по-скоро от класически тип. Както и повечето образовани немци, Ф. Шлегел започва своята литературна кариера с изследвания и възхвали на античното изкуство. Той си поставя амбициозната задача да стане „един Винкелман на гръцката поезия“, т. е. да направи за изучаването на античната литература онова, което Винкелман е направил за изучаването на гръцката пластика. Ф. Шлегел пише книги и статии за гърците и римляните, за гръцката поезия, а в старата гръцка комедия вижда „символично изображение на гражданската свобода“². Все по същото време (1795) Ф. Шлегел рецензира знаменитата книга на Кондорсе *Ескиз на една историческа картина на прогреса на човешкия разум* и пак тогава анализира и Кантовия трактат *Към вечния мир* в статия, многозначително озаглавена *Изследване на понятието за републиканизъм* (1796).

Теоретическите вкусове на младия Шлегел са ясни и определени: античното изкуство, демокрацията, хармонията, действоването, еманципацията на жената, правото на индивидуалност и свободата образуват едно цяло еднакво, когато става дума за Аристофан, Кондорсе, Кант или Диотима. Античните увлечения на Ф. Шлегел стигат дотам, че не без основание в своите *Ксении* Шилер и Гьоте го обвиняват, заедно на мястото на съществуващата дотогава в Германия „галомания“ поставя своята „гръкомания“.

И след недвусмисленото оформяне на романтиката, замислена в някакъв смисъл като антипод на класическото, в новата романтическа естетика продължават да се чуват ясни класически гласове. Дори само названието на списанието, което поставя основите на ранната немска романтика, което се превръща в неин едновременно идеологически и организационен център — *Athenäum*, името на храма на Атина Палада, — показва живата връзка с гръцката античност, в която ранните романтици сами се поставят. А за йенския романтизъм *Athenäum* е такъв „акт за раждане“, който не само констатира раждането и дава името, но съдържа и цялата програма на настоящото и бъдещото развитие.

Но въпреки често прокламираната връзка на романтическата естетика и изкуство с античността все пак естетиката на романтизма търси своята отличителна особеност и в съпоставянето — противопоставяне на античната култура и изкуство. Наистина в произведенията на Ф. Шлегел термините *романтично*, *романтизъм* се употребяват в множество и невинаги достатъчно ясни значения, но в неговите *Фрагменти* има и определено понятие за *романтизъм*, *романтическо изкуство*. „Още няма друга форма, която би била по-подходяща да изразява напълно духа

¹ R. H a y m. Die romantische Schule. 3. Aufl. Berlin, 1914, S. 780, 14.

² F r. S c h l e g e l. Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie. Werke in zwei Bänden. Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar, 1980, Bd. 1, S. 6.

на твореца, така че някон автори, които са искали да напишат също само роман, са изобразили неволно себе си.“ Романтическата поезия „може в най-висока степен да се носи върху крилете на поетическата рефлексия в средата между изобразяването и изобразявания, свободна от всякакви реални и идеални интереси“³. И още по-категорично в диалога *Разговор за поезията*: „Романтическото е не само вид и елемент на поезията, който може да преобладава в по-висока или в по-ниска степен или да се оттегля на заден план, а е нещо, което не бива никога да липсва напълно.“⁴

По-късно в своя виенски курс *Лекции за драматическото изкуство и литература* (1809—1811) А. В. Шлегел с пределна яснота и точност формулира разликата между античната и съвременната поезия, между древното и модерното изкуство. „Гръцкият идеал за човечеството бил съвършено разбирателство и хармонична съизмерност на всички сили, една естествена хармония. По-новите творци, напротив, осъзнали вътрешното раздвоение, което прави невъзможен подобен идеал; затова в своята поезия те се стремят да примирят и слейт неразривно тези два свята, между които сме раздвоени, духовния и сетивния свят. Сетивните възприятия трябва сякаш да бъдат осветени чрез тайнствения си съюз с по-възвишени чувства, а духът, обратно, иска да вложи символично догадките или неназовимите си възгледи за безкрайното в сетивното явление. В гръцкото изкуство и поезия имаме изначално неосъзнато единство между форма и сюжет; в новото, доколкото е останало вярно на своеобразния си дух, се търси по-съкровено взаимопреникване между двете в същността им на противоположности.“⁵

Не може да се каже, че самата идея за различието—противоположност на древното и съвременното изкуство, принадлежи на Ф. Шлегел и романтическата школа. Наистина естетиката на XV и XVI, а в много отношения и на XVII и XVIII в. поставя акцент върху *приликата* между античното и новото изкуство, върху онова, което ги сближава — самият Ренесанс се осъзнава, а и близките му следовници го разбират като ренесанс, възраждане именно на древното гръцко изкуство, наука, образovanост. Но още след знаменития спор във Франция за *предимството на новите или на древните поети* естетическите акценти се преместват и вече немската естетика от втората половина на XVIII в. вижда едно от своите предназначения в намирането на разликата в *духа* на античното и на модерното изкуство (*Лесинг*: древно-пластическото и модерно-поетическото; *Гьоте*: класическо и романтическо; *Шилер*: найвнo и сантиментално). Но именно романтиците довеждат тази достатъчно ясно посочена разлика докрай с оглед на теоретическите изгоди, които тяхната школа може да извлече от нея. „Други поетически видове са вече завършени и могат сега да бъдат напълно анализирани. Романтическият поетичен вид е още в процес на развитие, нещо повече, действителната му същност се състои в това, че той може вечно сам да се развива и не може никога да бъде завършен докрай. Той не може да се изчерпи с никаква теория и само някаква пророческа критика би се осмелила да се опита да охарактеризира неговия идеал.“⁶ Така — оказва се, — че именно романтическата поезия изразява най-пълно духа на съвременната поезия, както и романтическата критика осмисля, доколкото е възможно, най-дълбоко съвременното изкуство. Отдалеч набелязаната в немската естетика идея за противоположността между древното и съвременното изкуст-

³ Fr. Schlegel. *Fragmente* (No 116). W., Bd. 1, S. 204—205. Използван е преводът от предстоящо издание: Естетика на немския романтизъм (Вакенродер, Ф. Шлегел, Новалис, А. В. Шлегел). Встъпителна студия и съставителство проф. д-р Исак Паси. Превод Харитина Костова. Редактор Жана Гълбова. Изд. „Наука и изкуство“. Библиотека „Естетика и изкуствознание“. С., 1984.

⁴ Fr. Schlegel. W., Bd. 2, S. 178.

⁵ A. W. Schlegel. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 1. Th., Stuttgart. . ., 1966, S. 26.

⁶ Fr. Schlegel. *Fragmente* (No 116). W., Bd. 1, S. 205.

во романтиците приемат като дълго желана гостенка. Признавайки вече констатираните различия и добавяйки към тях нови, романтизмът в същност се отъждествява със съвременното изкуство — в своята поезия, живопис и музика той вижда възпътен духа на модерното изкуство, а в своята естетика — теоретическото съзнание за този дух.

Но при цялата противопоставеност на романтичeskото на класическото младите романтици достатъчно ясно чувствуват, че не могат да извлекат липсващия им авторитет само от себе си, от литературното движение, започнало в края на XVIII в., и затова отново се обръщат към миналото, за да открият там богове-кумири, които да въздигнат в кръга на романтичeskото. Дълго преди Хегел да изработи своето стройно понятие за романтичeskото изкуство като една от трите особени форми на идеала, включващо цялото изкуство на Средновековието и новото време — от рицарския епос до романа като съвременен буржоазен епос, — романтиците потърсиха източниците на романтиката и образците на романтичeskото не толкова у себе си, колкото у Данте, Петрарка, Бокачо, Ариосто и Тасо, у Шекспир, у Сервантес и Калдерон, у Гоци, Гьоте, а дори в някакъв смисъл и у Аристофан. От този сонм поетически богове романтичeskата естетика изгражда пантеон, от който извежда и своето собствено потекло, стремежи се по този начин да уеднакви романтичeskото с новото, да схване романтичeskата поезия тъй, както Шилер е схващал сантименталната, т. е. като синоним на модерното, на започналото от Ренесанса европейско изкуство. И пак се повтаря прастарата история: новата школа събира престиж отвсякъде, търси „свои“ авторитети и там, където действително ги има, и там, откъдето те изобщо не могат да се вземат. В това отношение особено изобретателна и остроумна е дейността на А. В. Шлегел — „най-ясната глава сред романтиците“.

Историческите експедиции на А. В. Шлегел за намиране на предшественици на романтиката не се ограничават само с исторически и теоретически изследвания. Защото преклонението пред кумири, които „принадлежат“ на други народи, включва и тяхното — по някакъв начин — асимилиране в *немската* романтика, а това най-малкото означава тяхното превеждане. Немските романтици и преди всичко А. В. Шлегел и Л. Тик превръщат литературния превод не само в изкуство, но и в култ и ритуал. Така романтизмът дава на немците великолепни и досега ненадминати преводи на Шекспир, Сервантес, Калдерон, осъществявайки по този начин една непозната дотогава в такива мащаби културна мисия — неопенимо достойнство на романтичeskата културология.

В неизбрoдимата литература върху романтизма неизменно се сочи неговият интерес — дълбок и промислен — към Изтока. Наистина за романтизма Изтокът е убежище и спасение, той разширява границите на света и предоставя на дотогавашния класицистичен свят така липсващите му екзотика, фантазия, приказност. Но за романтиците Изтокът не е само екзотика и курioз, бягство от умората и скуката на индустриалната цивилизация, а и място и форма, където духът ще се роди отново, освежен и обновен с природа, естествено, спонтанност на чувствата, страстите и влеченията.

Но в романтичeskата естетика „източната тема“ има и друго значение. За нея Изтокът не е онова, което е бил за просветителите, за Монтеcкьо и Волтер — един измислен свят на добродетел и мъдрост, от чието име трябва да бъде уязвена уязвимата европейска цивилизация. С романтизма и особено с изследванията на Ф. Шлегел (*За езика и мъдростта на индусите*, 1808) в същност започва serioзно-то научно изследване на Изтока. Наистина интересите на Ф. Шлегел и А. В. Шлегел към Персия, Индия и санскрита в известен смисъл са продължение на Хердеровата естетика с присъщия ѝ интерес към народа и фолклора, с характерното за нея равнопоставяне на всички народи и на тяхното творчество, но именно на немския романтизъм се падна добрата участ научно да открие Изтока.

Още Вакенродер в своите *Фантазии* подхваща идеята, че „Изтокът е родина на всичко чудесно“⁷. И Ф. Шлегел — далеч преди своите сериозни „източни изследвания“ — в *Разговор за поезията* пише: „Най-висшата романтика трябва да потърсим в Ориента и ако можехме да черпим непосредствено от извора, тогава навярно привидната южняшка жар, която притежава толкова много чар за нас сега в испанската поезия, ще ни се стори само европейска и оскъдна.“⁸

И все пак въпреки тези фундаментално-романтически тези романтическата естетика не заменя класическо-ренесансовото с персийско-индуското. По-скоро и двете тенденции *съжителствуват* в нея, като в различни моменти превес взема ту едната, ту другата. Така Вакенродер, първият романтик и първият обрънал романтически поглед към Изтока, по типично просветителски начин се прекланя пред Италия и Ренесанса и не друг, а Джорджо Вазари е източникът на много от сърдечните излияния на влюбения в изкуството монах. Хьолдерлин, нещастният, самотният поет, но духовно свързан с романтическата школа, превръща своето преклонение и своето въодушевление от гръцката древност в истинска религия. Ф. Шлегел завинаги запазва възторга си пред гърците, на чиято литература е посветил не едно от ранните си произведения. И в разгара на своите „източни интереси“ Ф. Шлегел не забравя европейския космополитизъм, „европейския патриотизъм“, работейки за духовното сътрудничество между Германия и Франция. Дори тези две тенденции — източната и европейската — в мисленето и творчеството на Ф. Шлегел се оформят в едно и също време, през парижкия период, и намират ярък израз в редактираното от него и издавано в Париж списание *Европа*. Затова точно и убедително е твърдението на Берковски: „Може и трябва да се говори за особено явление — романтически елинизмъм, за Елада на романтиците за разлика от Елада и Рим на класиците.“⁹ За романтическата естетика класическото е по своему съществено и необходимо и прочутата антитеза *класическо—романтическо* може да се приеме само като относителна истина, каквато впрочем е и всяка истина.

ФИХТЕ И ФРЕНСКАТА РЕВОЛЮЦИЯ

За разлика от Шилер, който до края на живота си остава убеден кантианец, Фридрих Шлегел, както и целият йенски романтически кръг, изпитва много по-голяма симпатия и чувствава много по-дълбоко родство с философията на Фихте. Учението на йенския професор по философия Йохан Готлиб за *аза*, разбран не като индивид, а като *абсолютен аз*, като всеобща човешка субективност, неговото схващане за човека като автономен, практически действащ и преди всичко *свободен* допадат на йенските романтици много повече, отколкото Кантовата идея за извечната и в крайна сметка непреодолима противоположност между природата и духа, влечението и дълга, необходимостта и свободата. Във философията на Фихте правата на разума са много по-големи, отколкото във философията на Кант. Според Фихте фундамент и същност на чистото *аз*, на теоретическото *аз* е продуктивното въображение и благодарение на това, че фантазията е най-същественният признак на автономния разум, тя е, която в същност създава света и тя самата става битие.

Ф. Шлегел не минава безучастно покрай философията на Кант. Така например идеята, че философията на поезията трябва да започне със самостоятелното съществуване на красотата, с това, че тя е отделена и трябва да е отделена от истината и нравствеността, но че трябва да има наред с тях еднакви права, е

⁷ W. H. Wackenroder. Phantasien über die Kunst. Stuttgart, 1973, S. 59.

⁸ Fr. Schlegel. W., Bd. 2, S. 165.

⁹ Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 287.

директна реминисценция на Кантовата философия и естетика. Но ако влиянието на Кант върху Ф. Шлегел е по-скоро кратковременно, духовната среща на Ф. Шлегел с Фихте има решаващо значение в неговия път към романтиката. Според Рудолф Хайм във философията на Фихте „романтиците намират най-напред опората за своята дейност“ и тази философия е „най-важен момент не само във формирането на Фридрих Шлегел, но и за поврата на немската литература от класицизъм към романтизъм“¹⁰. Според Оскар Валцел за разлика от Sturm und Drang'a ранната немска романтика „възниква в тясна връзка с Фихте“¹¹. Според Фридрих Гундолф „Фихте дава на романтиката нейния всеобщоприложим метод: оттук и екзалтираната благодарност на Шлегел“¹². Но влиянието на Фихте е не по-малко силно и върху Новалис, чиято пълна поетическа отдаденост не е пречила нито на вкуса му към естетическия, нито на интересите му към най-сложните страни на философията на *аза*. Възхищението на Новалис от Фихте стига до преклонение и той го нарича „нов Нютон“.

Романтическата естетика в Германия е обвеяна и просмукана от философия — философията произлиза нейните основни постулати, тя стига и до нейните детайли и подробности. Романтическата естетика е *par excellence* философска естетика — и преди всичко естетическо фихтеанство, което превръща едва ли не държавния суверенитет на *аза* в също така непоклатим суверенитет на естетическото *аз* на художника. Като слива чистия и практическия разум, познанието и волята, истината и морала, Фихте вече предпоставя една естетика, в която художествената дейност, сливаща познанието и поведението, ще се разглежда като пълно и абсолютно възплъщение на човешката творческа дейност изобщо, художникът — като човек във възможния човешки максимум, а поезията (изкуството) — като най-висша и съвършена степен на човешката активност и свобода. Ф. Шлегел се пита: Коя философия е най-добра за поета? И си отговаря: „Творческата, която произхожда от свободата и вярата в нея и която след това показва как човешкият дух слага отпечатъка на своя закон върху всичко и как светът е негово художествено творение.“¹³ Естетиката на Ф. Шлегел е виртуозен превод на философията на Фихте на езика на естетиката.

Учението на Фихте допада на Ф. Шлегел и романтиците най-вече с това, че в него те откриват толкова необходимата им теория за активността на субекта, който не се спира пред нищо и не е ограничен от нищо, теорията, която, отказвайки всяка принадлежност на субекта на обекта, превръща субекта в единствен творец на обекта, а субективната творческа дейност — в създател на целокупната реалност. И не само чисто философската нагласа на ума кара Ф. Шлегел толкова охотно да възприема и изходните, и заключителните идеи на философията на Фихте, а възможността тези идеи да действуват в най-вътрешния механизъм на романтическата естетика, поезика и критика, както и на живото романтическо изкуство. *Азът* на художника създава *неаза* на изкуството, предназначението на писателя е да формира духовността на нацията и сам той е израз на тази духовност, която никога не може да осъществи напълно в своите произведения. Така например според Ф. Шлегел Лесинг „сам беше по-ценен от всички свои таланти, В неговата индивидуалност е неговото величие.“¹⁴ *Азът* не само твори *неаза*, но той винаги е нещо повече от него — творецът винаги е нещо повече от сътвореното.

¹⁰ R. Haym. Die Romantische Schule, S. 14, 248.

¹¹ O. Walzel. Deutsche Romantik. Leipzig, 1908, S. 3.

¹² Fr. Gundolf. Romantiker. Berlin, 1930, S. 15.

¹³ Fr. Schlegel. Fragmente (No 168). W., Bd. I, S. 213.

¹⁴ Fr. Schlegel. Über Lessing. W., Bd. I, S. 119.

От всички представители на немската класическа философия политически най-радикалният е несъмнено Фихте. Неговата философия е колкото опит да се преодолее дуалистическата непоследователност на Кантовата философия и неразрешимостта на нейните антиномии, толкова и пряка философска проекция на Великата френска революция, на нейната амбиция да създаде общество, действащо по законите на Разума. В сравнението на Фихте с Наполеон, което прави Хайне, има нещо повече от един ефектен художествен образ. Общественият идеал на Фихте е държава, функционираща като чист морален разум, точно тъй, както и цялата действителност е творение на действащото аз. Философията на Фихте е не просто демократична, тя е демократична в същата степен, в която е и революционна. Защото според Фихте от необходимостта от общителност, вътрешно присъща на аза, трябва да следват равенството и свободата като основни принципи на държавното устройство и държавното ръководство. Затова за разлика от Шилер, който вижда в кантианството философска *антитеза* на Френската революция, Ф. Шлегел открива във философията на Фихте философско *продължение* на Френската революция.

В естетиката на Ф. Шлегел философията на Фихте и Френската революция не се свързват тайно или мимоходом, напротив, тяхната връзка се декларира открито и недвусмислено и знаменитият 216-и фрагмент гласи: „Френската революция, *Наукоучението* на Фихте и Гьотевият *Вилхелм Майстер* са най-великите тенденции на века. Който се шокира от това съчетание и за когото никоя революция, която не е достатъчно шумна и материална, не е от значение, той не се е извисил още до възвишеното широко становище за историята на човечеството.“¹⁵

Но в тази „съпоставка“ личи и нещо друго. Революцията трябва да се „разшири“ — тя не може да бъде само шумна и материална, тя трябва да бъде и духовна и философията на Фихте е такова именно духовно разширение на революцията. Романтическата естетика — и това е изтъквано неведнъж — е реакция срещу индустриализацията и бюрокрацията, срещу комерцията и прагматизма, срещу господството на икономическото начало и анонимността, срещу обезличаването и потъването на индивидуалността в целостта на социалната цялост. В тази ѝ насоченост романтическата философия на изкуството върви редом с романтическата социология на изкуството. Но именно защото революцията трябва да бъде *продължена*, Ф. Шлегел е убеден, че единството на науката, философията, изкуството и религията (които Френската революция раздели) е задача на една нова, духовна революция. В романтизма Ф. Шлегел вижда именно такава нова революция, която като всяка революция е подобна на Френската, но същевременно, имайки предимно духовен характер, е достатъчно различна и противопоставена на революцията във Франция. Оттук и двойственият характер на отношението на романтизма към революцията. От една страна, романтизмът се разглежда като нейно продължение и Ф. Шлегел нарича революцията „най-великия и най-своеобразния феномен в историята на държавите“, но, от друга страна, романтизмът се схваща като противопоставяне на революцията, осъществено по типично немски начин, сиреч в духа, теорията, идеологията, мисленето, рефлексията, преднамерено отчуждени от практическия социално-исторически опит. Затова Ф. Шлегел мисли, че е възможно и едно разглеждане на революцията „като най-страшната гротеска на века“, като „сив хаос“, като „огромна трагикомедия на човечеството“.¹⁶ А Вакенродер в писмо до Тик от януари 1793г. признава: „Идеалната кратота на изкуството е любимият предмет на моя дух, който никак не се интересува от това, че прусците са завзели един, а французите друг населен пункт.“¹⁷

¹⁵ Fr. Schlegel. *Fragmente*. W., Bd. 1, S. 214.

¹⁶ Fr. Schlegel. *Fragmente* (No 424). W., Bd. 1, S. 252.

¹⁷ В. Г. Вакенродер. *Фантазии об изкустве*. М., 1977, с. 237.

Разширяването на революцията до духовната — на философията и на естетиката — сфера, колкото и в някакъв смисъл да е противопоставено на действителната революция, толкова се и опира на революционната терминология, на революционните лозунги и принципи. Така например директно подсказаната от революцията идея за републиканизъм Ф. Шлегел още по-директно прилага в своята поезика: „Поезията е републиканска реч, една реч, която сама си е закон и сама си е цел; в нея всички части са свободни граждани и имат право да гласуват.“¹⁸ Категориите на поетическото мислене обличат политически одежди: поезията е републиканска реч, а нейните части са свободни граждани, които по най-демократичен начин участвуват в нейните решения — тук политическата терминология не се превежда на естетически език, а самата естетика проговаря политически.

РОМАНТИЧЕСКАТА ИРОНИЯ

Философията на Фихте за *аза* и за неговото всемогъщество послужи на Ф. Шлегел, за да създаде своето (и на цялата романтическа школа) учение за иронията. Сам Ф. Шлегел пише: „Философията е истинската родина на иронията, която бихме желали да формулираме като логическа красота, защото навсякъде, където в устни или писмени разговори се намесват философски размисли, само не в систематично изложение, трябва да се постига и изисква ирония.“¹⁹

Фихтевият *аз* се превръща в Шлегелов *ироник*, който витае над всичко и може всичко. За него действителността не е преграда, защото той създава само от себе си, законът на неговата поетическа воля е така всемогъщ, че пред него капитулира всеки закон на действителността и изобщо всяка действителност. В иронията всичко „трябва да е шеговитост и всичко сериозност, всичко да бъде искрено и открито и всичко дълбока преструвка. . . Тя съдържа и събужда чувството за неразрешимото противоречие между безусловното и условното, за невъзможността и необходимостта от пълна комуникация. Тя е най-свободната от всички волности, защото чрез нея човек надмогва себе си.“²⁰ И както във философията на Фихте единствената субстанция е *азът*, неговото въображение и неговото действуване, т. е. *азът* като единство на теоретическо и практическо съществуване, тъй и в изкуството *азът* на художника, неговата гениална субективност, неговата фантазия и неговото действуване стават същност и смисъл на всяка художествена творба. Ироническият субект е абсолютно свободен — той твори в еднаква степен себе си и външния свят, ироническият произвол не познава ограничения, защото е хаос в хаоса и в това е неговото единствено единство. Характеристиката на Хегел е точна: „Истинското съдържание на романтичното е абсолютната вътрешна душевност, а съответстващата му форма е духовната субективност като схващане на своята самостоятелност и свобода.“²¹

Такава пределна субективност е възможна само при неограниченото господство на фантазията — и като естетически принцип, и като художествено овеществяване. При това става дума не за каква да е фантазия, а за агресивна, произволно твореща, за фантазия, включваща всички демони на отрицанието, деструкцията и нихилизма. Фантазията като принцип в естетиката на романтизма е аналог на склонността към фантастичното в изкуството на романтизма, защото наистина от приказното, невероятното, тайнственото, загадъчното и дори мистичното идва много и много в романтическата образност. Разбира се, за изкуството значение

¹⁸ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 65). W., Bd. I, S. 174.

¹⁹ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 42). W., Bd. I, S. 171.

²⁰ Ibid. (No 108), S. 181, 182.

²¹ Г. Ф. Хегел. Естетика. Т. I. С., 1967, с. 694.

има не всяка фантазия, както и не всяка оригиналност (оригиналната безсмислица не е особеност на гения — Кант) и в *Разговор за поезията* Ф. Шлегел свързва божественото и фантазията с остроумието, за да види в това единство не само същността на романа, но и изобщо на изкуството. „Само фантазията може да улови загадката на тази любов и да я изобрази като загадка; и загадъчното е именно изворът на фантастичното във формата на всяко поетическо произведение. С всички сили фантазията се стреми към изява, ала божественото може да бъде споделено и да намери израз в сферата на природата само по косвен път. Затова в света на явленията от първоначалната фантазия остава само това, което наричаме остроумие.“²²

Но и след най-внимателното изучаване на философията на Фихте, след най-ревностните опити да приложи неговото *Наукоучение* към естетиката Фридрих Шлегел не остава само прилежен ученик на Фихте. Не само защото един интелектуален темперамент като Шлегеловия не би се примирил със статута на хрисим следовник, но и защото при съприкосновението на философския аз с деликатната художествена материя той не може да не придобие други измерения, да не се промени повече или по-малко съществено. Абстрактното, всеобщото, всечовешкото аз на Фихте се индивидуализира и субективизира, то става гениална индивидуалност и творческа субективност, достойние на гения-художник, на ироника-творец. В индивидуалността и субективността е *differentia specifica* на романтическата ирония спрямо несъмнената ѝ философска предпоставка — философията на Фихте. При това в романтическата ирония Фихтевото аз губи нещо и откъм нравственост, за да спечели — като аз на художника — откъм красота. На естетическото аз естетиката позволява неща, които философията по-трудно би позволила на философското аз.

Субективизирането и индивидуализирането не са единствените отличителни особености на романтическата ирония спрямо Фихтевата философия. Философията на аза е строго рационалистическа — в известен смисъл тя довежда рационалистическата традиция на европейската и немската философия до предел. Като запазва много от тази рационалистическа традиция, романтическата ирония в същото време разчита и на безсъзнателното, импурсивното, емоционалното. Романтическата реакция на Просвещението търси свои позитивни опорни точки и ги намира естествено в чувството, във влечението, в тъмното, неясното, дълбинното, ирационалното. Оттук и романтическата тенденция към мистичното, към вярата и религията. Но, както е най-често в историята на духовното развитие, когато едно направление, школа или дори само отделен автор се противопоставя на предишните, това противопоставяне никога не е пълно, тотално, абсолютно. То е винаги частично, относително, по някои въпроси, в някои от интелектуалните усилия и духовните стремежи. Такова е и отношението на романтизма към Просвещението. У романтиците уважението към Разума не е напълно разрушен и много от тях в много отношения продължават рационалистическата традиция на Просвещението, но „общо място“ в йенския, в немския и изобщо в европейския романтизъм е и едно „по-почтително“ отношение към бога и религията, отколкото на просветителите и енциклопедистите. Рикарда Хух е права, когато в своята прочута книга за романтиката пише: „Романтиците са откривателите на безсъзнателното.“²³ Онова, към което по-късно ще се насочи теоретичското внимание на Шопенхауер (сам в известен смисъл романтик), Киркегор, Ницше и Фройд, цялата апология на безсъзнателното, е антиципирана от романтическата школа. Но романтическата естетика съдържа в себе си и рационализма, и ирационалистическия бунт срещу него. „Само чрез любовта и чрез съзна-

²² Fr. Schlegel. W., Bd. 2, S. 177.

²³ R. Huch. Die Romantik. 1. Teil, Leipzig, 1931, S. 81.

нието за любовта човек става човек²⁴ — гласи един от фрагментите на Ф. Шлегел. „Духът на любовта — се казва в *Разговор за поезията*, където от четиримата участници в диалога две са жени — трябва да витае в романтическата поезия навсякъде невидимо видим.“²⁵ А в романа на Ф. Шлегел *Луцинде* — спечелил си още при излизането скандална слава — доминираща е рафинираната чувственост. Йенските романтици петят истински химни на любовта, жените са реален култ в романтическата естетика и присъствуват в нея не само емоционално, както например годеницата на Новалис — София Кюн, но и чисто интелектуално — като действителни участнички в романтическото движение (Доротей Ф. Шлегел, Каролина А. Шлегел, която по-късно става Каролина Шелинг, и др.).

Освен тези химни на любовта — плътската, земната — романтическата естетика пее химни и на природата, която тя одухотворява и митологизира. Тук несъмнено се долавят и отгласи от Русо, но естетиката на немския романтизъм има свой принос в обожествяването на природата и в повика за възвръщане към нея. Новалис: „Природата притежава художествен инстинкт и затова желанието да се разграничи природата от изкуството е само празен брътвеж.“ „Особен вид души и духове населяват дърветата, пейзажите, камъните, картините. Пейзажът трябва да се разглежда като дриада и ореада. Пейзажът трябва да се усеща, както се усеща тялото. Всеки пейзаж е идеално тяло за особен вид дух.“²⁶

Именно в качеството ѝ на фантазия — свободна и от нищо неограничена — иронията е вече игра. Игровият характер на иронията разбират еднакво и романтиците, и техните тълкуватели. Според Ф. Шлегел „поетическата илюзия е игра на представи, а играта е илюзия за действия“²⁷. Според О. Валцел: „Романтическата ирония превръща най-трудните духовни и душевни мисловни процеси в една игра.“²⁸ Романтическата ирония не е далеч от категориите на Кантовата естетика: незаинтересованост и свобода, цел в себе си и игра. Така че в същност знаменитата Шлегелова ирония се оказва химическо съединение, образувано от *аза* във Фихтевата философия и *играта* в Кант-Шилеровата естетика.

Често Ф. Шлегел определя иронията като *парадокс*, като *логически парадокс*. „Иронията е форма на парадокса. Всичко, което едновременно е добро и велико, е парадокс.“²⁹ А и самата философия на Ф. Шлегел често се поднася като парадокс и в нея парадоксът се издига до принцип. Например: „Върху нищо друго не се философствува толкова рядко, колкото върху философията.“ „За духа е еднакво убийствено да има и да няма система. Следователно той би трябвало да реши да свърже едното с другото.“³⁰

Но парадоксът и парадоксалното в романтическата естетика имат и скрит смисъл. На тях трябва да се гледа като на реална антитеза на класицистическата естетика с нейното картезианско преклонение пред разума, яснотата, отчетливостта, правилата, нормите. Парадоксът дръзко провокира правилността, реда и дисциплината и на тяхно място поставя неочакваното, несъвместимото или трудно съвместимото, алогичното, странното, еднаквата доказуемост или недоказуемост на противоположностите и т. н.

Парадоксалността като постулат на романтическата естетика има своя художествен корелат в хиперболичното, изключителното, странното, рядкото, интересното, както и в незавършеното, още неустановеното, блуждаещото, мтежното, безкрайното като особеност на романтическото *изкуство*.

²⁴ Fr. Schlegel. Ideen (No 83). W., Bd. 1, S. 273.

²⁵ Fr. Schlegel. W., Bd. 2, S. 176.

²⁶ Novalis. Fragmente (No 1086, 1129). Werke, 3. Teil, hrsg. H. Friedemann, Berlin. ... S. 195, 204.

²⁷ Fr. Schlegel. Fragmente (No 100). W., Bd. 1, S. 202.

²⁸ O. Walzel. Deutsche Romantik, S. 33.

²⁹ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 48). W., Bd. 1, S. 172.

³⁰ Fr. Schlegel. Fragmente (No 1, 53). W., Bd. 1, S. 189, 196.

Парадоксите, с които толкова щедро си служи Ф. Шлегел, дори и когато, както обикновено, не решават въпроси, имат това достойнство, че ги откриват и поставят. А в историята на мисълта поставянето на въпроси има не по-малко значение, отколкото тяхното решаване. Добър пример в това отношение е романтичката теория за гения.

Интересът на естетиката към художника-гений е изконен, но за пръв път Кант дава строго (четиричленно) определение на условията — изисквания към всеки гений. Ф. Шлегел не просто възприема Кантовата теория, но отива по-далеч точно тъй, както по-далеч от Кант отива и Фихте. Идеите на романтичката естетика за гения са пряка проекция на теорията за романтичката ирония, както и самата романтическа ирония проектира Фихтевата философия на *аза*. О. Валцел отбелязва, че „в теорията за романтичката ирония се корени също и романтичкото учение за гения“³¹. И действително основополагащо значение има мисълта на Ф. Шлегел, че „абсолютният произвол на поета не е подвластен на никакъв закон“³². Философията на поета е в същност философия на свободата. „Творец е този, чийто център е у него самия.“³³

Художникът-гений е не просто талант — той е система от таланти. Художникът има мисия, но и изключителна привилегия и тази привилегия му осигурява изключително място сред човечеството. „Каквото е човекът сред другите порождения на земята, това е творецът сред хората.“³⁴ „Само истинският поет би бил идеален човек.“³⁵ Или още по-драстично у Новалис: „Творецът на изкуството има за опора човека, както статуята — пиедестала.“³⁶ Наистина гениалността е общочовешко качество и „за всичко е необходим гений“, но Новалис е убеден, че „онова, което обикновено наричаме гений, е гений на гениите“³⁷. В духовната република на ранния немски романтизъм има един и неизменен владетел: художникът-гений. „Няма друго висше общество освен обществото на творците.“³⁸

Апологията на гения в естетиката на романтизма най-често се разминава с рационализма. Ако художникът е всемогъщ, а възможностите на ироническата субективност — безгранични, това не означава, че тук става дума за всесилие и безграничност на разума. Защото творчеството е и инстинкт, импулс, безсъзнателни стихии, които рядко се поддават на рационалистически контрол. Художественото творчество е велико тайнство и романтизмът — макар че такива идеи се срещат и преди него — прави най-много за сближаване на това творчество с мистичното и за издигането му в кръга на божественото. Според Вакенродер вдъхновението на художника (има се пред вид Рафаело) е „непосредствена божия подкрепа“³⁹. Ф. Шлегел вижда главната заслуга на великия Данте — „светия основоположник и баща на модерната поезия“ — в свързването на „религията с поезията“, а и в най-общ смисъл според него „миثологията и поезията са едно цяло и неделими“⁴⁰. Дори и остроумието, към което романтизмът проявява велик интерес, макар и още да не е изкуство, но тъй като е свързано с фантазията — главния изкуствообразуващ фактор, — е вече сходно с божественото и мистичното. „Остроумието е проявата, външната светкавица на фантазията.

³¹ O. Walzel. Deutsche Romantik, S. 36.

³² Fr. Schlegel. Fragmente (No 116). Bd. 1, S. 205.

³³ Fr. Schlegel. Ideen (No 45). W., Bd. 1, S. 268.

³⁴ Ibid. (No 43).

³⁵ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 168.

³⁶ Novalis. Fragmente (No 1102). W., 3. Teil, S. 199.

³⁷ Ibid. (No 1108).

³⁸ Fr. Schlegel. Ideen (No 143). W., Bd. 1, S. 282.

³⁹ W. H. Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Leipzig, 1981, S. 10.

⁴⁰ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 146, 160.

Оттук произтича и неговата божественост, и подобният на остроумието характер на мистиката.“ „Който има религия, ще говори чрез поезия.“ „Ядрото, центърът на поезията може да се открие в митологията и мистериите на древността.“⁴¹ Най-сетне и самата свобода, която за романтическата естетика е начало и край, същност и смисъл на творец и на творение, е израз на бог и религия и във фрагментите на Ф. Шлегел се появява още един парадокс: „Колкото по-свободен, толкова по-религиозен.“⁴² Но не само художественото творчество е божествена по същността си дейност, художественото възприемане не му отстъпва в това отношение — Вакенродер е убеден, че „бог разглежда цялата природа или дори целия свят така, както ние разглеждаме произведенията на изкуството“⁴³.

Така разбрана, дейността на твореца-художник, на гениалния ироник изисква целия му живот. Изкуството е ревнива муза и не позволява да бъде споделяна с каквото и с когото и да било. Йозеф Берглингер — геройт-музикант на Вакенродер, — за да угоди на баша си, полага големи усилия да примири някак си неудържимата любов към музиката с най-полезните за хората медицински занимания, но тези усилия се оказват напразни — музикантът е само музикант и може да бъде само музикант, отдадеността на изкуството е пълна, безусловна и абсолютна. „Докато си жив, трябва да останеш непрекъснато в хубавия си поетически унес и целият ти живот нека да е музика.“⁴⁴ Един от любимите на романтическата естетика образи представя душата на художника като „солова арфа“.

Изкуството не се учи и не се преподава (идеята на Кант), всеки истински художник „притежава свой собствен маниер“, който „не се постига с горчива пот и не може да се научи с добри намерения“. Изкуството „извира от собствената душа, буйно като поток, който само до известно разстояние трябва да се води и насочва правилно“⁴⁵.

Една естетика, в която на импулсивно-интуитивното в художественотворческия процес е отредено толкова голямо място, не може напълно закономерно да не стигне и до идеята, че творбата на художника, изплъзвайки се от неговата власт и воля, съдържа и такива дълбочини, до които сам и съзнателно той никога не може да стигне — до идеята, че гениалната творба е такава затворена самостоятелност, която надхвърля кръгозора и на своя най-гениален творец-художник. Наистина основен постулат на романтическата естетика (който по-късно Хегел жестоко осмива) е, че творецът-художник е винаги нещо повече от сътвореното произведение на изкуството. Но в романтическата естетика не по-малко право на съществуване има и противоположният постулат — че произведението е нещо повече от своя издател, че художествената творба винаги има в себе си такива бездни, каквито нейният автор, художникът, не може дори и да си представи. Според Вакенродер „изкуството е, което трябва да се обожават, а не неговият творец — той не е нищо повече от слаб инструмент за осъществяването му“⁴⁶. А според Новалис „в момента, когато е трябвало да стане изцяло негова, творбата е станала повече от него самия, от създателя си, който се е превърнал в слеп орган и собственост на една по-висша сила. Творецът принадлежи на творбата, не творбата на твореца.“⁴⁷ Така че по-скоро общото тук е романтическата теза за по-малката или по-голямата самостоятелност на твореца и творбата, на

⁴¹ Fr. Schlegel. Ideen (No 26, 35, 85). W., Bd. 1, S. 266, 273.

⁴² Fr. Schlegel. Fragmente (No 233). W., Bd. 1, S. 219.

⁴³ W. H. Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 52.

⁴⁴ ibid., S. 96.

⁴⁵ Ibid., S. 21, 27.

⁴⁶ W. H. Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 105.

⁴⁷ Novalis. Fragmente (No 1110). W., 3. Teil, S. 200.

гения и изкуството, изразяваща се в това, че понякога геният надвишава творбата, а друг път творбата — гения. Така според един от Шлегеловите фрагменти, от една страна, „творението превишава по божествен начин всеки замисъл“, но, от друга страна, този замисъл, сиреч неговата безкрайност, „никой няма да изучи докрай“.⁴⁸

Отношението на романтическата естетика към отношението *изкуство—действителност* е двойствено, противоречиво, но и в някакъв смисъл единно. Наистина романтизмът е първопророкът на „чистото изкуство“ — той пледира за самостоятелна и автономна красота, чийто чист и затворен свят да няма нищо общо с пошлостта и низостта на буржоазния меркантилизъм. „Истинският творец — пише Вакенродер — трябва да твори само за себе си, за един отделен човек или неколцина хора, които да го разберат.“⁴⁹ В тази идея за автономността на красотата и изкуството не е трудно да се открие традицията на Кант, на *Критика на способността за съзидание* и в същност тя е последният пункт на учението за романтическата ирония. Но в същото време романтизмът мечтае за преобразуване на действителността според идеала, според романтическия идеал и за превръщането ѝ по този начин в идеално-романтическа действителност. И в това отношение също не е трудно да се открие една друга традиция — на Шилер, на писмата *Върху естетическото възпитание на човека*. В естетиката на Ф. Шлегел си дават среща тези две тенденции и в известен смисъл той е теоретикът, който им осигурява спокоен съвместен живот.

Ф. Шлегел прави гигантски опит да примири историческото разглеждане на изкуството, идващо от Хердер, с неговото философско третиране, следващо Кант. Две могъщи традиции, Хердеровата и Кантовата, се сливат в естетиката на Ф. Шлегел, а с това той полага началото на една нова традиция — романтическата. Вече в самото разглеждане на романтическата поезия като незавършена и ставаща, като намираща се във вечно изграждане, което никога не може да завърши, се съдържат всички предпоставки за историческото разглеждане на изкуството. „Романтическата поезия почива напълно върху историческа основа, много повече, отколкото се знае и предполага.“⁵⁰ Чувството за историзъм неизменно съпътствува романтическата школа — историзмът е съществен момент в романтическата естетика и в известен смисъл той е антитеза на романтическата ирония, на пълната и безконтролна свобода на художника. На историята и историзма романтическата естетика отрежда профетическа роля и пак Ф. Шлегел в един от своите фрагменти едновременно ясно и парадоксално отбелязва: „Историкът е пророк, обърнат назад към миналото.“⁵¹

Следвайки типологическо-историческата класификация на Шилер — *наивна (древна) — сантиментална (съвременна) поезия*, — Ф. Шлегел задълбочава историческия възглед за изкуството, намерил вече здраво място в немската естетика. Той отхвърля като наивен и безпочвен спора за *предимството на новите или на древните поети*, но за него е неприемлив и вечният и абсолютен идеал за красивото, който Винкелман предлага и защитава в своята знаменита книга. Ф. Шлегел е убеден в историческата относителност на вкуса, красотата и изкуството. От Хердер и движението *Sturm und Drang* романтическата школа взема някои от най-съществените си идеи: за значението на чувството и страстта в живота на човека и в живота на литературата, за историческото разглеждане на културата като нейно единствено научно разглеждане и особено за народа като творец

⁴⁸ Fr. Schlegel. Ideen (No 136). W., Bd. 1, S. 281.

⁴⁹ W. H. Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 106.

⁵⁰ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 178.

⁵¹ Fr. Schlegel. Fragmente (No 80). W., Bd. 1, S. 199.

на изкуство и за народното творчество като първостепенна художествена ценност. Уроците на Хердер и Sturm und Drang'a, на всички сантиментални и емоционални школи от втората половина на XVIII в. са усвоени добре. Всеки историзъм предполага и идеята за народността, но от тази предпоставка романтичната школа прави задължителен извод: именно различните народи през различните исторически периоди обуславят и историческата относителност на естетическия вкус, красотата и изкуството — тук вече от романтичната ирония остава твърде малко.

Но, както може да се предполага, самата идея за народност и националност на изкуството трудно се задържа в космополитически очертания и най-често (и естествено) предпочитанията на националния теоретик на националността са на страната на собствената му нация. След Хердер никоя школа в немската естетика не е направила толкова за *немското* изкуство, колкото романтичната школа. При цялото си възхищение от Рафаело, божествения Рафаело, от Леонардо и Микеланджело, при целия си „копнеж по Италия“ — тази „обетована земя на изкуството“, родината на Ренесанса — „героичната епоха на изкуството“ — Вакенродер признава като главна заслуга на Албрехт Дюрер, че не е ходил в Италия, че „не бе роден нито за идеалното, нито за възвишеното величие“ на Рафаело, тъй като „съдбата е дарила на немската земя в лицето на този човек един самобитен роден художник“. Защото пак според Вакенродер „истинско изкуство се ражда не само под италианско небе, под величествени куполи и коринтски колони; то живее и под островърхи сводове, и в украсени с орнаменти сгради или под готически кули“⁵².

РОМАНТИЧЕСКИЯТ СИНТЕЗ

Рикарда Хух пише, че „романтиката е една ставаща поезия“⁵³, но с не по малко основание може да се твърди, че романтиката е и една *ставаща естетика*. Основната амбиция на тази естетика е да излезе от себе си, а с това и от изкуството, да се домогне до синтеза на изкуство, наука, религия и морал и чрез продукта на този синтез да осъществи един нов тип култура. Ф. Шлегел вижда една от задачите на романтичната поезия в сближаването ѝ „с философията и реториката“⁵⁴. Философизирването на естетиката и естетизацията на философията са две само изглеждащи като независими една от друга тенденции. В същност те изразяват същността и на романтичната философия, и на романтичната естетика, и на романтичната поетика, и на романтичната поезия. Ф. Шлегел: „Поетизиращият философ, философстващият поет са пророци.“ Истинската универсалност предполага „свързване на поезията с философията“ — „дори най-универсалните, най-завършените произведения на изолираната поезия и философия са лишени сякаш от последния синтез; те секват недовършени непосредствено пред целта на хармонията“.⁵⁵ Новалис: „Поезията е истински абсолютно реалното. Това е ядрото на моята философия. Колкото по-поетическо, толкова по-истинно.“ „Поезията е героят на философията. Философията издига поезията в принцип. Тя ни учи да опознаем стойността на поезията. Философията е теорията на поезията. Тя ни показва що е поезия, а именно, че тя е начало и край на всичко.“ „Разделението между поет и мислител е само привидно и неизгодно и за двамата. То е симптом на болест и болестно устройство.“⁵⁶

⁵² W. H. Wackenroder. Herzensergießung eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 46, 47, 48.

⁵³ R. Huch. Die Romantik. I. Teil, S. 328.

⁵⁴ F. Schlegel. Fragmente (No 116). W., Bd. 1, S. 204.

⁵⁵ Ibid. (No 249, 451), S. 222, 259.

⁵⁶ Novalis. Fragmente (No 1186, 1203, 1204). W., 3. Teil, S. 211, 213.

Затова Р. Хайм не преувеличава, когато пише за връзката *философия—поезия* в романтическата школа: „От самото начало на литературната епоха в Германия поезията и философията са работели съвместно и взаимно са се допълвали. Но никога тяхната взаимна вътрешна връзка не е била тъй силна, както в стремежите на основателите на романтическата школа.“⁵⁷ Този стремеж към приближаване и сливане на философия и поезия в естетиката на Ф. Шлегел се проявява еднакво, когато трябва да се докаже, че философията е поезия и че поезията е философия. А ако дотогава те не са били едно и неразделно цяло, вече е „дошло време“, романтическото време, когато философията и поезията трябва „да бъдат обединени“⁵⁸ и така да се получи тъй очакваният синтез. Но на практика сливането на философията и поезията, за което ратува романтическата школа, често се оказва неблагоприятно и за двете. На философията се придава художествен компонент, който ѝ е чужд, а поезията започва да обхваща съдържание, което значително стеснява чисто художественото начало — философският роман на Ф. Шлегел *Луцинде* е повече философия, отколкото роман.

Но стремежите на романтическата естетика не се ограничават само във взаимното проникване и взаимното поглъщане на философията и поезията. В цялото, образувано от романтическия синтез, се включват също науката, моралът и религията. И пак Ф. Шлегел е теоретикът на този така разбран синтез. „Цялата история на модерната поезия е непрекъснат коментар към краткия текст на философията; цялото изкуство да стане наука и цялата наука да стане изкуство; поезията и философията трябва да се обединят.“⁵⁹ „Колкото повече поезията става наука, толкова повече тя става и изкуство.“ „Във философията пътят към науката минава само през изкуството, както, обратно, поетът едва чрез науката става творец.“⁶⁰ Моралът и религията също са неизменни съставки в романтическия синтез. „Човек има само толкова морал, колкото има философия и поезия.“ „Висотата на изкуството и дълбочината на науката не ще постигнете никога без божественото.“⁶¹

Ако съвременният тип култура, романтическата култура, трябва да примигри, обедини и слее религия, наука, морал и изкуство, колко повече тя — според Ф. Шлегел — е призвана да обедини по някакъв начин различните изкуства. Като изтъкват едно изкуство за сметка на останалите и като го поставят начело в естетическата таблица, много от теоретиците на романтиката започват да гледат на останалите изкуства през призмата на това предпочитано изкуство.

Според Вакенродер музиката е най-тайнственият поток в дълбините на човешката душа, никое изкуство не съчетава по такъв загадъчен начин дълбочината на съдържанието със сетивната сила — без музика земята е пуста, недостроен дом, в който никой не живее. „Затова музиката е сигурно последната тайна на вярата, мистика и релгия на пълното откровение.“⁶² Затова и истинският герой на Вакенродер — Йозеф Берглингер — е музикант, а и животът на всеки художник трябва да е музика. И според Новалис „в живота на един образован човек музиката и не-музиката би трябвало, изобщо да се редуват, както сънят и будното състояние“⁶³. В романтическата естетика много често музиката е доминиращото изкуство и тя е, която според много го романтици изразява романтическия дух най-силно и пълно. Не е случайно

⁵⁷ R. Haym. Die Romantische Schule, S. 7.

⁵⁸ Fr. Schlegel. Ideen (No 108). W., Bd. 1, S. 277.

⁵⁹ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 115). W., Bd. 1, S. 183.

⁶⁰ Fr. Schlegel. Fragmente (No 255, 302). W., Bd. 1, S. 224, 229.

⁶¹ Fr. Schlegel. Ideen (No 62, 68). W., Bd. 1, S. 271.

⁶² Wackenroder. Phantasien über die Kunst, S. 107.

⁶³ Novalis. Fragmente (No 1152). W., 3. Teil, S. 207.

че цялата европейска следкласическа музика, т. е. музиката след Хайдн, Моцарт и Бетховен, се развива предимно като романтическа: Вебер, Шуберт, Шуман, Хофман, Вагнер, а също Лист, Паганини, Шопен, Берлиоз; голямата музика на XIX в. е преобладаващо романтическа.

Но пристрастията на романтичната естетика не са единствено на страната на музиката. Въпреки почти религиозното благоговение пред нея главна тема на *Сърдечните излияния* на Вакенродер е живописиста — ренесансовата, а много фрагменти на Новалис са истински апотеоз на приказката и приказното. „Приказката е сякаш канонът на поезията. Всичко поетическо трябва да бъде приказно. . . Странно е, че абсолютният, необикновен синтез е често оста на приказката — или нейна цел.“⁶⁴ Така през годините на романтиката в нейните предпочитания попадат ту музиката и лириката, ту романът и живописиста, ту архитектурата и драмата. Но винаги за тези предпочитания — колкото и противоположни да са те — романтичната естетика предлага някакви повече или по-малко основателни теоретически, теоретико-естетически съображения.

Синтезът на изкуствата Ф. Шлегел разбира не като сливане на две или повече изкуства в някакво ново, друго и различно изкуство (художественият му опит и теоретическите му познания са му показвали до каква степен такъв синтез е невъзможен), а в проникването на принципа на *едно* изкуство в *друго*, така че художникът в *едно* изкуство художествено да мисли като своя побратим от *другото*. „В творбите на най-великите поети нерядко диша духът на някое друго изкуство. Не е ли така и при живописците; не рисува ли Микеланджело в известен смисъл като скулптор, Рафаело като архитект, Кореджо като музикант? И положително те не са били затова по-малко живописци от Тициано, който бил само живописец.“⁶⁵ В това отношение Ф. Шлегел разполага с безброй примери и в *Разговор за поезията* се оказва, че Тасо повече е музикален, докато Ариосто — живописен.

Романтичната естетика не признава и се стреми да преодолее строгата определеност, дефинитивната самостоятелност не само на различните духовни дейности (изкуство, религия, наука, морал) и не само на видовете изкуство (поезия, музика, живопис, скулптура, архитектура), но най-много и преди всичко на поетическите жанрове. Романтичната поезия е прогресивна универсална поезия, чието призвание е да обедини всички видове поезия. Ролята на такъв вид над видовете, осъществяващ в най-голяма степен романтичния синтез, Фридрих Шлегел отрежда на романа. Дори самото название *романтизъм* той извежда от *романа*, смятайки го за най-подходящ и най-отговарящ на духа на новото направление литературен вид. Но и извън чисто етимологическите съображения Ф. Шлегел има аргументи в полза на върховенството на романа — най-универсалния жанр на романтичната поезия.

Както древната (гръцката) поезия започва с епоса, така модерната (западно-европейската) поезия започва с романа. Днес романът е това, което епосът е бил за гръците. Но романът прилича на епоса само по материала, който и двата имат в основата си; те се различават в по-същественото — по начина на третиране на този материал, произтичащ от едно по-ново, романтическо виждане на действителността. „Модерният образ за света — пише Гундолф — се различава от античния по това, че възниква не от обективната природа, а от субективния дух, повече от универсалността на настроенията, отколкото от обектите.“⁶⁶ Като типично романтическа поезия романът е по-субективен от епоса и за разлика от него съчетава всички поетически принципи — епическия, лирическия и драматическия, описанието и фантазията, хумора и иронията, измислицата и живописиста.

⁶⁴ Novalis. *Fragmente* (No 1257, 1261), S. 222.

⁶⁵ Fr. Schlegel. *Fragmente* (No 372). W., Bd. 1, S. 239.

⁶⁶ Fr. Gundolf. *Romantiker*, S. 70.

стълковението и нежната изповед, диалога и монолога, като с този универсализъм изразява универсалността на човешкия дух. Романът е най-съкровеното порождение на поезията на новото време, най-съгъстената и същевременно най-обхватната картина на живота. „Романите са сократовските диалози на нашето време. В тази либерална форма истинската житейска мъдрост се укрива от школата мъдрост.“⁶⁷ Романът е най-модерен и свободен вид — над него не тегне нито канонизираният митологически сюжет, нито строгостта на лирическата форма, нито драматургическият закон и никакво единство — не само на мястото и времето, но дори и на действието — не е задължително за него. Романът осигурява възможно най-голямата свобода за действие на своите герои, а с това — и свободата на своя автор. Универсалността на романа е такава, че в същност той е цялата поезия. Лирическото в романа се изразява в субективното, личното, не изповедното, към които романтическата естетика проявява най-дълбок интерес. Драматическото в романа се изразява в конфликтното, контрастното, остро противопоставеното, ставащото и движещото се, към които романтическата естетика проявява не по-малък интерес. Затова често романтиците назовават драмата роман (постоянният пример тук е Шекспир), а романа — драма (като обикновено се има пред вид *Дон Кихот*). В теорията за синтеза на поетическите жанрове свой принос дава и Новалис. „Само епосът, лириката и драмата ли са трите елементана всяка стихотворна творба?“ „Пластиката, музиката и поезията се отнасят помежду си, както епосът, лириката и драмата. Те са неразделни елементи, които се срещат заедно във всяко свободно художествено творение и само според естеството му са обединени в различни отношения.“⁶⁸

Увлеченията на ранните немски романтици по романа стигат дотам, че те извеждат неговия универсализъм от самия човешки живот, така че — оказва се — всеки или почти всеки човешки живот е един роман. „Някои от най-прекрасните романи — пише Ф. Шлегел — са компендиум, енциклопедия на духовния живот на един гениален индивид. . . Също и всеки човек, който е образован или се образова, притежава в душата си един роман. Ала не е нужно да му даде израз или да го напише.“⁶⁹ Още по-категоричен е Новалис. За синтетизма на романа: „Не трябва ли романът да обхване всички видове стил в една последователност, обединена по различен начин чрез общия дух?“ За романа като форма на живот: „Романът е живот под формата на книга. Всеки живот има или може да има свое мото, заглавие, издател, предговор, увод, текст, бележки и т. н.“⁷⁰

И по въпроса за върховенството на романа възгледите на Фридрих Шлегел не остават неизменни. След като в *Athenäum* провъзгласява романа за основен вид на романтическата поезия и на поезията изобщо, в следийния период той е по-склонен да отдава жанровото първенство ту на приказката, ту на лириката, а, когато става дума за целокупната система на изкуствата — ту на музиката (в йенския период), ту на живописата (в парижкия период).

Но въпреки това теорията на Ф. Шлегел за романа се оказва пророческа за бъдещото развитие на европейската литература. Силата на една естетическа теория е не само в това, че обобщава и резюмира миналото и настоящето, но и в това, че предусеща бъдещето. А естетиката на романтизма не само предусеща бъдещото изкуство, но му дава и модел. И макар романтическата естетика и романтическото изкуство да възникват и да се развиват почти едновременно, не може да не се види пророчески моделиращата роля на романтическата естетика спрямо изкуството на романтизма, а дори и по отношение на изкуството в следромантическата епоха. Така например Шлегеловата теория за романа антиципира Бал-

⁶⁷ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 26). W., Bd. 1, S. 167.

⁶⁸ Novalis. Fragmente (No 124, 1198). W., 3. Teil, S. 220, 212.

⁶⁹ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 78). W., Bd. 1, S. 177.

⁷⁰ Novalis. Fragmente (No 1280, 1271). W., 3. Teil, S. 228, 225.

заковата *Човешка комедия*, която, без да следва нейните прескрипции, действително слива епическото, лирическото и драматическото, действително е израз на човешкия живот и действително е картина на обществото.

Както и да са се изменяли възгледите на Фридрих Шлегел за йерархията на видовете изкуство и на поетическите жанрове, зад романтическата теория (и копнеж) за

а) синтез на изкуството, философията, морала и религията;

б) синтез на изкуствата;

в) синтез на литературните жанрове

може да се види нещо много повече дори и от тези три синтеза. В същност романтизмът е теория на един нов тип *култура*, обхващаща всички компоненти на духовното творчество и претендираща да дава нейните образцови примери. Романтизмът е замислен като философия и мироглед, лирика и музика, епос и живопис, история и езикознание и изобщо като всичко духовно в духа.

РОМАНТИЧЕСКИТЕ ФОРМИ НА РОМАНТИЧЕСКАТА ЕСТЕТИКА

Естетиката на романтизма настойчиво търси форми, които да отговарят на нейното съдържание, тя намира тези форми и в това според самата нея и според нейните най-дълбоки коментатори е една от главните ѝ заслуги.

Още двата трактата (ако изобщо те могат да се определят като трактати) на Вакенродер носят необичайни заглавия — *Сърдечните излияния на един влюбен в изкуството монах* и *Фантазии върху изкуството*, които — трябва да се признае — дават точна представа и за съдържанието, и за формата им. Тези най-фундаментални за естетиката на романтизма съчинения са жанрово съвсем неопределени. Те са и трактат, и художествена проза, и философски размисъл, и безмерен възторг пред Рафаело, и разказ за съдбата на композитора Йозеф Берглингер, който в същност е мъчителна и трагическа изповед на самия Вакенродер — изобщо *фантазии*, някакво сливане, сплав на философия и изкуство, на описание и изповед, жанр още през XVI в. наречен *есе*, *опит*, на който последвалите два века осигуриха действителен триумф. Вакенродер е убеден, че тъкмо поради жанровата ѝ неопределеност формата на романтическата естетика е намерена сполучливо. „Фантазии като тези, които ни идват понякога наум, хвърлят често по чудотворен начин повече светлина върху някой въпрос, отколкото умозаклученията на разума и понякога в душата ни наред с т. нар. по-висши познателни способности е скрито и някакво чародейно огледало, което може би отразява най-ясно нещата.“⁷¹

Но най-подходящата за романтическата естетика форма, формата, която по най-естествен начин отразява естеството на нейното съдържание, е *фрагментът* и никак не е случайно, че фрагментите на Фридрих Шлегел в *Lucem* и *Athenäum* (а също и фрагментите на Новалис) не само полагат основите, но очертават и цялата романтическа естетика. В три цикъла фрагменти Ф. Шлегел постига не само най-синтетичната и най-експресивната ѝ форма, но и най-фундаменталното ѝ съдържание. Естетиката на Ф. Шлегел живее във фрагмента и създава действителен култ към него. Нейна отличителна особеност не е могъщата сила на констrukцията, каквато е например у Шелинг, неговия съвременник, сподвижник и за определен период философски вдъхновител, или още повече у Хегел — в монументалната му *Естетика*. Според Ф. Шлегел не само естетиката, но и прозата трябва да бъде фрагментарна и романът му *Луцинде* е също фрагментарен — главите му са фрагменти от едно едва-едва сглобено цяло. А и в литературната

⁷¹ Wackenroder. Herzensergießungen kunsliebenden Klosterbruders, S. 33.

история: възхищението на романтиците от Бокачо се основава и на формата на *Декамерон* — сто фрагмента-новели.

Фрагментите на Фридрих Шлегел и фрагментарната форма изобщо се налагат в Германия под непосредственото влияние на Шамфор. Разбира се, фрагментите на немската романтика отстъпват на Шамфоровите по блясък, остроумие и духовитост, но те неимоверно ги превъзхождат по философско дълбокомислие.

Като форма фрагментът е пълна противоположност на системотворчество, което именно в Германия има своята най-солидна традиция. В свободната форма на фрагмента най-свободно се чувства всяка свободна мисъл, която не иска да бъде вкована в ред, организация и субординация. Ако „иронията е ясно съзнание за вечната подвижност, за безкрайно пълния хаос“⁷², то фрагментът, който най-добре постига тази ирония, е реакция едновременно срещу френския литературен класицизъм и срещу немското философско системотворчество, срещу Корней и срещу Кант. На тях романтическата школа противопоставя по-не видимата дезорганизираност, неправилност, аномалия, безредие — с една дума, фрагментарност. Съдържанието търси формата — импулсивното, спонтанното, импресивното, фантазията, хрумването, лиричното настроение и философският проблясък намират адекватната форма на *фрагмент*. Фрагментът е дефиниция и игра на възбуждането, той е находка на мисълта и мълния на остроумието, той е парадоксален, макар да може да бъде директно определящ, той е афористичен, макар и да съдържа цялото богатство на мисловното съдържание. „Между всички романтически произведения — пише Гундолф — фрагментите са най-свободната игра на духа. Тук романтиците са сами и се наслаждават на собственото си превъзходство като на един иронически празник, показвайки, че са сами и че говорят само за себе си.“⁷³

Несъмнено фрагментът е кратък — в това е едно от големите му предимства. Но предимствата са много повече. Като фрагмент той, разбира се, е фрагментиран, но същевременно има цялата си идея в себе си и е затворен и самостоятелен. Ако и да е противоположен на системата, в своята самостоятелност той все пак е един малък космос и Ф. Шлегел не пропуска да отбележи тази негова особеност: „Фрагментът подобно на малка художествена творба трябва да бъде напълно отделен от обкръжаващия го свят и сам за себе си завършен като таралеж.“⁷⁴ Ето защо много трудове от древността са станали фрагменти, както и много съвременни трудове са фрагменти при самото им възникване.

Фрагментът като литературен и философски жанр разкрива своите предимства не само сам по себе си, в своята жанрова самостоятелност, но и като фактор и ингредиент на други жанрове — с не по-малко литературно и философско значение. Защото според Ф. Шлегел и диалогът е верига или венец от фрагменти, и мемоарите, и те са система от фрагменти.

Сърдечните излияния, фантазиите и фрагментите не запълват целия спектър на романтическите форми. Романтиците си спомнят за изпитаната още през древността форма на *диалога* и пак чрез Ф. Шлегел те сполучливо го модифицират за своите цели, вмъквайки в него дълги и самостоятелни монолози, цели есе и т. н. Едно от основните естетически съчинения на Ф. Шлегел е диалогът *Разговор за поезията*.

Но и с диалога не се изчерпва разнообразието на романтическите форми. На романтизма успешно служат *писмото, откровената изповед* — любимите форми на всички сантиментални направления. Още в *Sturm und Drang*'a, действителния предтеча на немския романтизъм, епистоларният роман дава гениален пример

⁷² Fr. Schlegel. Ideen (No 69). W., Bd. 1, S. 271.

⁷³ Fr. Gundolf. Romantiker, S. 90.

⁷⁴ Fr. Schlegel. Fragmente (No 206). W., Bd. 1, S. 214.

и образец в *Страданията на младия Вертер*. Романтическата школа повтаря този пример и образец в *Хиперион* на Хьолдерлин.

Настойчивото търсене на нови жанрове в романтическата естетика идва и от нейното дълбоко убеждение за характера, за дължимата същност на критиката на изкуството, на теорията на изкуството и на историята на изкуството. Според Вакенродер: „Истински хубавата картина или рисунка изобщо не се поддава на описание.“⁷⁵ Според Ф. Шлегел: „Поезията може да се критикува само с поезия. Художествена преценка, която сама не е художествено произведение било по сюжет, било като изображение на необходимото впечатление в неговото развитие, било чрез красива форма и издържан в духа на старата римска сатира либерален тон, няма изобщо право на гражданственост в царството на изкуството.“⁷⁶ „За поезията не може да се говори по друг начин освен с поезия.“⁷⁷ Според Новалис: „Критиката на поезията е пълна безсмислица. Достатъчно трудно е да се реши изобщо дали нещо е поезия или не.“⁷⁸ Не само критиката на изкуството, но според Ф. Шлегел и теорията, например „теорията на романа би трябвало сама да бъде роман“⁷⁹. А всичко това означава, че изкуството трудно се поддава на обяснение по словесен път и че *критиката на изкуството*, доколкото е критика на изкуството, сама трябва да е *изкуство*. Оттук — и упоритото търсене на нови форми, които да обясняват или поне да съпреживяват трудно обяснимото, оттук — и искането всяко историческо и теоретическо съприкосновение с изкуството да се превръща в изкуство.

Стремежът към сливане на художествено-поетическото с теоретическо-критическото, макар и познат на предишното духовно развитие, през годините на немската романтика получава истински разцвет. А от този разцвет се раждат добри плодове. Поетическата форма на философията на Шопенхауер, великолепното сливане на литература и философия в публицистичната и пътеписната проза на Хайне, изисканата стилистика на фрагментарното мислене на Ницше, а по-късно и импресионистическата, съпреживяващата критика са от тези плодове. По плодовете им ще ги познаете! Критиката като вид на универсалната поезия, критиката като поезия и изкуство — на тази типично романтическа идея XIX и още повече XX в. отреди най-достойна участ.

СЛЕД РАЗЦВЕТА

Възникването, оформянето и в същото време разцветът (Blütezeit) на немската романтика започват през 1797 г., когато се появяват първите фрагменти на Ф. Шлегел в *Лусеит* и *Сърдечните излияния* на Вакенродер. Възникването, оформянето и в същото време разцветът (Blütezeit) на романтиката завършват през 1800 г. с появата на последния цикъл фрагменти на Ф. Шлегел и на неговия *Разговор за поезията*. След тази година йенският кръг се разпръсва, естетическата романтика е в стагнация и започва дългият, продължил няколко десетилетия процес на нейния упадък. През 1801 г. умира Новалис, през 1802 г. Ф. Шлегел се премества в Париж, през 1803 г. Шелинг заема катедра в университета във Вюрцбург, през 1804 г. Тик заминава за Италия.

Годините на разцвета на немската романтика са и годините на разцвета на творчеството на Фридрих Шлегел. А той е от онези автори-теоретици, чиито идеи най-много са се променяли. След дрезденския, берлинския и йенския по-

⁷⁵ Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, S. 34.

⁷⁶ Fr. Schlegel. Kritische Fragmente (No 117). W., Bd. 1, S. 183.

⁷⁷ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 134.

⁷⁸ Novalis. Fragmente (No 1208). W., 3. Teil, S. 214.

⁷⁹ Fr. Schlegel. Gespräch über die Poesie. W., Bd. 2, S. 180.

риод започва сравнително дългият парижки период, през който Ф. Шлегел се отдалечава, напуска или дори гръмко се отказва от много от идеите на ранната немска романтика, на която той в най-голяма степен е основател и създател.

Развитието на Фридрих Шлегел обхваща едва ли не всички възможни области. В религиозната то се изразява в шумното преминаване от протестантизъм към католицизъм, а в политическата — в прехода от идеята за републиканизъм към високопоставена служба при Метерних. Не по-малко симптоматична е и „чисто“ теоретическата еволюция на Ф. Шлегел. Преходът от класическата античност към изследването на езика и мъдростта на индусите, от индивидуалността на художника и иронията към колективността на митологията и по-обективното третиране на действителността, от романа към песента като най-значим художествен вид и не на последно място от философията на Фихте към философията на Спиноза или на Шелинг показва, че метаморфозите са най-съществена страна в духовната биография на Фридрих Шлегел. Някогашният почитател на демократичната античност, на Френската революция, на идеята за републиканизма и в един най-широк смисъл — на рационализма, в края на живота си потъва в най-дълбок католически мистицизъм.

Но, както и да се е променяла духовната биография на Фридрих Шлегел, в биографията на немската естетика тя остава преди всичко с успехите на теоретическата младост, с *Lyceum* и *Athenäum*, с Йена, с категориите и понятията на ранната немска романтика. Затова именно от *романтическото* в естетиката и философията на Ф. Шлегел тръгват много по-сетнешни школи и направления, които той естествено нито е предвиждал, нито е могъл да предвиди.

Естетическият и художественият романтизъм се оказват направления, пълни с последици, чревати с бъдещи многобройни и различни духовни насоки. С романтизма, от една страна, са свързани в някаква степен много субективни и субективистични школи, за които субектът има всички предимства пред природата, художникът — пред натурата, за които мигът, изплъзващият се миг, светлината и осветлението, експресията на формите, линиите и багрите са в същност онова, което прави изкуството изкуство. С романтизма така или иначе са свързани не само неоромантизмът, но и импресионизмът, и постимпресионизмът, и експресионизмът и много от даващите лице на модерния век художествени течения. Но с романтизма, от друга страна, е свързан и изглеждащият като негова противоположност суров реализъм от втората трета на XIX в. Темата за конфликта между художника и обществото например, поставена в *Сърдечните излияния* и *Фантазии* на Вакенродер и теоретически обоснована в Шлегеловите *Фрагменти*, намира именно своя „реалистичен максимум“ в *Изгубени илюзии* на Балзак и тук тя се третира с цялата мощ и безпощадност, присъщи на жестокия реализъм от средата на XIX в.

Може и да се приеме, че романтическото е болно, докато класическото е здраво, но и ако тази формула на Гьоте е вярна, несъмнено е и друго — че болестта на романтизма става източник на здраве, че от това „болно“ дърво — по пътищата на теоретическото и художественото развитие — покарват здрави издънки и поникват яки клони.

„ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА“ СРЕЩУ ЕСТЕТИКАТА

ВАЛЕНТИН АНГЕЛОВ

От Боало насам естетиката все се оказва в положението на закъснял ученик който трябва да навакса пропуснатото. Теорията по-бавно осмисля динамичния художествен опит на времето, но не това определя обема на пропуснатото, а инерцията на мисленето.

Различни са факторите, провокиращи нови идеи в естетиката. Между тях изрично трябва да се посочи ролята на съвременното изкуство. С някои свои прояви то е дръзко предизвикателство срещу утвърдени вече, считани за неоспорими истини. То невинаги се побира в разработените категории и термини, дори „посяга“ върху тях — обезсмисля ги и ги подравя.

Впрочем би трябвало да се предпазваме от увлечения! В основната си част изкуството на XX в. съвсем не е напуснало руслото, описано и охарактеризирано от нашата естетика. Това ще рече: понятийният ѝ „апарат“ все още е годен. (Друг е въпросът, дали с този „апарат“ се обясняват задълбочено и правилно художествените факти.)

Въпреки това „необичайните“ явления в изкуството зачестяват — симптом, че художественият процес си проправя и ново русло, че тръгва и по други пътища. Тъкмо тук разработеният от естетиците понятиен „апарат“ не работи добре, понеже не е съобразен с тези „странности“ при някои съвременни творчески изяви. Някои от международните разговори за т. нар. „криза в естетиката“ (Краков — 1979, Дубровник — 1980) сочеха като виновник тъкмо съвременното изкуство или по-точно някои негови явления, твърде радикални и новаторски, за да се поберат в традиционните работни категории и проверени истини.

Трябва ли да се занимаваме с тях? Бихме могли да ги премълчим — и не само при учебнически курс или цикъл лекции с образователна цел. Но научната мисъл е и своего рода чувствителен „барометър“; тя регистрира и отклоненията от нормата, предвещаващи нерядко сериозни промени. Не е достатъчно да се заяви; изкуството на епохата е много динамично, многообразно, разнотипно. Освен това то е подхвърлено на радикални промени, някои от които докосват самата му структура, даже понятието за спецификата на изкуството. Но това е голям въпрос, очакващ даровитото перо на теоретика. Тук ще се задоволя с една тема, актуална за съвременното изкуство, която ни задължава да видим и преосмислим някои художествени явления. Това е темата за *естетическата дистанция*, в която влиза и проблемът за условността в (на) изкуството. Спирам се тъй-мо на нея, понеже през 1973—1974 г. се разгоря кратка полемика по страниците на в. „Народна култура“, сп. „Философска мисъл“ и др. Приведеният фактически материал не само бе недостатъчен; бяха пропуснати цели звена от художествения процес, бяха игнорирани нови, с радикална естетическа характеристика проб-

ви. Споменах за тая полемика не от интерес към минали неща, а защото е показателна за една инерция в осмислянето „предизвикателствата“ на съвременното изкуство.

„ЕСТЕТИЧЕСКАТА ДИСТАНЦИЯ“

Традиционната идеалистическа естетика бе повече от категорична: изкуство и живот са разделени и обособени като две несъвместими ценностни области. Тяхното взаимно проникване — да не говорим пък за тяхното преливане една в друга! — щяло да разруши *художествената специфика*. А тя бе обозначавана с широк кръг от понятия: „естетическа видимост“ (Фр. Шилер, Жан Пол. Йох. Фолкелт), „естетическа реалност“ (Т. Липс), „непълна илюзия“ (Кон. Ланге), „игровна дейност“ (К. Гроос), „естетическа функция“ (Я. Мукаржовски) и пр. Въпреки разнообразието от термини всички те имат един фокус: своеобразната изоліраност на изкуството спрямо действителността. Едва ли има по-удачен и повече употребяван термин от „естетическа дистанция“; той не изчерпвал същината на изкуството, но бил неин главен, органично свойствен и признак. Често го използва още Хегел като атрибут на художественото произведение. Ала никой друг не му е посветил цял живот, както Едуард Бълх. Попришето му на теоретик се свежда до проучване на разнolikите превъплъщения на естетическата дистанция. Зад личния му принос обаче прозират убежденията на цяло поколение, за което художествената специфика се изчерпвала тъкмо чрез особената отдалеченост на изкуството от реалния свят, чрез она суверенен, изоліран мир от автономни художествени ценности, които създавал творецът. Терминът „естетическа дистанция“ изрази по най-категоричен начин идеалистическите умозрения от края на XIX и началото на XX в.

Можем да го разгледаме в няколко различни аспекта:

1. *Физически аспект*. Творческата дейност — като особен тип проява — предполагала отшумяването на събитието. Едва тогава, откъснат и отдалечен от разпаленото със страсти ежедневие, когато времето е избистрило погледа, погребало ненужното, а обществено значимото се е извисило, художникът може да създаде пълноценни образи и произведения. Нищо друго нямало да напакости повече на художествената проява, отколкото тенденциозността или непосредственото ангажиране с някакви идеологически, класови позиции. Да потънеш в политическия живот, в обществените борби и да изобразяваш всичко това, без да си се освободил от класово-партийни убеждения (сочени като предубеждения и пристрастия!), това щяло да бъде недопустима злоупотреба с изкуството. Даже у нас, в следосвобожденска България, този възглед намери ревностни поддръжници, например в лицето на д-р Кр. Кръстев и кръга около сп. „Мисъл“.¹

Усърдието на къснобуржоазната естетика в разтрогването връзката между изкуство и действителност е известно. Но нека не пропускаме поредица от „куриозни“ художествени прояви! Защото историята на европейската култура изобилствува с такива. Да се позовем само на пластичните изкуства от късния Ренесанс насам — време, в което напират кавалетните форми, засилената експресивност, мощните индивидуални акценти, титаническите творчески изяви. Десетки са примерите, които могат да бъдат използвани като блестящо потвърждение на идеалистическите умонастроения за самоцелността на изкуството. Ето живописца на т. нар. „малки холандци“ от XVII в.! Да чуем познавач като Фромантен:

¹ Д-р Кр. Кръстев. За тенденцията и тенденциозната литература. — Мисъл, 1903, с. 105.

„Ако се позамислим за всички събития, с които е пълна историята на XVII в., за голямото значение на военните действия, за енергията на този народ (холандците — В. А.) от войници и моряци, проявена в борбите, за всичко, което той е претеглил; ако можем да си въобразим зрелището, което тази страна (Холандия — В. А.) е представлявала през онези ужасни години, бихме много се учудили, като видим, че живописиста се е отнасяла толкова равнодушно към най-същественото в живота на народа. . . В живописиста на онези смутни времена холандската история не е оставила никакви или толкова малко следи, че е почти нищо, и като че ли не е развълнувала нито за миг съзнанието на художниците.“²

А това е живопис с голямо име в историята на изкуството.

Има епохи, когато целите, задачите и същината на изкуството са се разбрали значително по-иначе, отколкото днес. И още нещо! Има такива художествени форми (кавалетните!), такива жанрове и видове, където са възможни шедьоври, дори връзката с живота да е разтрогната. Така че теорията за „естетическата дистанция“ не е хрумване на нечий спекулативен мозък; тя се опира на определени моменти от художествената практика; с тях работи и те й служат като доказателствен материал.

2. *Психологически аспект.* Благодарение на дистанцията във времето художникът показвал човешките страсти смекчени и облагородени; той ги пречиствал през филтъра на естетическия си идеал. Колко пъти е преповтаряна тезата на Хегел за изкуството като свят на идеала, на прекрасното, освободено от всяко съприкосновение с омърсващия го реален свят, особено в „метафизиката на красотата“ на Фр. Т. Фишер и др.! Достатъчно било чувствата, които вълнуват гърдите, да бъдат отдалечени от породилата ги драматична жизнена ситуация, за да станели пригодни за художествено претворяване.

От Жан Пол насам немската идеалистическа естетика избобилствува с такива твърдения. Но това убеждение като че ли просмуква епохата. Още Волтер протестираше срещу Шекспир, който изобразявал човешките страсти така, сякаш са реални — в разрез с „добрия вкус“, представян от нормите на класицистичната поетика.

3. *Ценностен аспект.* Тъкмо чрез естетическата дистанция изкуството се утвърждавало като свят с автономни ценности, различни и несъвместими спрямо останалите: морални, научни, практическо-утилитарни. Четем системните немски естетики от XIX в. — за тях ценностите на изкуството не са от мира сего вследствие на изолирането им от реалността.

Никое друго понятие (както „естетическата дистанция“) не насочва погледа по-категорично към иманентни страни на изкуството, силно приглушавайки социалната му функция. Никое друго понятие не поставя по-решително ударението върху херметизирането на творбата като явление със собствена структура, собствени закономерности и ценностни ориентири.

* * *

За Ед. Бълх естетическата дистанция е „фактор при всяко изкуство“³, основен „естетически принцип“⁴, но преди всичко — „специален критерий за естетическите ценности“⁵. Нещо повече, „дистанцията става един от разграничителните признаци за естетическото съзнание“⁶. С други думи, тя била мерилото за художествено и нехудожествено, за естетически-ценното и неценното. Тя предлагала синор между изкуството и живота — она надежден ориентир, който ще ни отведе в елдорадото на художествените явления.

² Й. Фромантен. Старите майстори. С., 1972, с. 128—130.

³ Edward Bullough. Aesthetics. London, 1957, p. 95.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, p. 129.

⁶ Ibidem, p. 130.

Да се оспорва ролята на естетическата дистанция особено при някои изкуства (театър, кино, литература, музика, балет) е непростимо късогледство. Но у Ед. Бълх тази роля е преувеличена, абсолютизирана. Пренебрегната е дори група изкуства, чиято естетическа природа слабо или никак не разчита на дистанцирането им от жизнените процеси и събития, например архитектурата, декоративно-приложните творби и др. под. А те не само са съпричастни с живота в материалните му прояви, но и активно участвуват в изграждането на материално-пространствената среда на обществото. Примерно една сграда в стил барок! Тя предлага квадратура за обитаване; да се говори тук за естетическа дистанция е несъобразно. Да се твърди, че е автономна, суверенна ценност, е погрешно. Да се заяви, че създава един *условен*,⁷ втори свят — свят със собствени ценностни ориентири, — е просто несъстоятелно. Но XIX в. низвергнал тая група творчески явления, обяви ги за проблематични в художествено отношение тъкмо защото кореспондирали с формите на човешки живот, с реалността.

* * *

В нашето съвремие — изпъстрено с немалко „анти“-явления при почти всички изкуства! — напират своеобразен процес: *към преодоляване или поне „съкращаване“ на естетическата дистанция*. Това се наблюдава при онези изкуства, чиято образна система се опира върху различни форми и превъплъщения на естетическата дистанция (театър, кино, живопис, скулптура, графика и др.).⁸ Ако трябва да охарактеризираме техните творби, всяка една представлява един *условен свят*, отделен от реалното пространство около нас чрез пиедестал (при скулптурата), чрез рамка (при картината), чрез стъкло (при графичния лист), чрез сцената или екрана; и др. под. Светът на художественото произведение се гради върху особен тип илюзия, организиран е по свои принципи; той много напомня действителността, но не е тя самата, нито пък я дублира, а е нейно „подражание“ (мимезис). И тъкмо тук, в този запазен периметър за естетическата дистанция прониква посоченият процес: *към стесняването и ограничаването ѝ*. Можем да го обявим за антипод на досегашната художествена практика! И няма да сгрешим.

Пълното отстраняване на естетическата дистанция при тия изкуства е практически невъзможно; то е несъвместимо с тяхната природа. Но известно съксяване или частично превъзможване на естетическата дистанция — тази тенденция не само си проправя път, но обогатява художествената култура на епохата. Тя е отговор на нови схващания за отношението между изкуство и живот, между творба и действителност. Тя е подсказана от една естетическа позиция, родена в нашия век и от нови духовни потребности.

След тези най-общии констатации нека привлечем съвсем конкретен материал! Нямам претенцията да изчерпя средствата и формите, чрез които днес бива „съкращавана“ естетическата дистанция. А те не са стереотипни при различните видове изкуства, напротив, твърде разнообразни и разноезични:

1. *Документалността*. Най-рано киното прибягна към нея (чрез съхранени филми от миналото, запечатали моменти от едни или други исторически съби-

⁷ *Условността* в изкуството не се покрива с понятието „естетическа дистанция“, но все пак това са родствени понятия. Бяхме могли да разглеждаме *условността* като своеобразно проявление на *естетическата дистанция* в художественото претворяване на действителността. Ако при някои изкуства тя е почти без значение и е обезсмислена, при други тя е стожер в изграждането на творбата. Това именно налага диференциран подход, който все още очаква признаване в нашата естетическа мисъл.

⁸ В последно време при декоративно-приложните изкуства се промъква силно обратно движение — към въвеждане на *условността*, свързана с изобразяването на живота; защото приложните изкуства престават да бъдат *приложни* и се превръщат в „изобразителни“.

тия). Последва го театърът — чрез архивни материали. Не остана назад и литературата — чрез вмъкване в художествения текст на откъси от мемоари, хроники, научни публикации и др. (Впрочем документалността тук е така стара, че нейни прабразби бихме открили още в античния роман.)

За живописиста и графиката документалността се превърна в нещо като откриване на нов тип образни решения. Най-напред бе използвана фотоснимката, колажирана към платното — практика, позната още при Ото Дикс и др. В последно време широко се използва „фотоклишето“ — документалните репортажни снимки, възпроизведени по типографски начин или друга техника. Т. нар. „фотореализъм“, чиито прояви са познати и у нас (у Иван Димов и др.), е красноречиво доказателство за тази тенденция: включване на късове „живот“ в образната структура на живописното изображение. Проблемът се свежда до органичното инфилтриране на документалния фотоматериал в художественообразната тъкан на творбата. Така реализирана, документалността е акт на пресичане синора между изкуство и живот, на отстраняване дистанцията между тях.

2. *Частично отстраняване на физическата преграда между творба и реалност.* Всяко изкуство постига това по своему. Сякаш най-„усърдни“ са онези изкуства, при които художествената илюзия има най-широк простор. Например театърът! Нямам пред вид някои авангардистични опити. Малките форми, камерната сцена ни предлага не един случай на скъсяване разстоянието между „зрителна зала“ и „сцена“. Контактът със зрителя се търси и провокира (най-често отрепетизиран). Нараства съучастието на посетителя в сценичното действие. Посяга се върху театралната илюзия; артистът прекрочва физическата „преграда“, отделяща го от публиката.

Разрушаването дистанцията между „зрителна зала“ и „сцена“ има свои психологични и социологични обяснения. Средствата могат да бъдат съвсем външни (разполагане публиката от двете страни на сцената — практика, позната от Шекспир, прокарване „пътека“ от сцената към зрителната зала, и др. под.), но и такива, които докосват сърцевината на спектакъла (публицистичен театър).

Аналогични явления наблюдаваме и в изобразителната сфера. При живописиста примерно се отстранява рамката — физическата преграда между изобразен и реален свят. От древния Египет и до днес тя служи да отдели живописния образ от реалното пространство в собствена нему среда. При това рамката допринася за неговата идеалност, даже светост (иконата), за своеобразната, естетическата му ценност (кавалетна картина).⁹ Отдавна са преживени тежките рамки, а при голямоформатните платна те изобщо отпадат. Да си припомним огромните „картини“ на Сонвийл и Гутузо, на Тоши и Ири Маруки,¹⁰ достигащи 6—7 и повече метра! Те не въздействуват като изолирани в себе си „светове“, а като монументална живопис, изграждаща средата, в която се намираме. Отстраняването на рамката тук води към промени в естетическия контакт между творба и зрители: изображението сякаш агресивно нахлува в нашето реално пространство, то провокира зрителя за диалог. При традиционната картина обикновено зрителят бе активното начало: той дири картината, дешифрира я, „потapia“ се психически в живописното изображение, преживява го. Предизвикателството на творбата за диалог с нея бе непознато.

Подобни явления наблюдаваме и при паметниците. Пиедесталът бе снижен или отстранен; скулптурната фигура, поставена на терена, се възприема „визави“ от посетителя. Последният навлиза в мемориалното пространство, което пре-

⁹ Срв. Werner Ehrlich. Bildrahmen — von der Antike bis zur Romantik. Dresden, 1979.

¹⁰ Например огромното им платно „От Тройния съюз до Санридуки“, представено на триеналето на международната реалистична живопис в София — 1979 г.

лива в реалното. Макар че паметникът винаги е бил част от градската среда, днес той просто се разтваря в нея, превръща се в естествена среда за обществените ритуали (чествувания, празненства и др.), извършващи се там. Считам, че цялото ни мемориално строителство през последните две десетилетия може да се подведе под този знаменател.

3. Идеята за изкуството като *подражание* просъществува векове: от античността до XIX в. Не едно поколение е било готово да се закълне, че най-висшата цел на художника е подражаването на прекрасната натура. Наистина не всички теории за мимезиса игнорират творческия момент като органично присъщ на изкуството (осъществим *във* и *чрез* подражаването на природата).

Най-първо художествената практика на нашия век (в лицето на различни направления), после и теорията предложиха друга постановка: ценността на художественото произведение да се дири не само в добросъвестното подражаване на природата, разбрано не като безкрило, сяпо, а като творческо подражание! Струва ми се, че голямата крачка бе извършена от Сезан. За него картината бе един *втори свят*, паралелен на реалния — не негово копие или подражание, а само негов *живописен корелат*. Оттогава насам живописецът не желае да следва природата, а да сътворява паралелни ней светове — живописни, изградени по собствени закономерности и структури, чрез собствени средства и порядък. Художникът не крие това от зрителя; напротив, тук търси ценността на картината — в тоя построен от него свят, уж подобен на реалния, а все пак със собствени измерения — само негов живописен паралел, аналог.

Тая творческа позиция силно посяга върху художествената илюзия като основа за естетическото възприемане и преживяване на творбата. Щом картината представлява изграден от живописеца втори свят, успореден на природата, но не нейно подражание, тогава естетическата реакция на зрителя не ще бъде предизвикана от илюзията, заложенa в художественото произведение. Естетическото възприятие ще получи други опорни точки. Потребни ли са примери! Историята на модерното изобразително изкуство — от Сезан до днес — изобилствува с такива.

Аналогично явление срещаме и в театъра, още при т. нар. от Бертолт Брехт „ефект на отчуждението“. Не „емоционалното заразяване“ на публиката, не попадането ѝ в „хипнотично поле“ на въздействие,¹¹ а критическа позиция към образите от сцената. Брехт определи „ефекта на отчуждението“ като диаметрално противоположен на *въчувстването* — централната категория в психологическата естетика на Т. Липс и др. За неаристотеловата драматургия е потребно „сцената и зрителната зала да се очистят от всичко 'магично' и да не възникват никакви 'хипнотични полета'“¹². Никое друго столетие не е отреагирало по-осезаемо спрямо художествената илюзия, както нашето. Никога по-упорито не са дирени пътища към скъсяване естетическата дистанция между художествена сфера и живот, към тяхното взаимопроникване и взаимодействие. Не се наемам да говоря за дълбоките обществени и психологически причини за това, но факт е, че естетическото възприятие се е променило.¹³ Ако повярваме поне наполовината на естетическите теории от XIX в. (Т. Фишер, Т. Липс, Й. Фолкелт и др.), излиза, че илюзията е сърцевината на пълноценното възприемане на изкуството. Подобно твърдение днес е проблематично. Дори малкото посочени явления в съвременния художествен процес подсказват за други, противоположни тенденции: ограничена роля на художествената илюзия, съкращаване естетическата дистанция между творба и реалност. (Впрочем това са проблеми, на които нашата естетическа мисъл си остава длъжница.¹⁴)

¹¹ Bertolt Brecht. Schriften über Theater. Berlin, 1977, 169, 172.

¹² Ibidem, S. 208.

¹³ Theodor Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 7, FrM, 1972, S. 213.

¹⁴ Например Дон Кихот приема театралното представление за реалност. Подобни реакции на зрителя описват още и Ив. Вазов, и Хенри Филдинг в романа „Том Джонс“.

Никое друго време не е било изпъстрено с толкова разнообразни, дори и с противоположни прояви. Естетиците на XIX в. се докосваха до явления, които ги смущаваха, например грозното в изкуството, но или ги пренебрегваха като досадно изключение, или ги прегъваха към теоретичната постройка. Спекулативността сякаш не дразнеше през средата на миналия век, едва ли не се считаше за достойнство — от Фихте, Шлегел, Хегел, Т. Фишер до появата на т. нар. „естетика отдолу“. Днес логическата стройност на една постановка има стойност, ако съответствува и обяснява фактите. „Сциентизмът“, сродяването на естетиката с частнонаучни дисциплини и др. под. е сигурен признак, че умозрителността е повече архаика, нещо, което мирише на мухъл. А съвременното изкуство ще хвърля предизвикателствата си, докато естетиците не съумеят да обгърнат в своите публикации не само класическите факти, но и радикалните моменти в художествените процеси на нашата епоха.

ПРЕПОДАВАНИЯТА ПО СЛАВИСТИКА И БЪЛГАРИСТИКА В КОЛЕЖ ДЪО ФРАНС (ПАРИЖ) (1840—1923)

НИКОЛА КОЛЕВ

Интелектуалците в Западна Европа и по-специално във Франция започват да проявяват по-определен интерес най-напред към класическите латински и старогръцки езици от XVI в. — Възраждането. Конкретните исторически условия както в Западна Европа — хуманизмът и Реформацията, така и в Изтока — създаването на могъща Османска империя, в чиито граници влизали и страните от Югоизточна Европа, породили в Западна Европа и нуждата от изучаването на византийски, новогръцки, турски, арабски, персийски и други източни езици.¹

Политическите и икономическите интереси на западноевропейските държави ги принудили постепенно да забравят кръстоносните походи и борбата срещу исляма и една след друга те установили дипломатически отношения с Османската империя. Франция била между първите западноевропейски страни, която сключила първия договор с Високата порта през 1535 г. Една от основните причини, която накарала френския крал Франсоа I (1494—1547) да сключи този мирен и търговски договор, била войната му с германския император Карл V (1500—1558). Според този договор Франция щяла да има посланик в Истанбул и консул в Александрия. Както сключването на договора, така и тези две дипломатически представителства наложили посредничеството на преводачи, наричани драгоман.

Османците поради верски предразсъдъци изучавали само турски, арабски и персийски, но не и западноевропейските езици, до 1869 г., когато с т. нар. „Органичен закон за народното образование“ френският език започнал да се изучава задължително в турските средни училища. За връзките си с чуждите дипломатически представителства в Османската империя, за дипломатическите и търговските отношения османското правителство отначало прибегвало до драгоман от християнските страни, предимно до ренегати — евреи или италианци. По примера на османското правителство и за по-голяма сигурност и самите чужди дипломатически представителства наемали свои драгоман. В началото драгоманите не се ползували с особени привилегии, но постепенно те придобили специален статут, според който имали право да се обличат като османските сановници, без обаче да носят тюрбан, да яздят на кон и да се придружават от четирима слуги. При царуването на султан Мехмед IV (1642—1692) били създадени и службите „драгоман на Дивана“ (министерския съвет), считан също и за първи драгоман, както и „драгоман на адмиралтейството (на морината)“. С времето гърците-фанариоти си извоювали правото на тези постове да се назначават лица само из техните среди. Драгоманите освен отличните си познания по турски, арабски, персийски, френски и италиански били високообразовани хора, с широка обща култура; те познавали добре както османското, така и западноевропейското законодателство, османския и западноевропейския протокол. Фактически те движели зад кулисите външната политика на Османската империя. От началото на XVIII в. из техните среди османското правителство назначавало и управници на Дунавските княжества Влахия и Молдавия, на о-с Самос и другаде. Те носели титлата паша или княз. Освен жилищата си в Истанбул мнозина от тях притежавали и луксозни резиденции в Терапия. Неколцина българи също се

издигнали до тези високи постове, както Стефан Богориди (1775—1859), внук на Софроний Врачански, който от обикновен драгоман станал през 1799 г. първи драгоман на морината, а по-късно и първи драгоман на Дивана, съветник на султана, везири и паши.²

Западноевропейските дипломатически представителства отначало се ползували от услугите на драгоманите на Високата порта, но с времето осъзнали необходимостта да имат свои драгомени. Поради тези причини в Колежа на маронитите в Рим още от 1584 г. започнали да се изучават сирийски и арабски език.

Франция, за да отговори на тези нужди, с декрет от 18 ноември 1669 г. открила в сградата на посолството и под ръководството на капуцините в Цариград специално училище, в което младежи-французи на 16—17 години изучавали с турски учители турски, арабски и персийски, наричано „Езиково училище за младежи“. Тази форма на обучение на драгомени и изучаване на източните езици просъществувала до 1795 г., когато било създадено Държавното училище за живи източни езици. Из средите на тези младежи от Езиковото училище излезли и първите видни френски ориенталисти.³

Успоредно с организирането на „Езиковото училище за младежи“ съществувало вече от 1529 г. друго учебно заведение — *Колеж дьо Франс*, в който се изучавали също чужди езици. В началото имало само двама лектори по гръцки и староеврейски. Постепенно в програмите му били включени всички дисциплини на познанието. Необходимо е да се уточни, че Колеж дьо Франс се различавал от Парижкия университет, съществуващ още от 1150 г. Лекциите и упражненията били достъпни за всички онези, които се интересували от някоя област на науката. Считани за свободни слушатели, те не могли да се явяват на изпити, но и до преди няколко години не им били издавани и никакви документи за завършено образование по някоя дисциплина.

Предназначението на Колеж дьо Франс според основателите му било да открива преподавания по всички нови области на знанието, които били както от интерес за Франция, така и за развитието на науката. Филологическите науки били още от началото на преден план. Били въведени преподавания на готски, старонирландски, персийски, санскритски, както и на всички романски, келтски и германски езици.⁴ Откриването на катедра по славянски езици и литератури започнало. Политическите и икономическите интереси на западноевропейските страни в Османската империя и изобщо в Близкия и Далечния Изток доминирали. Едва в началото на XIX в. поради политическата конюнктурa в Европа и Близкия Изток западноевропейските велики сили започнали да си дават по-ясна сметка за неизбежното разпадане на Османската империя, за нарастващата политическа и военна роля на Русия на Балканите и в Европа въобще. Известен дял за нарастването на интереса във френските политически и интелектуални среди към славянските страни се пада и на националноосвободителните борби на балканските народи и по-специално на сръбските въстания от 1804—1805 г., през 1815 г. и създаването на полуавтономното Сръбско княжество и признаването на пълна автономия на княжеството след Руско-турската война от 1828—1829 г. през 1830 г., както и на полското въстание през 1830—1831 г. и установяването на многобройна полска емиграция във френската столица начело с княз Адам Чарториски (1770—1861), която със своя център, т. нар. „Отел Ламбер“ като главна квартира, разгънала широко разяснителна дейност сред френското общество в полза на славяните, но против руската политика към Полша и балканските славянски народи.⁵

Още през 1831—1832 г. *Клод Фориел*, родоначалникът на френската фолклористика и сравнителна литература, прочел лекции върху гръцката и сръбската народна поезия, като посветил деветата си лекция на общославянския епос, като засегнал по-точно епоса у чехите и у русите.⁶ Друг френски компаративист и индоевропеист *Ф. Г. Ешхов* (1799—1875) обнародвал през 1839 г. и първата сравнителна „История на езика и литературите на славяните — руси, сърби, бохемци, поляци и литовци.“⁷ Все по същото време *Г. Н. Бошковски* и *К. Брониковски* започнали да издават и първото славянско списание „*La Revue slave*“. Така че към 40-те години били създадени всички необходими обществено-политически и културни условия за откриването на катедра по славянски езици и литератури. Това станало не без учудващи днес перипетии при гласуването на закона за отпускане на необходимите средства за тази цел от Народното събрание и Камарата на перовите. Луи Леже, бъдещ професор и ръководител на тази катедра, е разказал не без известен хуморпроявената трудно обяснима неосведоменост на депутатите и на перовите за славянските страни и тяхната култура.⁸

По примера на Франция през следващите няколко години били създадени катедри по славянски езици и литератури и в Берлин с преподавател младия бохемец *Цибулски*, в Петербург с ръководител на катедрата Прайс, в Москва начело с Бодянский, в Харков с проф. Срезневски и в Казан с проф. Григорович, във Виена тези преподавания ставали в Политехническият институт и в академията на името на император Йосиф, а по-късно и в Лайпциг и Бреслау с професорите Йордан и Челаковски.⁹

За пръв преподавател и ръководител на новата катедра по „славянски език и литература“ (така се наричала официално тази катедра, тъй като за законодателите имало един общ славянски език и различни други славянски диалекти)¹⁰ бил назначен от министъра на просветата известният полски поет *Адам Мицкевич* (1898—1855), приближен на полската антируска емиграция в Париж и на нейния ръководител Адам Чарториски. Въпреки че не притежавал необходимата подготовка както в областта на филологията, така и на славянската литература, новият професор положил немалко усилия да запознае аудиторията си с географското разположение, историята и културата на различните славянски народи. Първата му лекция се състояла на 22 декември 1840 г. В нея той се постарал да даде обща картина за географията и общата история на славянските народи от идването им от Азия до битката при Косово. Между различните славянски народи споменавал и българите, което за онези години е било от голямо значение за осведомяване на френското обществено мнение за съществуването и на български въпрос в сложната обстановка в Изтока и кризата в Османската империя.

Като поет Мицкевич отделял по-голямо внимание на литературите на славяните. Така 11-ата лекция посветил на „откритието“ на Ханка,¹¹ а в следващите си лекции говорил за руската хроника на Нестор, за Словото за Игор. В някои лекции разгледал и сръбската поезия (16—21-ва лекция): върху цикъла за Марко Кралевич, епопеята за Иван Зерноевич, сръбските поетически романи, но както и Клод Фориел, пренебрегвал българската литература, не споменавал нищо за Кирил и Методий и за старобългарската писменост, които вероятно не са му били познати, а и не е съществувал още превод на западноевропейски език на българската народна поезия.¹² По-нататък разгледал преводите на славянска поезия на английски от John Bowring, на немски от Theres von Jakob Talvj. *Volkslieder der Serben*. 1835, на френски от *Elise Vofart*. *Chants populaires des Serviens*. Paris, 1837, 2 vol.,¹³ на Clara Gazul от *P. Merimée*. Paris, 1825. Споменавал и за лекциите и публикациите на Клод Фориел.¹⁴ В следващите лекции разгледал историята и литературата на поляци, руси и бохемци, но и този път пропуснал българската история и литература. Явно, че не са му били познати. През следващата 1842 учебна година А. Мицкевич продължил лекциите си върху историята и литературата на поляци и руси. Според *A. Erdan*. *La France Mystique. Tableau des excentricités religieuses de ce temps*. S. 1.¹⁵ от 1841 г. А. Мицкевич попаднал под влиянието на *Андре Товяновски*, екзалтиран полски емигрант, който проповядвал, че предстояла всеобща европейска революция начело с Адам Мицкевич. Мицкевич се поддад на внушенията на Товяновски, изпаднал в мистицизъм и бонапартизъм. Това се потвърждава и от лекциите му през следващите две години (1843—1844), а именно: „*Официалната църква и месианизмът. Философия и Религия*“ и „*Църквата и Месията*“. В подкрепа на казаното от А. Ердан се привеждат в съхранявания документ от личния архив на А. Мицкевич в Колеж дьо Франс стенографски записки от лекциите му на 19 март и 28 май 1844 г., в които Мицкевич говорил между другото и за „божието откровение и превъплъщение“ и за Наполеон.¹⁶ Адептите на Товяновски през това време раздавали на слушателите литографски портрет на Наполеон, плачещ над картата на Европа.

Този открит бонапартизъм, месианизство и антируски призиви не могли да не смутят френското правителство и френските политически среди. На 9 юли 1844 г. депутат от Народното събрание отправил запитване до министъра на просветата Вилмен, в което между другото казал: „Допуснат в Колеж дьо Франс да преподава наука, той (Мицкевич. Бел. Н. К.) се занимава с нова религия и предизвиква дълбоко възмущение у гражданите на Париж.“ Министърът се опитал да защити Мицкевич, който по чуждо внушение или по свой почин при така стеклите се неблагоприятни за него обстоятелства подал молба за едногодишен отпуск.¹⁷ По такъв начин преподаванията по славянски езици и литератури в Колеж дьо Франс били временно преустановени.

За временно овакнатеното място на преподавател по славянски езици и литератури в Колеж дьо Франс се кандидатираше Сиприен Робер (1807—1878). Изследователите на историята на славистиката във Франция не съобщават нищо от неговата биография. Съвсем оскъдни данни намираме във встъпителната му лекция през декември 1855 г.¹⁸ Според казаното от С. Робер в тази лекция той никога преди това не е мислил да се посвещава на преподавателска работа, но приел да замести А. Мицкевич след изрично изразеното от него желание, а именно — Сиприен Робер да бъде назначен за негов заместник. От едно писмо на С. Робер до Виктор Кузен (1792—1867), бивш министър на просветата и считан за основател на катедрата по славянски езици и литератури в Колеж дьо Франс, с дата 11 ноември 1845 г., се разбира, че починалът принадлежи по-скоро на С. Робер, тъй като в това писмо той моли В. Кузен да му разреши да отиде при Мицкевич от негово име.¹⁹ От встъпителната пък лекция на С. Робер се разбира, че Мицкевич се е съгласил именно той временно да го замести в Колеж дьо Франс.

В същата лекция С. Робер обяснил и мотивите, които са го накарали да направи тези постъпки — искрените му и дълбоки симпатии, които питаел от дълги години към славянските народи. „Признавам, казал той пред слушателите си, че не сях да приема тази трудна задача, която ми се възлага, ако това не бе пожелал изрично г. Мицкевич, а едновременно с това не се подчинявах на един инстинкт у мен, идващ направо от сърцето, и който вече години наред ме кара да защитавам навсякъде, където мога, славянската кауза. Обичам тези народи, заявил по-нататък Сиприен Робер, почти неизвестни във Франция, а чувствавам колко голяма ще бъде ползата за отечеството ми, ако ги опознаем по-добре.“²⁰ По-нататък във встъпителната си лекция С. Робер направил кратък преглед на развитието на славистиката в Европа, която белсже-ла безспорен успех след създаването на катедрата по славистика в Париж и седемте други катедри в Русия, Германия и Австрия. Но поради политическото положение в тези страни ръководителите на тези катедри били принудени да се ограничават само в рамките на филологическите преподавания или пък, както това правел Бодянский, професор по славистика в Москва, той говорел и за историята и географията на славянските народи, но от позициите на великодержавническите аспирации на Николай I. В останалите катедри, все поради политически съображения, професорите обикновено правели сравнителни съпоставяния на различните славянски езици. Само проф. Челаковски отреждал известно място в своите лекции на литературата и историята на славянските народи, но все пак и той в лекциите си разглеждал предимно филологически въпроси. Най-нетолерантно в това отношение се показало германското правителство, докато най-благоприятен климат за такава дейност съществувал във Франция. Тази осведоменост на Сиприен Робер за състоянието на славистиката в Европа показва недвусмислено живия интерес у новия преподавател в Колеж дьо Франс към славянската култура.

Не е известно къде и кога Сиприен Робер е изучавал славянските езици, славянските литератури, миналото и настоящето на славянските народи. Но, както сам той посочва, това той е сторил по време на близо десетгодишното си пребиваване в различните славянски страни. „Не се считам за учен, заявил той във встъпителната си лекция, но обичам славяните, почти десет години живях между тях като пътешественик и с дълбока симпатия изучавах тяхното социално положение и тяхната литература. . . Ако е достатъчно да изпитваш към тях дълбока обич, за да бъдеш убедителен и обективен, никой друг не ще говори с по-голямо красноречие и с по-голяма правда от мен; поне никой, чувствавам го, не ще говори за тях с по-голяма любов.“ Друга причина, която насърчавала С. Робер да посети почти целия си живот на славянските народи, била, че по географски признак те заемали две трети от Европа, навсякъде в славянските страни се наблюдавали големи усилия да „покорят науката и достигнат останалите цивилизовани страни“. „Кой знае, възкликва С. Робер все в същата лекция, каква богата жътва от нови идеи и още неизвестни факти се крият в тези литератури.“

Във втората част на лекцията си Сиприен Робер представил и своите схващания за програмата на катедрата, която му била поверена. Той си поставял за цел да разглежда проблематиката на славистиката както от литературна, така и от историческа гледна точка. Той щял да представи литературата на славянските народи чрез критично разясняване, коментиране на най-добрите литературни паметници на всички славяни, но това той щял да стори от френска и обобщоевропейска гледна точка, под формата на „обобщени формули“. На Сиприен Робер му се

струвало невъзможно и съвсем претенциозно да се разгледат в подробности всички научни постижения на всички славянски народи. Ето защо той щял да се задоволи да представи всеки въпрос в общи линии и последните постижения по този проблем. „Главният ми неизчерпаем източник ще бъде отделната национална литература и предимно народната поезия, народните песни и легенди“, като щял да придружи разглеждането им с историческа оценка.

Втората цел, която си поставял Сиприен Робер, била да освети литературните тенденции в исторически план, но като французин, и без да даде предпочитание на панславизма по полски или по руски образец — слабост на останалите катедри по славистика в Европа.

Друго нововъведение на Сиприен Робер щяло да бъде да се даде преднина на несправедливото и неоправдано подценяване на южните славяни, които населяват Балканите от Адриатическо до Черно море. А точно славяните от Балканите били първоначалната люлка на всички славяни. Тук според Сиприен Робер, в Илирия (Далмация, Хърватско, Сърбия, Босна, България. Бел. Н. К.) се била запазила в най-чиста форма древната, първобитна славянска култура, тъй като в Чехословакия (Бохемия според С. Робер), в Полша славянската култура била пострадала от латинското влияние, а в Русия — от Азия. По този важен въпрос Сиприен Робер възприема погрешната теория на т. нар. течение „илиризм“, с най-изтъкнат представител Анселм Бандури (1671—1743), родом от Рагуза, дн. Дубровник, бенедиктинец, учил в Неапол и Рим класическа филология, който именно защищавал тезата за произхода на славяните и славянските езици на юг от Дунава, от Далмация.²¹ Още през 1752 г. френският дипломат и учен *Шарл Пейсонел* (1727—1790) разкритикувал тази хипотеза и доказал с многобройни факти, че славяните са дошли от север и са се заселили на юг от Дунава.²²

Във въстъпителната си лекция Сиприен Робер изложил и политическите принципи, от които щял да се ръководи при разглеждането на различните проблеми на славистиката: неутралност и невземане страна в конфликта между асимилаторската политика на Германия или други страни по отношение на славяните, примиренчество и посредническа роля между потиснатите и техните потисници. Франция била призвана да играе посредническа роля за мирното разрешаване на еманципацията на славяните. Той изразил несъгласие с професора и ръководителя на катедрата по славистика в Москва, който в заключителната си лекция през 1844 г. призовал славяните от Бохемия и Унгария да се противопоставят на асимилаторската политика на Австрия. Сиприен Робер не е убеден в правотата на тези принципи, но тук, от катедрата, той трябвало да се въздържа да наложи своите разбирания. А той лично по време на своите пътувания из славянските страни се бил убедил колко тежко било положението на поробените славяни. Сиприен Робер стигнал до тези изводи при десетгодишната си обиколка из всички славянски страни, като започнал от Полша, Чехословакия, Русия, Украйна и най-после прекосил Дунава и се озовал сред южните славяни. При обиколката си той постоянно сравнявал съвременните нему теории на историците за произхода на славяните и данните, които извличал от народното творчество — народни песни и легенди, според които именно „люлката им (на славяните. Бел. Н. К.) е на юг, в съседство с пелазгите.“²³

През кои години С. Робер е направил пътуванията си из славянските страни, той не уточнява. Но като съпоставим гореказаното, а именно, че той пропътувал балканските славянски страни през 1842—1843г., което той изрично посочва в книгата си, обнародвана след това пътуване: „Славяните в Турция. Сърби, черногорци, босненци, албанци и българи. *Техните ресурси, тенденции на развитие и политически напредък.*“²⁴ Париж 1844г., 2т. се разбира, че С. Робер е започнал обиколката си из славянските страни около 1832г. През тези десет години той е имал пълната възможност да се запознае с бита, нравите и обичаите на тези народи, както и с тяхната култура (народно творчество, литература), социално и политическо положение.

Но какви въпроси по-точно е разглеждал в своите лекции? Според Андре Мазон, изтъкнат френски славист, с назначаването на С. Робер на мястото на Мицкевич „славяните от Балканите се появяват на сцената: илирийската (общобалканската славянска. Бел. Н. К.) литература е на почит, а професорът, смел пътешественик, я допълва с ясни виждания по отношение на политическото положение и бъдещето на славяните.“²⁵ Според един анонимен документ, съхраняван в Държавните архиви во Франция, 114AP1, досие 7, Сиприен Робер разглеждал в лекциите си „славянските литератури и техните връзки с настоящата епоха, произхода на славяни-

те от гледна точка на националностите; техните минали и настоящи литературни тенденции; традиционната поезия и философия на славяните; народната поезия на южните славяни и нейната връзка с полската поезия; разяснявал също така най-старите славянски писмени паметници, както и откъси от илирийските класици. Тези сведения се потвърждават до голяма степен от запазените „програми на лекциите в Колеж дьо Франс“²⁶. 1846 г. *Славянски езици и литератури*.“ Г. Адам Мицкевич, временен ръководител на катедрата, в отпуск за една година, ще бъде заместен от г. Сиприен Робер, който всеки вторник ще говори за *народната поезия на южните славяни и връзките ѝ с полската народна поезия*. Всяка събота ще чете и коментира откъси от най-забележителните поеми на Милатинович.“ 1847 г. „*История на средновековната славянска литература*.“ Ще чете и коментира най-древните славянски паметници.“²⁷

Досега се смяташе, че Сиприен бил прекъснал преподаванията си в Колеж дьо Франс през 1847 г.²⁸ Но от някои неизвестни досега данни се вижда, че той е продължил лекциите си. Така според в. „La Pologne“, орган на полската емиграция в Париж с ръководител княз Адам Чарториски и с редактор именно Сиприен Робер, той прочел през учебната 1848—1849 г. курс от лекции на тема „Общите тенденции на славянската революция в литературата, религията и политиката“.²⁹ Сиприен Робер е останал редактор на този полски вестник от 1848 до 1851 г. Следователно той се е намирал през тези години в Париж и няма основания да е прекъсвал лекциите си. Тъкмо обратното, в началото на март 1851 г. той не се явил в понеделник да прочете лекцията си и това било веднага сигнализирано на администратора на Колеж дьо Франс, който с писмо от 11 март му иска обяснения за това отсъствие.³⁰ В същото досие е запазено и съобщение, което гласи, че С. Робер щял да продължи лекциите си от 23 май на тема „Съвременното състояние на славянските литератури от гледна точка главно на отделените националности.“ От другите документи в това досие се установява, че С. Робер е продължавал да получава възнаграждението си като преподавател в Колеж дьо Франс и през 1852 г., но няма точни сведения за темите на лекциите му до 1854 г.³¹ През учебната 1854—1855 г. С. Робер посветил лекциите си на „Традиционната славянска поезия и философия, а разяснявал „илирийски откъси, като ги сравнявал с другите славянски литератури. През учебната 1855—1856 и 1856—1857 г. С. Робер чел лекции върху „Етнографилта на славянските народи, сравнявана с тази на другите раси от Европа и Азия“ и обяснявал текстове върху „Връзките на славянските езици с другите европейски езици“.³²

Що се отнася до конкретното съдържание на лекциите на С. Робер в Колеж дьо Франс, може да се съди само по публикациите му, тъй като лекциите му не са обнародвани, а не са открити досега и ръкописите им,³³ но при изричната уговорка, направена от самия него във встъпителната лекция, че докато в лекциите си той ще се старее да запази неутралитет при третирането особено на въпроси, свързани с политическите събития в славянския свят, то той ще изрази откровеното разбиране си по тези въпроси в трудовете си. Още в началото на 30-те години Сиприен Робер започнал да обнародва поредица от статии във френското списание „La Revue des Deux Mondes“ в полза на славянските народи, в които в противовес на някои и кръгове в Западна Европа той доказвал с факти, че славяните имат многовековна своя култура и че ще има па играят все по-значителна и решаваща роля в историята на Европа. И тъй като южните славяни били най-пренебрегвани досега, С. Робер ще им отдели по-голямо внимание, ще изтъкне тяхната традиционна роля в Средиземно море, връзките им в миналото и в настоящето с Гърция ти Цариград, ще разкрие решаващото им участие, така много пренебрегвано досега, при разрешаването на въпросите, свързани с положението в Изтока.³⁴ В статии и книги Сиприен Робер защитава самобитността на славянската култура и смята, че славяните с техните нови идеи, с техните оригинални литератури в миналото и настоящето ще допринесат за обогатяване на западноевропейската цивилизация, а не обратното, както смятали някои. Така той мисли, че служи не само на каузата на славянството, но и на интересите на Франция, тъй като славяните по характер са много близки до французите, и т. н.³⁵

Като преподавател и публицист Сиприен Робер се изявил като искрен приятел на българския народ и пропагандатор на българската култура както в миналото, така и в по-ново време — в най-решителните години на борба за просвета, за национална литература, за църковна и национална независимост. Но обикновено името му се споменава от историците на нашето

Изразждане по повод цитираните извадки от произведенията му, писани в полза на българската национална кауза и изобщо на българите. Така постъпил още Г. С. Раковски, който, за да провергае злонамерените публикации в немския печат и някои други западноевропейски страни, обнародвал в два последователни броя на „Дунавски лебед“ (бр. 46 и 47 от 15 и 22 авг. 1861 г.) откъси от първата книга на С. Робер, посветена на южните славяни, предимно на българите, а именно „Les Slaves de Turquie. Serbes, Monténégrins, Bosniaques, Albanais et Bulgares. Leurs ressources, leurs tendances et leurs progrès politiques. Paris, 1844, 2 vol. (Цитираният текст от Раковски е откъс от т. II, книга пета, с. 228 и сл.) Само в тази своя книга С. Робер посвещава две цели глави на България (гл. V и VI, с. 228—408), като засяга географията, етнографията, историята, а повече от 100 с. посвещава на съвременната история, а именно тежкото положение на българския народ под османско иго, борбите му (хайдутство, Пиротско, Нишко и Старозагорско въстание), хайдутството в Македония и т. н. Тези редове са написани по личните впечатления на автора по време на пътуванията му из Балканите през 1842—1843 г., както сам той го заявява в предговора на книгата. На с. 320 С. Робер пише, че от 1780 г. до днес вярата на българския народ в собствените му сили не престава да расте и укрепва. Тук той подчертава „патриотичната и освободителна“ роля, която играе книгата на Венелин върху българската история и която притежавали всички „даскали“ (с. 335). По-нататък авторът подчертава, че между българите има надарени и учени хора, добри патриоти, които биха могли да напишат хубави книги, които „ще допринесат за реабилитирането на страната им“. За тази цел той предлага такива книги да се отпечатват в славянската печатница, която съществувала в Париж още от Наполеон, от 1814 г. Но доктор Ламартин и Бланки бяха установили, че българският народ е „зрял за независимост“³⁶, Сиприен Робер прави отстъпление, като смята, че му трябвали още много години, за да получи независимост, и то в рамките на една федерация със Сърбия и Турция (с. 320, 335—336 и 405—408). Това становище на С. Робер по българския въпрос явно му е било внушено от полската емиграция в Париж, с която поддържал тесни връзки.³⁷ Във втората си книга, озаглавена „Le monde slave. Son passé, son état présent et son avenir“. Paris, 1852, 2 vol., С. Робер отделя толямо внимание на българския народ. Така във втората част със заглавие „Литература и религия“ (с. 217—370) той прави преглед на старата българска литература от създаването на славянската азбука от Кирил и Методий до процъфтяването ѝ като оригинална и национална литература през Х в., която оставила „незаличими спомени“ (с. 362).

За отгласа на книгата на С. Робер намираме статия в „Цариградски вестник“, бр. 115 от 28 март 1853, с. 3—75, в която се съобщава, че английският вестник „Таймс“ бил обнародвал материали по положението на Балканите, които предизвикали остра реакция от редактора на френския вестник в Цариград (Константинополския фр. вестника) в две писма, изпратени до в. „Таймс“ и публикувани на 7 и 23 март 1853 г., в които се четяло следното обръщение към редактора нав. „Таймс“: „Господине, искаш всичкият свят да разбъркаш? Види ми се, че искаш да се подведеш по Господин Сиприен Робертовите съвети, който измисля Гръко-славянския свят. . .“ Според Л. Каравелов С. Робер е между неколкоцината пътешественици по Балканите, който е писал за България с нужната задълбоченост.³⁸ Г. С. Раковски също се обръща към С. Робер (Горски пътник. Нови Сад, 1857, Замечания, бел. 23, с. 198), за да защити славяните от нападките на някои твърдения в Германия, а именно, че според С. Робер славяните са толкова преселници, колкото и гърците. Германия се създала при разпадането на империята на Карл Велики. Тогава е имало славяни до р. Рейн и в цяла Австрия.

Засега не са още изяснени причините, поради които Сиприен Робер преустановил през 1857 г. преподаванията си в Колеж дьо Франс. Няма сведения и за дейността му през следващите години. Знае се само, че през 1860 е обнародвал анонимно книга, озаглавена *Le Panlatinisme*.³⁹

Още същата година френското Министерство на просветата назначило за преподавател и ръководител на катедрата по славянски езици и литератури при Колеж дьо Франс *Александър Ходзко*. За разлика от Сиприен Робер има много повече данни за биографията и дейността на Ал. Ходзко, някои от които той сам е посочил в различни молби до министъра на просветата на Франция за назначаването му за преподавател по източни езици.⁴⁰

Роден през 1806 г. в Крживице, близо до гр. Вилно, Литва, той завършил литература и изкуство в университета на гр. Вилно, след което заминавал за Петербург, където пак завършил

ориенталистика в Училището за живи източни езици, като се специализирал по-точно по персийски, арабски и турски език. От тези години започнала и дружбата му с Адам Мицкевич. Бил добър поет и през 1829 г. обнародвал в Петербург сборката си „Поезия“. През 1830 г. бил назначен за драгоман в руското посолство в Техеран, а по-късно и консул в гр. Решт, където останал до 1841 г. От тази дата Ходзко се установил в Париж, където срещнал и своя стар приятел от студентските си години Адам Мицкевич. През първите години Ходзко продължил да се занимава с ориенталистика и славистика, като през 1842 г. издал събраните лично от него персийски народни песни: *Specimens of the popular poetry of Persia, collected orally and translated with notes*. London, 1842, както и *Le théâtre en Perse*. Paris, 1844, *Grammaire persane*. Paris, 1852, *Le drogman turc*. Paris, 1854, *Английско-полски и Полско-английски речник*, студия върху лийкийски надписи, обяснени чрез корените на различните славянски езици.

През 1847 г. се овакантили както катедрата по персийски език при Колеж дьо Франс, така и тази по турски език към Народната библиотека в Париж. Ходзко подал молби до министъра на просветата и администратора на Колеж дьо Франс, за да бъде назначен за преподавател и ръководител на едната от тях.⁴¹ Но, изглежда, че са били предпочетени други кандидати.

От 1 октомври 1852 до 1 май 1855 г. изпълнявал длъжността аташе към кабинета на министъра на външните работи, който му бил възложил да напише поредица от изложения (мемоари) върху южнославянските народи и народите от Кавказ. През последната фаза на Кримската война (1854) бил и преводач от руски език на статии от руската военна медицина.⁴²

При напускането на катедрата по славянски езици и литератури от Сиприен Робер през 1857 г. Александър Ходзко подал молба на 3 ноември 1857 г. до администратора на Колеж дьо Франс да бъде назначен на овакантиеното място. С решение на Министерството на просветата от 23 ноември 1857 г. Ал. Ходзко се назначавал за временен ръководител на катедрата по славянски езици и литератури в Колеж дьо Франс, считано от 1 декември същата година.⁴³

Александър Ходзко открил преподаванията си още същата година, като избрал общата тема „Общ преглед на славянската литература и сравнителна славянска филология“ с обяснения на текстове от Пушкин и други руски автори. През следващата учебна 1858—1859 г. Ходзко разгледал „История на славянските литератури до XVIII в.“, а тълкувал „Средновековни славянски легенди и текста на кирилица от Рейнското евангелие“. През 1859—1860 и 1860—1861 г. Ходзко завършил този преглед с „История на новата славянска литература“, а продължил да обяснява средновековни славянски легенди и откъси от най-добрите произведения от полски, руски, сръбски и чешки автори, като през 1860—1861 г. тема на практическите занимания били *Хрониката на Нестор от XI в. и Хрониката от Далемел от XIV в.*

След този общ увод в славянското езикознание и литературознание Александър Ходзко преминал към разглеждането на по-конкретни въпроси, като *История на законодателната литература у славяните с разясняване на Хрониката на Нестор и неговите продължители* (1861—1862 уч. г.); *Връзките между митовете в свещените индийски книги и устната традиция в славянските страни, включително и в Литва* и разясняване на сръбски текстове от поемата за Марко Краљевиц, конникът скитник от XIV в. (1862—1863 уч. г.); *Полска литература* (1863—1864 уч. г.); *Епосът у славянските народи* (1864—1865 уч. г.); *Руската литература от Петър Велики до Александър II* (1865—1866 уч. г.); *Драмата в славянските литератури* и разясняване поемата „Осман“ от Гундулич, Рагуза (1866—1867 уч. г.); *Исторически сравнителен преглед на славянските литератури и националните секти като богомилите в България, хуситите в Бохемия, разкольниковите в Русия* и разясняване старославянските текстове от Остромир (1867—1868 уч. г.); *Разясняване на текстовете от Monumenta linguae Paleoslavica et Codice Suprasliensi* (1868—1869 уч. г.); *Филологически връзки между старославянски и другите езици от същото семейство*. Разясняване Хрониката на Нестор (1869—1870 уч. г.); *Анализ на драматичните поеми на Красицки и Синтаксис на старославянски език* (1870—1871 уч. г.); *Хуморът в произведенията на Гогол, Соплитце, Рубеш* и разясняване Трилогията на Толстой (1871—1872 уч. г.); *Великоруски език и лексическите му връзки с чешки и полски* и разясняване басните на Красицки, Крилов и парафразата на Езоповата басня, обнародвана през 1480 г. в Прага (1873 уч. г.); *Славяно-македонските митове от родопските песни, поместени в сборката на Веркович* и *Анализ на Monumenta Linguae Paleoslavica от Миклошич* (1873—1874 уч. г.); *Историческата част от „Ро-*

доските песни“; епичните песни за българските царе Крум, Борис и Симеон; разясняване на „Пан Тадеуш“ от Мицкевич и „От ума си тегли“ от Грибоедов (1874—1875 уч. г.); Анализ на „Фауст“ от Олезаревски и „Комедии“ от Фредзи и четене „Герой на нашето време“ и „Демон“ от Лермонтов (1875—1876 уч. г.); *Старославянският текст на Новгородското евангелие от XI в. и Литературата и етичският произход на народностите от басейна на р. Днепър* (1876—1877 уч. г.); *Сравнителна граматика на главните славянски езици*; разясняване на „Българска история“ от К. Иречек (1877; II семестър) и *Великоруският текст на поетическия роман „Онегин“*; разясняване полския текст на епопеята „Пан Тадеуш“ от А. Мицкевич (I сем., 1878 г.); *Български народни песни, събрани от братя Миладинови* и ще продължи изследванията си върху историята и литературата на България от превземането на Цариград (1453) до наши дни (II сем., 1878 г.); *Песните на Миладинови и разясняване на лексиката им. Превод и анализ на сръбската епоса „Марко Краљевић“* (I сем., 1879 г.); *Превод и анализ на исторически и хумористични романи: „Мировиц“ от Данилевски, „Загадката на огледалата“ от Диотим и т. н. и Сравнителна граматика на славянските езици* (1879—1880 уч. г.); *Сегашното състояние на драматургическата литература у славянските народи с обяснение на откъси от Фредро, Грибоедов, Неруда и други* (1881—1882 уч. г.); *Нови тенденции в поезията на западните славяни. . .* (1882—1883 уч. г.).⁴⁴

Още през 1881 г. Ходзко осведомил администратора да се оттегли от преподавателска работа по здравословни причини и предложил за свой заместник Венцеслао Газтовт, учител по история и литература в колежа Шапсал в Париж, но съветът на професорите при Колеж дьо Франс не го одобрил. През 1882 г. Ходзко наново подал такава молба, но бил освободен с решение на Министерството на просветата от 31 октомври 1883 г.⁴⁵

След това подробно изложение на темите, разглеждани от Александър Ходзко по време на дългогодишните му преподавания в Колеж дьо Франс, става излишно да се подчертава както голямото им разнообразие, така и широките познания на преподавателя по славянско езикознание и литература в тяхното историческо развитие. Все пак интерес представлява характеристиката на Луи Леже за Ходзко, негов студент и заместник по-късно като професор в Колеж дьо Франс: „Мнозина между вас, заявлява Л. Леже във встъпителната си лекция през 1885 г., сигурно сжбяляват за отеглянето на моя почтен предшественик след дълги години на кариера, посветена на Франция, която бе станала за г. Ходзко втора родина, посветена и на ориенталистиката — област, в която той бе считан за един от най-добрите, на славянските литератури, които за него бяха запазили своя национален интерес и в която област той има определено място не само със своите филологически трудове, но и с изискани и очарователни стихове. . . Споменът за преподаванията му ще надживее благодарение на неговите трудове в областта на литературната критика и филология. . . Малцина учени между неговите съотечественици и между нашите биха могли да се похвалят с една толкова широка ерудиция и с такъв космополитичен талант.“⁴⁶

Този по-дълъг цитат се налага, защото само няколко години по-късно Луи Леже в писмо от 11 февр. 1900 г. до проф. Ив. Д. Шишманов, в разрез с казаното по-горе, заявява: „... Ходзко е колкото наивен, толкова и невеж. . . На бедния човек му липсва напълно критичен подход.“⁴⁷ Нужно е да се поясни, че Луи Леже, който е присъствувал на лекциите на Ходзко, е променил мнението си, след като се разразила широка дискусия сред учените в цяла Европа по автентичността на „Веда словена“ от Ст. Веркович, по който въпрос Ходзко взел положително отношение.⁴⁸ Все пак от казаното дотук може да се твърди, че Ходзко със своите познания по ориенталистика и славистика е притежавал достатъчна компетентност, за да се произнесе по този толкова сложен въпрос, който е отново на дневен ред. Сигурно новите изследователи на „Веда словена“ ще има какво да научат и от Ходзко по този проблем. Трябва да се сжбялява, че двамината от защитниците на автентичността на „Веда словена“ умират рано, за да продължат участието си в този научен спор — Огюст Дозон през 1890, а Александър Ходзко през 1891 г.

С Александър Ходзко завършил и първият етап от развитието на славистиката във Франция — преходен период от началните изяви към строго научното третиране на проблемите на славянската филология и на славянското литературознание. Пъръв представител на това ново поколение френски слависти е Луи Леже (1843—1923). Самите френски отговорни власти дали

тон за тази промяна. Вместо досегашната практика да се назначават нередовни преподаватели по славянски езици и литератури направо от министъра на просветата след оттеглянето на Александър Ходзко бил проведен конкурс за редовен професор и ръководител на тази катедра през 1885 г. На конкурса се явили трима кандидати: Луи Леже, Огюст Дозон и Ладислав Ходкиевич. Професорското тяло при Колеж дьо Франс избрало на 18 януари 1885 г. Луи Леже на този пост.⁴⁹ Това предпочитание пред другите конкуренти, особено що се отнася до Огюст Дозон, който с публикациите си дал достатъчно доказателства, че познава славянските езици,⁵⁰ ще се е дължало не само на познанията на Луи Леже по славистика, но и поради напредналата възраст на О. Дозон, роден през 1822 г., а Луи Леже през 1843 г. Луи Леже се бил изявил вече чрез многобройните си трудове като вещ познавач на славянските езици, литератури и култури.

Роден на 13 януари 1843 г. в гр. Тулуза в семейство на гимназиален учител по история, Луи Леже завършил прочутия парижки лицей Louis-le-Grand, след което кандидатствувал в Ecole Normale Supérieure,⁵¹ но не бил приет. Тогава се записал да следва право, но не го завършил, а станал лисансие-ес-летр⁵² в Сорбоната.

Интересът му към славянските езици датира от 1863 г. Най-напред започнал да изучава полски език с Леонар Ходзко, библиотекар в Сорбоната; брат на Александър Ходзко, при когото пък слушал лекциите му по славянски езици и литератури в Колеж дьо Франс. След това Л. Леже изучавал чешки език с чешкия поет-емигрант във Франция Йозеф Фрич. През 1864 г. Л. Леже заминал за Прага, където не само усъвършенствувал познанията си по чешки език, но се запознал с миналото и настоящето на чешкия народ, с неговата култура, с борбите му срещу опитите за немска асимилация, за национална литература и национална независимост. След този престой в чешката столица славянофилството у Луи Леже се затвърдило още повече. Една след друга той издал няколко книги, посветени на Чехия: *L'Etat autrichien* (1866); *Chants héroïques et Chansons populaires des Slaves de la Bohême* (1866); *La Bohême historique, pittoresque et littéraire* (1867); *La Renaissance tchèque* (1867) — последната книга била забранена от австрийските власти да се разпространява в Чехословакия.

През 1867 г., по време на Международното изложение в Париж, Луи Леже се срещнал с архиепископ Йосиф Щросмайер, бележит южнославянски родолюбец и меценат, дяковски епископ, с Рачки, бъдещия пръв председател на Сръбската академия на науките, и с дубровнишкия поет Медо Пушич. По тяхна покана още през същата година Луи Леже направил обиколка из Хърватско и Сърбия, по време на която имал възможност да се запознае с проблемите и на южните славяни. Луи Леже окончателно избрал бъдещото си поприще — славяноведението. През 1868 г. Леже защитил в Сорбоната и докторската си дисертация на тема „*Cyrille et Méthode — Etude historique sur la conversion des Slaves au christianisme*“, а като втора теза — „Несторовата хроника“, един измежду най-древните руски писмени паметници от X в., на латински език, която авторът превел и издал на руски език през 1884 г. По такъв начин делото на основоположниците на българистиката и на славистиката изобщо получило официално признание от Парижкия университет, едно от най-известните и най-авторитетните учебни заведения за времето си в Европа. За Луи Леже тази дата бележи началото на блестяща и възходяща научно-преподавателска и публицистична дейност в областта на славистиката и българистиката.

Още на следващата година му бил възложен курс в Сорбоната по история на южните славяни и политическа история на Чехия. След Френско-пруската война през 1870 г. Л. Леже заминал за Прага като редактор на издавания там вестник на френски език „Correspondance slave“, на който сътруднели и българи като Васил Д. Стоянов, един от основателите на Българското книжовно дружество. На този пост Л. Леже останал около една година, тъй като през следващата 1871 г. бил изпратен на научна командировка в Москва, където се запознал с най-видните представители по онова време на славяноведението Ламански, Срезневски, Погодин и Буслаев, както и с писатели като Тургенев и др. След завръщането си във Франция през 1873 г. директорът на Училището за живи източни езици в Париж натоварил Л. Леже с курс по сръбскохърватски език като помощна дисциплина, а след три години бил назначен за професор по руски език към същото учебно заведение. Сега вече Луи Леже имал всички възможности да разгърне своите способности и знания.⁵³ В продължение на няколко години написал редица пособия, необходими

за преподаването му: нова редакция на граматиката по руски език на Рейф, руска христоматия, учебник по руска литература и др.⁵⁴

Все пак Луи Леже не бил още посетил друга една славянска страна — България, за която се отправил през 1882 г. през Люблина, Загреб и Белград, които вече познавал. Маршрутът му през нашите земи бил така избран, че да може да прекося „Класическите долини, напоени от водите на Искър и Марица“: Лом—София—Пловдив. Чел предварително пътеписите на Ламартин и Адолф Бланки. Пребродил вече всички славянски страни, Луи Леже е опитен пътешественик-изследовател. Навсякъде установявал контакти с най-изтъкнатите представители на интелигенцията на младата българска държава. В Пловдив не пропуснал случая да потърси и се запознае лично с Иван Вазов, за когото по-късно в пътеписите си отбелязал: „Потърсих един личен поет, една от най-блестящите надежди на България. . . Вазов доказва, че притежава действителен талант. . .“⁵⁵ Иван Вазов също е отбелязал престоя на Л. Леже в Пловдив: „Луи Леже също бе ни посетил, пише той в спомените си „В Източна Румелия“. С., 1920, с. 11. Той нарече в една своя книга⁵⁶ Пловдив, поради умствения му и политически разцвет, „Българска Атина“. Завърнал се в Париж, Л. Леже още същата година обнародвал пътните си бележки в „La Nyvel Rejou“⁵⁷, които по-късно, през 1884 г., издал като отделна книга под заглавие „*La Save, le Danube et le Balkan. Voyage chez les Slaves méridionaux.*“ преведена и издадена на български „Пътуване през Сърбия, България и Източна Румелия“ (само частта, отнасяща се до България).⁵⁸ Това е може би и първата книга за новоосвободена България, публикувана във Франция. Българският печат съвременно отразил това събитие. Иван Вазов обнародвал отзиви в сп. „Зора“, във в. „Дневник“, „Народний глас“.⁵⁹ В. „Отечество“ също съобщил на читателите си тази новина в бр. 1, г. I, 1884, с. 7.

През следващата 1885 г. Луи Леже отпечатал първата си книга, посветена изцяло на България — „*La Bulgarie*“, Paris, 1885. 228 p. В предговора авторът обяснява на читателя, че той е написал тези „изследвания, воден единствено от чувството на симпатия, която се поражда у историка съвсем естествено от гледката на един народ, който след дълги години. . . отново се връща към цивилизацията и свободата.“⁶⁰ Предговорът е писан през 1885 г., годината на Съединението на Княжество България с Източна Румелия. Ето защо Луи Леже като искрен приятел на българския народ се обръща към великите европейски сили и ги предупреждава да не се намесват във вътрешните работи на България: „... Европа трябва да внимава, защото спирането на възходящия устрем на един християнски народ към прогреса и свободата би означавало да се стори груба грешка, която ще доведе за в бъдеще до дълга поредица от смутове и революции.“⁶¹

Луи Леже подразделил книгата си на пет части. Първата глава, озаглавена „*Littérature nationale éveillée en bulgarie*“ („*La Renaissance littéraire des Bulgares*“), била преведена още през 1889 г. от Моско Г. Москов и издадена в Шумен.⁶² В нея авторът прави в началото преглед на българската литература от зараждането ѝ до Възраждането. Втората половина (с. 39—75 по бълг. превод) е посветена на българската възрожденска литература от Паисий до Освобождението като исторически очерк, в който се споменават не само авторите и техните произведения, но се прави и исторически преглед и на останалите страни на Възраждането — борбите за национални училища, национална църква и национална независимост, като се посочват пътищата и средствата за осъществяването им, ролята на българския печат, и завършва с патетично откровение: „Аз проследих с особена любов умственото възраждане на българите. Признавам, че изпитвам особена симпатия за този народ, колкото древен толкова и млад, който след петвековно робство се възбужда политически и морално. Неотдавна имах случая да посетя България и установя напредъка, който са направили българите от Освобождението насам. Българската литература е постигнала големи успехи. . .“⁶³ Следващата глава под наслов „България при Пазвантоглу. Житието на епископ Софроний“ („*La Bulgarie sous Pasvan Oglou. Mémoires de l'évêque Sofroni*“ (р. 81—141) започва с кратко описание на положението на българите при Пазвантоглу, след което Луи Леже е поместил превода на автобиографията на Софроний Врачански „Житие и страдания грешного Софрония“.⁶⁴ Това е може би първото произведение на новобългарската проза, преведено на френски език.⁶⁵

Третата глава има за наслов „Съвременната българска литература“ (с. 145—179). Тя започва с кратко лирическо отстъпление, в което Л. Леже подчертава дълбоките си и искрени

чувства към българския народ, припомня, че неотдавна е бил в България и че получава редовно българските издания. В този ред на мисли той споменава и за Христоматията на Ив. Вазов и К. Величков, за които се изказва много ласкаво: „... Вазов и Величков са известни писатели. Ив. Вазов се счита за първия поет на съвременна България.“⁶⁶ След това прави разбор на Христоматията, като подчертава, че на френската литература е отделено голямо място, но все пак руският език трябва да се счита за втори матерен език на българите; спира се и на руското културно влияние. Що се отнася до българската литература, изложението започва с кратък преглед на българския печат през Възраждането и неговите най-видни представители: Раковски (с. 153—162), Л. Каравелов (с. 163—170, с превод на описанието на Копривщица). Ив. Вазов е представен с разказа си „Неотдавна“ (с. 170—172). Споменава се и Богоров (с. 175—176) и неговият „Българо-френски речник“, издаден във Виена през 1871 г., за който Л. Леже бе писал вече през 1880 г.,⁶⁷ както и за старата българска литература още през 1875 г.⁶⁸ В IV глава авторът разглежда (с. 183—198) въпроса за Македония от културно-историческа гледна точка, а в V глава (с. 199—228) — историческите неизбежни предпоставки за съединението на двете части на България: Княжество България и Източна Румелия.

Така само няколко години след освобождението на България, почти неизвестна дотогава в Европа, благодарение на Луи Леже френският читател, пък и цяла Западна Европа разполагали с книга, в която се прави всестранен преглед на историческото и културното развитие на българския народ до 1885 г. Тук изниква въпросът за изворите на автора за написването на тази първа по рода си книга на френски език. Луи Леже не ги скрива и ги съобщава при разглеждането на различните периоди. Това са предимно руските слависти, но и славистите от другите славянски страни. По време на своите пътувания в тези страни той се е възползвал, за да установи лични контакти с редица от тях, като О. М. Бодянский, Н. Срезневски, В. И. Григорович, Ф. И. Буслаев, Н. А. Пилин и др., както и с произведенията на всички техни предшественици, като Й. Добровски, В. Копитар, В. Ханка, П. Й. Шафарик, В. Ягич и т. н.⁶⁹ Изобщо трябва да се подчертае, че Луи Леже се е отличавал с изключително трудолюбие и е познавал цялата литература и изворите, свързани с развитието на славистиката в Европа. Личните му връзки не само с колегите му от славянските страни, но и с обществени и политически дейци от тези страни са му позволявали да бъде в течение на всички събития, свързани с техния обществено-политически и културен живот. Това личи от многобройните му публикации, от преподавателската му и обществена дейност през 40-те години, през които е професор и титуляр на катедрата по славянски езици и литератури в Колеж дьо Франс (1885—1923). За разлика от своите предшественици — А. Мицкевич, С. Робер и А. Ходзко, които са били нередовни преподаватели, назначавани на право от министъра на просвещението, Луи Леже заема този пост с конкурс.⁷⁰

В началото на въспитателната си лекция „*Le monde slave au XIX^e siècle*“ Луи Леже проследил мъчителните перипетии по създаването и развитието на катедрата по славистика при Колеж дьо Франс, спрял се накратко върху преподаванията на неговите предшественици Адам Мицкевич, Сиприен Робер и Александър Ходзко и завършил с отгласите от откриването на тази катедра в Европа, вкл. и в Русия, в която славистите поздравили горещо това събитие. „Чест прави на французите, писал Бодянский на Погодин, че първи разбраха от какъв голям интерес е за тях по-добре да опознаят славяните, техните литератури и техните езици. ...“ Ръководният принцип на новия професор щял да бъде „безпристрастната и чиста наука, извисяваща се над конфликтите между народите, търсеща преди всичко да установи истината и да я каже на всички онези, които са достойни да я чуят.“⁷¹ Така Луи Леже започнал своята възходяща и блестяща кариера на професор и ръководител на първата катедра в Европа по славянски езици и литератури.

През първата учебна година (1885, I сем.) Луи Леже очертал „*Географското разположение на славянските народи и общата история на тяхната цивилизация*“, през първите два часа от седмичната програма, а през вторите два часа анализирал „*Руската христоматия на Возкресенски*“. През следващите близо четиридесет години преподавания (1885—1923) проф. Луи Леже развил подробно първата обща тема за историята и цивилизацията на отделните славянски народи, а именно: *История на цивилизацията в Русия и Русия от XIII в. до възкачването на трона на Романовци* с обяснение на *Староруски текстове от XII в.* (уч. 1885—1886 г.); *Ис-*

тория на руската цивилизация от края на татарското господство и обясняване на Исторически песни на полския поет Урсин Ниемевиц (уч. 1886—1887 г.); История на руската цивилизация през XVII и XVIII в. и обясненията на историческите песни на У. Ниемевиц (уч. 1887—1888 г.); История на полската цивилизация и Миклошич. *Etymologisches Wörter der slawischen Sprachen*, както и История на панславистичните идеи в политиката и литературата и обяснение на сръбски текст (уч. 1888—1889 г.); История на цивилизацията в Бохемия и борбата на чехите, като продължил разглеждането на Етимологичния речник на Миклошич и етимологичен анализ на старославянски текст (уч. 1889—1890 г.); История на руското общество по време на Екатерина II и обяснение на „Пан Тадеуш“ от Мицкевич (уч. 1890—1891 г.); История на руското общество от Екатерина II до смъртта на Александър I и разглеждане същото произведение на Мицкевич (уч. 1891—1892 г.); История на руското общество и руската литература през XIX в. и разглеждане Етимологичния речник на Миклошич и етимологичен анализ на български, руски и сръбски текстове (уч. 1892—1893 г.); Руски, сръбски и български народен епос и разяснения по българска граматика (уч. 1893—1894 г.); Българска граматика и Славянска митология (уч. 1894—1895 г.); Чешка граматика и Борбите на сърбите срещу турците с обяснение на Косовския епически цикъл (уч. 1895—1896 г.); Хрониката от Далемил (XIV в.) и разясняване Руската хроника на Нестор (уч. 1896—1897 г.); Полска граматика и Хрониката на Нестор (1897—1898 г.); Поезията на Мицкевич с обяснения на отделни откъси от нея (уч. 1898—1899 г.); Живот и творчество на Пушкин и романтизмът в Русия и обяснения на поезията на Мицкевич (уч. 1899—1900 г.); Пушкин, Лермонтов и романтизмът в Русия с обяснения на „Домострой“ (уч. 1900—1901 г.); Живот и творчество на Лермонтов и обяснение на „Домострой“. (Тук вече се посочва в програмата, че Луи Леже е избран за член на Френската академия и лекциите му били във вторник и четвъртък.), „Полският куртизанин“ от Лука Горниуки и обяснение на „Домострой“ (уч. 1901—1902 г.); през уч. 1902—1903 г. Л. Леже продължил разглеждането на същата тема с обяснение на „Русия при царуването на Алексей Михайлович“ от Иван Котохикин; Чешка граматика с обяснение на старославянското и чешко евангелие по изданието на Петербургския синод през 1872 г., както и Мемоарът върху Варшавското княжество от Ниемевиц (уч. 1903—1904 г.); Историята и литературата в Русия при царуването на Александър I с обяснение на малоруска граматика и текстове (уч. 1904—1905 г.); Епископският цикъл за Марко Кралевич и Поезията на Тарас Шевченко с обяснение на откъси от Рей Нагловице (уч. 1905—1906 г.); Полското общество през XVII в. и обяснение на „Мемоарите“ на Пасек, а вторник продължил да разглежда сръбския епос за Марко Кралевич (уч. 1906—1907 г.); през уч. 1907—1908 г. във вторник продължил да разяснява „Мемоарите“ на Пасек, а в четвъртък — Възраждане на българската литература с обяснение на „Житие и стардаката на грешния Софроний“.⁷² През уч. 1908—1909 г. продължил с Възраждането на българската литература и Политическите проповеди на Скарга. През уч. 1909—1910 г. продължил с Политическите проповеди на Скарга и „Ревизор“ на Гогол, Живот и творчество на Сватоплук Чех с обяснение на „Песните на един роб“, както и Сръбска граматика с обяснение на Горски венец от Петър Негош през уч. 1910—1911 г.; Горски венец и Живот и творчество на Гогол (уч. 1911—1912 г.); Сатириите от полския поет Красиуки и Краледворският ръкопис (уч. 1912—1913 г.); Комедията на Фонвизин „Миньор“, Полска граматика и Сатириите на Красиуки (уч. 1913—1914 г.); Откъси от чешките произведения на Ян Хус; Етимологичен анализ на руски текст (уч. 1914—1915 г.); История на панславистичните идеи; Етимологичен анализ на руски текст (уч. 1915—1916 г.); Методите на преподаване на руски език; История на панславистичните идеи (уч. 1916—1917 г.); Обяснение и коментар на Епископския цикъл от Косово (уч. 1917—1918 г.); Изследване на сръбски епос. Коментар на полските религиозни и национални химни (уч. 1918—1919 г.); Борбите на германците срещу славяните през средните векове. Обяснение на полски текстове (уч. 1919—1920 г.); Борбите на славяните срещу германизма според чешката хроника от Далемил (XIV в.) и в творчеството на словакия поет Колар (уч. 1920—1921 г.); Продължение разглеждането на творчеството на Колар и на произведения на известния педагог Коменски (уч. 1921—1922 г.); Творчеството на Мицкевич и анализ на руски текст (уч. 1922—1923 г.).⁷³ Смъртта на Луи Леже през 1923 г. прекъснала тази така богата и разнообразна преподавателска дейност на един от най-видните слависти не само във Франция, но и в Европа.

Луи Леже не бил само широко осведомен, начетен и блестящ преподавател по славистика, но и надарен публицист. Под неговото перо излезли над триесет труда, посветени на славянските народи, в това число и на българския народ.⁷⁴ Той бил дълбоко убеден славянофил и във всички свои публикации защищавал страстно истината за славянските народи, към които Западна Европа още не питаела големи симпатии, а и не ги познавала добре. Ето защо е толкова богата палитрата от темите, разглеждани с вещина както в неговите лекции, така и в неговите трудове. Тъй като заглавието на статията е ограничено само в рамките на преподаванията по славистика в Колеж дьо Франс, тук не ще бъде предмет на разглеждане на тази изключително интересна и полезна страна от дейността на именития професор.⁷⁵ Все пак обнародваните трудове представляват интерес за настоящата статия дотолкова, доколкото сред тях фигурират и разглежданите теми по време на лекциите му. Така например встъпителната му лекция била поместена в сборника му от славистични студии;⁷⁶ лекциите му върху „Възраждане на българската литература“ от 1907—1909 г. са били поместени по-късно в книгата му *Сърби, хървати и българи*. Париж, 1913 г., с. 168—222;⁷⁷ „Епическият цикъл за Марко Кралевич“, тема на лекциите му през 1906—1907 г., съставлява отделно отпечатана книга със същото заглавие и т. н. Така че по публикациите му може да се съди и за съдържанието на лекциите му, които не са издадени.

С преподаванията на Луи Леже в Колеж дьо Франс завършва, така да се каже, и предисторията на българистиката, тъй като през 1920 г. българското правителство командировало професора по славистика в Софийския университет „Климент Охридски“ Йордан Иванов за преподавател по български език и литература в Държавното училище за живи източни езици в Париж (днес Държавен институт за източни езици и цивилизации към Парижкия университет). Така българистиката се обособила като отделна дисциплина, а от 1932 г. — и като самостоятелна катедра.

Б Е Л Е Ж К И

¹ Вж. някои подробности по този въпрос у R. Zaimova. *L'histoire bulgare dans le théâtre didactique français du XVII^e siècle*. — *Synthésis*. Bucarest, 1978, p. 111—113; *Relations byzantino-bulgares reflétées dans un ouvrage de la littérature parénétique française du début du XVIII^e siècle*. — *Bulgarian Historical Review*. Sof., 1981, 3, p. 101—105; G. Serghaert. *De Pantagruel à Candide*. Paris, 1963.

² Н. Колев. Разпространение на френския език сред българите и на френската преводна литература в България през Възраждането. Гл. II: Българи — драгомани при Високата порта до Освобождението. — ГСУ, ФКНФ. Т. 73, 1, 1978. С., 1981.

³ Н. Колев. Пак там, с. 73—79; B. Tuncel. *L'âge des drogmans*. — *Bulletin de L'AIÉSEE*. T. XII, 2, 1974, p. 233—242; R. Mantran. *Origines, évolution et perspectives de l'orientalisme français*. — *Bulgarian Historical Review*. IVe an., 2, Sof., 1976, p. 76—77.

⁴ A. Mazon. *Les études slaves*. — *La science française*. Nlle éd., Paris, 1933, p. 451 et suiv.; L. Léger. *Etudes slaves*. Deuxième série. Paris, 1886, p. 276 et suiv.

⁵ Пак там. Вж. също Р. Бернар. Преглед върху изучаването на славянските езици във Франция. — Бълг. ез., г. VII, 1957, кн. 1, с. 77—78; Ст. Димитров и К. Манчев. История на балканските народи. С., 1971; К. Манчев. История на балканските народи от османското нашествие на Балканите до Втората световна война. Велико Търново, 1979, с. 41 и сл.; В. Трайков. Идеологически течения и програми в националноосвободителните движения на Балканите до 1878 г., С., 1978; Кр. Шарова. Славянското дружество в Париж и неговият вестник „La Pologne“ за балканските народи (1848—1851). — *Векове*, 1973, кн. 3, с. 5—16; В. С. Смоховска-Петрова. М. Чайковски и Българското възраждане. С., 1973; Кр. Шарова. *Les Bulgares dans la politique balkanique de l'émigration polonaise*. 1841—1843. — *Bulgarian Historical Review*, 1974, 3, p. 25—52.

⁶ M. Ibrobas. *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*. Paris, 1966. IIIe partie: *Le cours de Fauriel sur les chants serbes et grecs*; N. Kolev. *La collaboration entre dr Nicolas S. Piccolos et Claude Fauriel*. — *Etudes balkaniques*. 1978, 2, p. 114—123.

⁷ F. G. Eichhoff. *Histoire de la langue et de la littérature des Slaves*. Russes, Serbes, Bohèmes, Polonais, Lettons. Paris, 1839.

⁸ L. Léger. *Les études slaves*. Op. cit., p. 282—288; cf. aussi: L. Léger. *Le panslavisme et l'intérêt de la France*. Paris, 1921, chap. X. *La France et le panslavisme*, p. 101—102; C. Robert. *De l'enseignement des langues et des littératures slaves au Collège de France*. — *Extrait*

de la Revue des Deux Mondes. Livraison du 15 janv. 1846, p. 4—5; D. Beauvois. La slavistique française à la fin du XIX^e et au début du XX^e s. — История на славистиката от края на XIX и началото на XX в. С., 1981, с. 252; Д. Бовуа. О периодизации истории французской славистики. М., АН СССР, 1978, с. 174—176, Сб. Методологические проблемы истории славистики; А. Мазон. Les études slaves. Op. cit., p. 451 et suiv.

⁹ C. Robert. Ibid., p. 2—3.

¹⁰ Вж. Л. Леже. Пак там.

¹¹ Касае се за „Краледворския ръкопис“. Вж. М. Ибровас. Ibid., p. 325—329 (Dvor Grálové).

¹² Първият превод на български народни песни е книгата на Огюст Дозон. Chansons populaires bulgares inédites. Publiées et traduites par Auguste Dozon. Paris, Maisonneuve et Cie, 1875. 427 p.

¹³ М. Ибровас. Op. cit., p. 277—280.

¹⁴ A. Mickiewicz. Les Slaves. Paris, 1849, t. I, p. 274—289.

¹⁵ Archives de Collège de France. Dossier personnel de Mickiewicz. C. XII. Mickiewicz. 19 (това са откъси от книгата на А. Ердан, написани на пишеша машина с много правописни грешки).

¹⁶ A. Mazon. Une correspondance: Mickiewicz, V. Cousin, Cyprien Robert. — Revue de littérature comparée. Numéro consacré à l'Europe centrale. 14^e an., juillet—septembre 1934, n. 3, p. 562—563.

¹⁷ Id., p. 563. През 1848 г. Адам Мицкевич заминал за Рим, откъдето след няколко години отново се върнал в Париж и бил назначен за библиотекар на една от най-старите библиотеки в Париж, създадена през XVIII в., т. нар. „Библиотека Арсенал“. В личното досие на А. Мицкевич в архивите на Колеж дьо Франс се съхраняват следните документи със сигнатура С — XII. Мицкевич; IА. Министерска заповед от 8 септ. 1840 г., с което А. Мицкевич се назначава от министъра на просветата за временен ръководител на катедрата по „славянски език и литература“, след като бил професор по стари езици в академията в Лозана. IВ. Писмо от министъра на просветата Виктор Кузен до администратора на Колеж дьо Франс от 8 октомври 1840 г., с което уведомява администратора, че му изпраща разширение на министерската заповед от 8 септ. 1840 г. С — XII. 4. Писмо на министъра на просветата от 7 октомври 1846 г., с което го уведомява, че от 1 септември 1846 г. Мицкевич, в отпуск, ще получава само половината от заплатата си, а останалата половина ще се дава на неговия заместник Сиприен Робер. С — XII. 5. Писмо от 16 април 1848 г. на администратора на Колеж дьо Франс до министъра на просветата със запитване, дали Мицкевич ще продължи да чете своите лекции или това ще продължи неговият заместник Сиприен Робер. С — XII. 6. Писмо от началника на 4-и отдел на Министерството на просветата от 13 май 1848 г. до администратора на Колеж дьо Франс, с което го уведомява, че с решение на министъра Сиприен Робер ще продължи своите лекции на мястото на Мицкевич, С — XII. 3А. Министерско решение от 28 ноември 1848 г., с което се разрешава еднодневен отпуск на Мицкевич. С — XII. 8. Писмо вероятно на министъра до администратора на Колеж дьо Франс, от което се разбира, че с писмо от 13 май 1848 г. се продължавал отпускът на Мицкевич, като Сиприен Робер щял да продължи да го замества и да получава половината от заплатата на Мицкевич. С — XII. 7. Писмо на министъра на просветата от 11 януари 1849 г., с което го уведомява, че Мицкевич все още се счита в отпуск, а Сиприен Робер за негов заместник. Лекциите на Адам Мицкевич в Колеж дьо Франс били издадени под заглавие *Les Slaves. Cours professés au Collège de France par Adam Mickiewicz. 1840—1841. Paris, 1849, 5 vol.*

Вж. също. L. Adislas Mickiewicz. Adam Mickiewicz. Sa vie et son oeuvre. Paris, 1888; La Trilogie du Collège de France: Michelet, Mickiewicz, Quinet. Paris, 1924; A. Mazon. A. Mickiewicz. Paris, 1929; Irena Kucharska. Notice biographique d'A. Mickiewicz (avec bibliographie). — Europe. Octobre 1955, p. 3—60.

¹⁸ C. Robert. De l'enseignement des langues et littératures slaves au Collège de France. Op. cit., p. 4. По молба на научен работник от Загреб била направена справка в архивите на Колеж дьо Франс относно Сиприен Робер. Било установено само, че бил роден на 1 февруари 1807 г. в гр. Анже (вж. Archives de Collège de France. Département: Langues et littératures slaves. Cyprien Robert. A II. C. P. A, B.).

¹⁹ A. Mazon. Une correspondance: A. Mickiewicz, V. Cousin, Cyprien Robert. — Revue de littérature comparée. Numéro consacré à l'Europe centrale. XIV^e an., n. 3, juillet—septembre 1934, p. 563—564.

²⁰ C. Robert. De l'enseignement des langues et littératures slaves au Collège de France. Op. cit., p. 1—2.

²¹ Banduri Anselmus. Anamadversiones in Constantino Porphyrogeneti libros de thematibus et de administrando imperii. T. II. ot Imperium orientalis sive antiquitates Constantinopolitanus. Venetiis, 1711.

²² Cf. Ch. Peyssonnel. Observations historiques et géographiques sur les peuples barbares qui ont habité les bords du Danube et du Pont-Euxin. Dissertation sur l'origine de la langue Slavonne, prétendue illyrique. Paris, 1765.

²³ C. Robert. Id., p. 9.

- ²⁴ C. Robert. Les Slaves de Turquie. Serbes, Monténégrins, Bosniaques, Albanais et Bulgares. Leurs ressources, leurs tendances et leurs progrès politiques. Paris, 1844, 2 vol.
- ²⁵ A. Mazon. Les études slaves. — La science française. Nlle éd. Paris, 1933, p. 454.
- ²⁶ Archives de Collège de France. Volume des programmes des cours au Collège de France. Cyprien Robert. Département: Langues et littératures slaves. A. II. C.
- ²⁷ Archives de Collège de France. Volume des programmes. . . Op. cit.
- ²⁸ D. Beauvois. La slavistique française à la fin du XIX^e s. et au début du XX^e s. Op. cit., p. 252.
- ²⁹ Вж. резюме на курса му във в. La Pologne, г. I, бр. 6, 1. II. 1849 г. Вж. за полската емиграция в Париж по-горе бел. 5.
- ³⁰ Archives de Collège de France. Département: Langues et littératures slaves. A. II. Cyprien Robert.
- ³¹ Id. Pièces 1—5.
- ³² Archives de Collège de France. Volume des programmes. Op. cit.
- ³³ Въобще се знае много малко от биографията и дейността на Сиприен Робер, особено след оттеглянето му като преподавател от Колеж дьо Франс.
- ³⁴ C. Robert. De l'enseignement des langues et littératures slaves. . . Op. cit., p. 7.
- ³⁵ Id., p. 6.
- ³⁶ Н. Колев. Разпространение на френския език сред българите и на френската предводна литература в България през Възраждането. Пос. съч. Гл. I. Видни френски интелектуалци за българския национален въпрос през XIX в., с. 18—33.
- ³⁷ Вж. Кр. Шарова. Славянското дружество в Париж. . . Пос. съч.
- ³⁸ Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. IV. С., 1968, с. 391. Срв. също „Дунавски лебед“, г. I, 1861, бр. 46 и 47, 15 и 22 авг., където на първите две страници на френски език са отпечатани откъси от книгата на С. Робер. Les Slaves de Turquie. Op. cit., под заглавие „Les Bulgares“, като в кратък увод (29 реда, 1 колонка) се обясняват причините за обнародването на откъсите от книгата на С. Робер, а именно като опровержение на немската преса, която поставяла под съмнение публикуваните материали във в. „Дунавски лебед“, в които се изобличавали издателствата на османските власти, както и на „неприятелите на нашия народ, че българите били груби, невежи и склонни към безгрижие и мързел“. Дава се и следната оценка на книгата на С. Робер: „le meilleur livre qui ait été écrit sur la Turquie d'Europe. . .“, за автора „... un juge désintéressé et par cela même impartial. . .“
- ³⁹ Вж. по-горе бел. 18.
- ⁴⁰ Вж. например: а. Молба до министъра на просветата от 2 фев. 1847 г. (4 ръкописни стр.) да бъде назначен за преподавател по персийски език в Колеж дьо Франс и по турски в Народната библиотека. б. Допълнителна молба от 14 април 1847 г. (вж. Archives de Collège de France. C — XII. Chodzko. 1—2.). Молбите му до администратора на Колеж дьо Франс от 3 и 14 ноември 1857 г. да бъде назначен за преподавател по славянски езици и литератури в Колеж дьо Франс на овакнатото място от Сиприен Робер (вж. Archives de Collège de France. C — XII. Chodzko. 3; G — IV — с. 42 А). Вж. също Л. Léger. Les études slaves. Deuxième série. Op. cit., p. 278—281; Le Panславisme et l'intérêt français. Op. cit., p. 110—112; Souvenirs d'un slavophile. Paris, 1905, p. 10—21; Serbes, Croates et Bulgares. Paris, 1913, p. 17; А. Михайлски. Приятел и другар на Мицкевич — Полско-бълг. преглед, г. II. 1920, бр. 25, с. 199—200; Писмо на Ал. Ходзко от 11 ноември 1837 г. до Ст. Веркович. — Сб. Луи Леже. С., 1925, с. 98.
- ⁴¹ Вж. молбите му до министъра на просветата, съхранявани в архивите на Колеж дьо Франс под сигнатура C — XII. Ходзко. 1—2.
- ⁴² Archives de Collège de France. G — IV, с. 42 А.
- ⁴³ Archives de Collège de France. Chodzko. C. II.
- ⁴⁴ Archives de Collège de France. Volume des programmes. . . Op. cit.
- ⁴⁵ Id. Dossier Al. Chodzko. C. II. Pièces 5A, 5B, 5C, 7A, 7B, 8.
- ⁴⁶ Л. Léger. Etudes slaves. Deuxième série. Op. cit., p. 279—281; Le Panславisme et l'intérêt français. Op. cit., p. 454; D. Beauvois. La slavistique française. . . Op. cit., p. 253.
- ⁴⁷ Вж. Архивен и-т при БАН. Архив Ив. Д. Шишманов. Ф. 11к, о. 3, а. е. 851, № 25. Явно това мнение на Л. Леже не е лишено от субективизъм и преднамереност. От лекциите му, а така също и от трудовете му личи точно обратното, че Ал. Ходзко е бил широко подготвен лингвист както в областта на ориенталистиката, така и на славистиката. Следял е всички публикации в областта на славистиката. Срв. писмото му вероятно до парламентарна комисия, натоварена да се занимае с точното название, която по неосведоменост на парламента през 1840 г. при основаването ѝ била назована „катедра по славянски език и литература“, но по-късно от лекциите на Мицкевич и С. Робер се разбрало, че съществуват както няколко славянски езика, така и няколко славянски литератури и наименованието на катедрата било видоизменено в „катедра по славянски езици и литератури“. В това изложение Ходзко, защитавайки това правилно становище, се обосновава с мнението на най-изтъкнатите по онова време слависти, като Челаковски, Михлошич и неговата сравнителна граматика на славянските езици, обнародвана във Виена през 1856 г., и на А. Шлайхер, който освен латвийската граматика подготвял и издаването на сравнителна граматика на славянските езици. Сам Ходзко е автор на една „старославянска грама-

тика". За съжаление между петте славянски литератури не се споменава новата българска литература, а само сръбската, чешката, руската, полската и „старославянската“ (Вж. в архивите на Колеж дьо Франс. Досие Ходзко (без сигнатура), това изложение на Ходзко, придружено от писмо до неизвестно лице от А. Седио (A. Sédillot), министър на просветата. И двата документа са без дата, като изложението на Ходзко е само копие от оригинала и предадено със съкращения.) Вж. също подробности по становището на Ал. Ходзко за „Веда словена“ в A.I. Chodzko. *Etudes bulgares*. Paris, 1875, 48 p.

⁴⁸ Вж. повече подробности: И в. Д. Шишманов. *Френската наука и „Веда словена.“* — Сб. Луи Леже. Пос. съч., с. 33—108.

⁴⁹ Archives de Collège de France. Dossier Louis Léger. C. XII. Pièce 4b.

⁵⁰ N. K o l e v. Auguste Dozon et les études balkaniques en France. — *Etudes balkaniques*. Sof., 1982, 3.

⁵¹ Буквално преведено „Висше педагогическо училище“ в Париж, известно с високото равнище на преподаванията от видни френски професори, в което се подготвят обикновено кадри за преподаватели във висшите учебни заведения.

⁵² Licencié ès lettres. Характерна за френската учебна система университетска титла, която се дава след положени изпити по четири дисциплини, преподавани в един факултет, с продължителност на обучението обикновено от две години. Обикновено лице, придобило тази титла може да преподава в долните класове на средните учебни заведения, а за горните класове и висшите учебни заведения се изисква да си получил титлата „агреже“ — втора степен от висшето образование, като титлата се получава след успешно представяне на специален за този случай конкурс.

⁵³ Вж. за Л. Леже: L. L é g e r. *Souvenirs d'un slavophile*. 1863—1897. Op. cit.; *Le Panslavisme et l'intérêt français*. Op. cit., p. 183; A. M a z o n. *Les études slaves*. Op. cit., p. 454—455; P. B o y e r. Louis Léger. — *Revue des études slaves*, т. III, p. 127—132; D. B e a u v o i s. *La slavistique française*. Op. cit., p. 254—255; A. I. D z i v g o v. *La vie et l'oeuvre de L. Léger*. Sof., 1923; Notice biographique sur le verso de la couverture de: L. Léger. *Les Annéennes Civilisations Slaves*. Paris, 1921; вж. също статиите и спомените за Луи Леже, поместени в Сб. Луи Леже. C., 1925.

⁵⁴ Cf. L. L é g e r. *Le Monde slave: voyages et littérature*. Paris, 1873; *Etudes slaves*. Paris, 1875; *Nouvelles études slaves*. Paris, 1880—1886, 2 vol.; *Contes slaves*. Paris, 1887; *Souvenirs d'un slavophile*. Op. cit.

⁵⁵ L. L é g e r. *La Save, le Danube et le Balkan*. Paris, 1884, p. 260, 267.

⁵⁶ Касае се за „La Save, le Danube et le Balkan“. Op. cit.

⁵⁷ Вж. рецензията от A. G., Une excursion en Bulgarie — *La Bulgarie*, II^e an., n. 32—33 du 5/17 févr. et du 9/21 févr. 1883, p. 2—3. Cf. *Mél. „Ecol Nationale des Langues Orientales Vivantes“*. Paris, 1882.

⁵⁸ Вж. сп. Зора, 1885, кн. 3; вж. също: Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. 19, С., 1979, с. 219 и 525, както и рецензията от Ив. Вазов (*Народний глас*, бр. 484, 23 юни 1884).

⁵⁹ Вж. по-горе бел. 57 и 58.

⁶⁰ Вж.: L. L é g e r. *La Bulgarie*. Paris, 1885. Avant-propos, p. V.

⁶¹ Id., p. XVIII.

⁶² Вж. за Моско Москов (1862—1947) в Речник на бълг. литература. Т. 2, С., 1977, с. 406—407, където не са отбелязани преводите му.

⁶³ Тази част е преработка на писаното от Л. Леже по същия въпрос през 1874—1875 г. в „*Etudes slaves*“, от което някои откъси са били преведени и обнародвани в сп. Читалище, г. IV, кн. 13 от 1874 г. и г. V, кн. 11 от 1875 г.

⁶⁴ Според Б. Пенев. История на новата бълг. литература. Т. 2, С., 1977, с. 255, преводът на Л. Леже е направен по текста на автобиографията на С. Врачански, обнародван в Пер. сп., г. I, 1872, кн. 5—6. Срв. новото критично издание на *Житие на Софроний* на фр. ез. от проф. Жак Фьойе: Jack Feuillet. *Soifronij Vračanski. Vie et tribulations du précheur Soifronij*. Introduction. Traduction et Notes établies par J. F. Ed. Sofia-Press. Sofia, 1981, 226 p. Cf. N. K o l e v. Nouvelle édition de l'autobiographie de Soifronij. — *Etudes balkaniques*. 1981, 4, p. 140—144.

⁶⁵ В същата книга Л. Леже поместил в превод на френски език и Вазовия разказ „Неотдавна“, откъси от Раковски и описание на Копривница от Л. Каравелов. Вж. Н. К о л е в. Вазови произведения на френски език. — Руски и западни езици. 1980, кн. 5, с. 53.

⁶⁶ L. L é g e r. *La Bulgarie*. Op. cit., p. 147.

⁶⁷ *Nouvelles études slaves*. Т. I. Paris, 1880, p. 52.

⁶⁸ Id.

⁶⁹ Cf. L. L é g e r. *Souvenirs d'un slavophile*. Op. cit.; *Le Panslavisme et l'intérêt français*. Op. cit.; *Etudes slaves*. Т. I. Op. cit.

⁷⁰ Вж. по-горе бел. 22. Вж. също *Журнал министерства народного просвещения*. Шестое десятилетие. Часть ССXXXVIII, 1885, март—април, СПб., 1885, с. 82; Современная летопись. Письмо из Парижа. Фев. 1885 года. (Писмото е от Л. Леже, дългогодишен дописник на вестника. Бел. Н. К.)

⁷¹ L. L é g e r. Etudes slaves. Deuxième série. Op. cit., p. 278—289.

⁷² Бж. по-ропе бел. 65.

⁷³ Бж. Archives de Collège de France. Volume des programmes. Op. cit.: Louis Léger.

⁷⁴ A i m é P u e c h. Notice sur la vie et les travaux de Louis Léger, lue dans la séance du 31 octobre 1924 de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris, 1924, in fol., 33 p.

⁷⁵ Бж. по-ропе бел. 53.

⁷⁶ L. L é g e r. Etudes slaves. Deuxième série. Op. cit., p. 276—288.

⁷⁷ L. L é g e r. Serbes, Croates et Bulgares. Cf. L. L é g e r. La Bulgarie. Paris, 1885.

ФРГ

„ARCADIA“, Берлин—Ню Йорк, 1982, кн. 1

В рецензираната книжка привлича вниманието статията на Йорг-Улрих Фехнер „Старите страдания на младия Вертер. Романът на Гьоте в перспективата на петраркизма“. Авторът разглежда ранната творба на Й. В. Гьоте в сравнение с публикувания през 1973 г. роман на писателя от ГДР Улрих Пленцдорф „Новите страдания на младия В.“ С това изследването му добива актуална насоченост и засяга някои проблеми на съвременната европейска литература.

В статията се посочва, че днес би могло да се състави цяла библиотека, чиито заглавия са свързани по някакъв начин с романа на Гьоте „Страданията на младия Вертер“ — чрез подражание, чрез пародия или чрез филологическа интерпретация. Но едва версията на Улрих Пленцдорф, която акцентира върху „новите страдания“ на героя, разкри възможността и за едно обратно тълкуване — възниква оправдано въпросът за „старите страдания на младия Вертер“. Къде са ситуирани тези „стари страдания“ за Гьотеви роман? А може би те са заложени в духовно-историческата традиция на петраркизма? Авторът си поставя за цел да отговори в статията си на така формулирания въпрос.

Досега филологическите проучвания на романа са били насочени главно към изясняване на връзките му с нови творби, възникнали въз основа на неговия първообраз. Но е възможно и правомерно да се потърсят някои отношения към съществуващата до създаването му традиция. Това ще хвърли допълнителна светлина и към рецепцията на произведението в по-ново време.

Още заглавието на Гьотевия роман подсказва някои незабелязани досега особености. Немският речник на Грим посочва, че в заглавието на този роман за първи път в немски език се употребява множественото число на думата „страдание“. Тук за първи път се нарушава една езикова традиция, свързана с представата за „страданията и смъртта на нашия господ и спасител Исус Христос“. Повлиян от Лутеровия превод на Библията, Гьоте създава тази нова форма на множествено число, с която се подсказват вече нови съдържания — значението на „стра-

дания“ се колебае между „понесено страдание“ и „преживени страсти“, посочва авторът. Така самото заглавие на Гьотеви роман вече насочва към оная културна традиция, която е свързана с „любовната система“ на петраркизма. А тази система достига своя завършен вид преди всичко във френската литература от средата на XVIII в., т. е. в периода, предхождащ възникването на Гьотевата творба. Характерно за тази традиция е диалектичното свързване на мъката с радостта, връзка, която се извежда от двойствеността на понятието „страст—страдание“. Това амбивалентно схващане за радостта, която води до страдание, и за страданието, което дарява радост, може да бъде открито като характерен елемент в произведенията на Жан-Жак Русо — в „Новата Елоиза“ и особено в неговите „Изповеди“, посочва авторът.

За отношението на „Вертер“ към петраркизма романът на Пленцдорф може да послужи още веднъж като потвърждение на поставената теза. В съвременна среда младият герой на Пленцдорф изживява раздвоение между еротичното си желание и волевия отказ от сексуално удовлетворение. Същото важи и за героя на Гьоте. Това е оня комплекс от вътрешно самоизживяване, който Томас Ман формулира в есето си „Еротиката на Микеланджело“: „За него, твърде платонично, бог е в обичайния, а не в обичания, който е само средството за божественото въздушевание.“

Авторът на статията посочва, че в това твърдение Томас Ман скъсява духовно-историческата перспектива на традицията, когато поставя в нейното начало единствено Платон. Любов, която няма или няма само за цел сексуалното удовлетворение, любов поне като литературна жалба за отказа, ще намерим още при Сафо. Именно в традицията на нейната „горчива сладост“ се разполага и Гьотевието Вертер, когато говори за „сладка меланхолия“, за „арена на блаженство и болки“ и най-сетне, когато определя полуделия поради несполедена любов като „щастлив нещастник“. Наистина самият Вертер не отнася подобни сравнения към себе си, но не се и противопоставя на тях, изтъква Йорг-Улрих Фехнер.

Още древността познава схващането за любовта, от една страна, като „болест“, а, от друга, като „лудост“. За отбелязване е,

че Гьоте предпазва своя герой от тези въздействия на любовта, но ги пренася контрастно върху паралелната сюжетна линия — селският момък, който се влюбва несподеляно в една вдовица, се разболява и достига до лудост, а тя го довежда и до убийство. За разлика от този второстепенен герой на романа самият Вертер по начало е програмиран да изпитва „влечението към смъртта“. Така включените в романа петраркистични елементи не са взети непременно и непосредствено от тази традиция; защото те са поучително и патетично пречупени, т. е. те представляват опосредствувани, функционални цитати на една литературно, както и духовно-исторически все още жива, но многопосочна и комплексна традиция, заключава авторът.

Обаче Гьотевият Вертер засвидетелства онова, което схващането за физическото въздействие на любовта върху влюбения е превърнало в литературна конвенция, а след това в клише. От Сафо през Катул, елегичите и Овидий се развива възгледът, че влюбеният — било в присъствието на любимата, било поради нейното отсъствие — получава замайване, побледнява, изчервява се, рукуват му съзми, губи гласа си, усеща слабост, сетивата му нарушават функциите си, връхлит го болест, изобщо изживява противоположностите между жар и студ, между живот и смърт. Характерно в това отношение е дългото писмо на Вертер, в което разказва за първата си среща с любимата; изобщо обстоятелствата около първата среща са редовно повтаряща се тема на петраркизма. Ето какво става с героя на Гьоте, когато изпитва върху себе си властта на любовта: „...оттогава насам слънцето, месецът и звездите могат спокойно да си вършат работата — аз не зная, ни че е ден, нито че е нощ и целият свят край мене потъна“⁴.

Но преди да се изгради една толкова конвенционализирана любовна система, любовната жалба се допълвя от любовна възхвала, която се свързва с традицията на „Песен на песните“. Тук се проявява и едно стереотипно словесно стилизиране на качества на жената и на нейната красота. И ако в своето описание на любимата Вертер отбелязва нейните черни очи, това не бива да се обяснява с биографични мотиви у самия Гьоте, а по-скоро с факта, че черните очи са характерни за поезията на петраркизма още от XVI в., посочва авторът на статията.

Типични за петраркизма са мъчителното домогване до любимата, страстната жалба поради неутолен копнеж, страданието от изживявания като жесток отказ на любимата и след това потъване в размишления и наслаждение от прелестите на това страдание. Тъй се постига лъжливо щастие в бляна, любимата се схваща като непреклонна господарка, а влюбеният се усеща като нейн

и на любовта мъченик. Типични са и схващанията за любовта като болест, за целомъдрието на верността, което дава на влюбения възможност за нравствено израстване, и накрая за жената като символ на ангелското начало, т. е. на чистата интелигентност и с това дори на божествения дух. Тези елементи лесно могат да се открият в романа на Гьоте. В едно писмо Вертер предава така преживяванията си от първата среща с Лоте: „Да ти разказвам подред как стана, че се запознах с едно от най-милите същества, ще бъде твърде трудно. Аз съм весел и шастлив и следователно — лошо ще опиша историята. Един ангел! Тифу! Това го казва всеки за своята. Нали? И все пак аз не съм в състояние да ти изкажа колко е тя съвършена, защото е съвършена; достатъчно е — тя плени всичките ми чувства. Тъй много простота при толкова много разум, тъй много доброта при толкова много твърдост и спокойствие на душата при истинския живот и действие...“

Този цитат съдържа цяла поредица от представи из арсенала на петраркизма, отбелязва авторът. В психическото въздействие на любовта Вертер вижда причината за своя „лош“ стил в писмата си, причината, задето не може да опише една история. В същото време той несъзнателно използва похватите от петраркисткия арсенал — преди още да е назвал Лоте по име, той я нарича „ангел“, открива в нея „съвършенство“, чийто вид и причини не е в състояние да определи, установява, че тя е пленила целия му чувствен живот и съзира в нея обединени противоположни житейски качества: простота и разум, т. е. „docta ignorantia“, доброта и твърдост, т. е. „caritas“ в „constantia“, а също спокойствие на душата и истински живот, истинска деятелност, т. е. „tranquillitas animi“ във „vita activa“. Въпреки това обаче Вертер е неудовлетворен именно от словесно-стереотипното формулиране на тези качества; той би искал да взриви и да разчули арсенала, за да достигне до едно същностно, индивидуално описание на своите психично-иррационални изживявания, ето защо продължава в писмото си: „Глунав брътвеж е това, което ти казах за нея, жалки абстракции, които не изразяват дори една чертица от нейната същност... Или, казано на модерен език: Вертер е до толкова в плен на традицията, че единствено в нейните рамки може да се изразява същностно. В същото време той е недоволен от това обстоятелство, което не му позволява пълноценно да изкаже изживяната от него непосредственост на чувството, да изрази субективната ирационалност като такава. Тук Вертер се докосва до езиковите затруднения на едно модерно време; неговият език му е недостатъчен, за да съобщи истински, същностни изживявания; разказвачът страда от функционалната редундантност на своя, както и на всеки друг комуникативен език, заключава авторът.

* Цитатите са по превода на Ас. Разцветников (б. м. — В. К.).

Така Гьотевият Вертер използва системата на петраркизма, но в същото време е обладан от съзнанието, че тази комуникативна схема вече не е адекватна за него. Затова всички теми и мотиви из традицията на Петрарка и петраркизма се възприемат от героя на Гьоте и заедно с употребата им се релативизират, подчертава Йорг-Улрих Фехнер. При Вертер се забелязва колебание между обожанието на любимата жена и стремежа към сепитно отдаване, копнеж по освобождаване от безнадеждното служене и същевременно осъзнаване на безизходната обвързаност, както и възприемане на любовта като грях наред с опита да ѝ противопостави напразните усилия на разума. Тъкмо тук Гьотевият „Вертер“, поне в редакцията си от 1787 г., потвърждава принципната дихотомия, диалектичката неразрешимост на духовно-историческата проблематика.

За днешния читател, който чете „Страданията на младия Вертер“ или съвременни негови варианти като „Новите страдания на младия В.“ от Улрих Пленцдорф, е от значение да види тези творби в светлината на петраркизма, смята авторът на статията. Така те ще се възприемат преди всичко като *духовни творби*, нещо, което Гьоте е изискавал по отношение на своя роман.

В. К.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Вiena, 1982,
кн. 161—162

В рецензираната книжка на сп. „Литератур унд критик“ особено място заема изследването на италианския германист Джузепе Фарезе „Крушението на Аз-а и съзнанието за края при Артур Шницлер“. Изследването е посветено на сто и двадесетата годишнина от рождението на австрийския писател.

Наблюденията на автора се основават върху анализ на творческия път на Артур Шницлер през годините 1910—1920, когато той развива най-значителните си художествени идеи. Фарезе си поставя за задача да разкрие някои стилистични, тематични и формални промени през този период, които предлагат нови елементи за едно съвременно тълкуване на Артур Шницлер.

На 14 октомври 1911 г. едновременно в девет различни театъра се състои с голям успех премиерата на създадената между 1908—1909 г. трагикомедия „Обширната страна“. През юни предишната година директорът на Дойчез театър в Берлин Ото Брам е написал на Шницлер: „Драги приятелю, с голяма радост прочетох пиесата Ви „Обширната страна“. Не само поетически тя ми изглежда върхна точка във Вашето творчество (близка до „Самотен път“), не само отлична в ха-

актеризирането — Фридрих Хофрайтер възприема като един от най-добрите Ви образи, — но и съвсем нова по стил, който аз, ако не възразявате, бих нарекъл поантилистичен.“ В тази оценка на Ото Брам е интересно преди всичко сравнението с драмата „Самотен път“ (1900—1903), смята авторът. И в действителност могат да се установят много общи черти в двете пиеси, които маркират прехода към нов период в творчеството на Шницлер и свидетелствуват за развитие в неговата психологично-социална рефлексия. Но докато „Самотен път“ все още отразява един преходен момент в разпадането на стария буржоазно-либерален ред, в „Обширната страна“ рухването на буржоазното общество и свързаните с него традиционни ценности е станало неоспорим факт. Символичният образ на индустриалеца Фридрих Хофрайтер, фиктивен протагонист на ужасната и цинична игра на упражняване на власт над другите, събира в себе си всички аспекти на тази трагедия или по-скоро трагикомедия, както я нарича самият Шницлер. В действителност Хофрайтер бива сразен тъкмо от ония конвенционални сили, които той смята, че е овладял и осмисля. В обширната страна на душата всяко мъчително дирене на някакъв порядък е само изкуствено, защото „естественото — това е хаосът“, според думите на писателя. „В предложения тук твърде богат и бляскав свят не е възможно никакво доверие; всички се освобождават от своите привички и обвързаности“ — пише Георг Брандес през 1911 г. в едно писмо до Шницлер. Така той охарактеризира особената атмосфера на тъга, в която се движат и действуват персонажите на „Обширната страна“. Хофрайтер е един от малкото големи образи на Шницлер, които приемат реалността на поражението с достойнство и без резигнация. След дуела, при който застрелва младия любовник на жена си, Хофрайтер казва: „Да, на него му е много по-лесно. За него всичко е свършено. Но аз... аз съм жив. И възнамерявам да живея и напред. ... Човек трябва да се реши. Или — или.“

По-иначе протича историята на проф. Берихарди, друг ключов образ в творчеството на Артур Шницлер. Между февруари и април 1912 г. писателят завършва едноименната комедия, чието възникване по показателен начин е свързано с това на „Самотен път“, отбелязва авторът. И действително самотен е пътят, който извървява еврейският лекар при опита си да наложи един човешки и етически принцип в онова виенско общество от края на века, в което всяка хуманност се е превърнала в маска, а нравствените принципи са напълно подчинени на интересите на властващите. Онова, което прави впечатление в тази „австрийска комедия“, е не толкова обръщането на Шницлер към една парливо-актуална тема като антисемитизма, а по-скоро изобразяването на дезориентацията на индивида, станал играч-

ка в един деформиран социален порядък, както и на неговото трагично познание, че трябва да живее и да загине в борбата с този порядък, смята авторът на статията.

Резигнацията на Бернхарди означава нещо повече от обикновено охарактеризиране на един образ, продължава Джузепе Фарезе. Тя по-скоро възвестява една продължителна и вече непреодолима криза в живота и в изкуството на Артур Шницлер. На 12 ноември 1916 г. писателят отбелязва в дневника си: „Понякога на човек му се иска да явра, че и един живот следва някакви художествени или поне ритмични закони. Така в моето съществуване 1912 г., в която навлязох в петдесетгодишната си възраст, беше епохална, и то в неблагоприятен смисъл.“ Тази бележка е още по-разбираема, ако си дадем сметка, че през 1912 г. умират Макс Буркхард, Алфред Бергер и Ото Брам, „най-значителните поддръжници и приятели на моето писателско дело“, както пише Шницлер.

В същност периодът между 1910 и 1920 г. е особено тежък за Шницлер; през него протича Първата световна война и настъпва гибелта на Австроунгарската империя, тогава рухват всички надежди и мечти за национално укрепване и социално преустройство. През този период у Шницлер се развива вътрешен процес на себerefлексия и аналитична интроспекция, който предизвиква и поврат в неговата тематика, отбелязва авторът. Вниманието на писателя, което дотогава е било насочено предимно към проблематичността на съществуването, все повече се привлича от анализа на Аз-а. С други думи, той изоставя онзи типичен за него похват да „демонтира“ психическите механизми, за да разкрие техните реакции и дефекти, и се обръща към един екзистенциално-реалистичен начин на изследване, който възпроизвежда отчуждаващата самота на индивида в модерния свят, заключава Джузепе Фарезе.

Най-значително проявление на този творчески поврат у писателя е новелата „Бягство в мрака“. Характерна за разглежданите критични години е склонността на Шницлер да изобразява тази нова, колебаеща се между отчаяние и резигнация тематика все по-често със средствата на прозата вместо с тези на драмата. Обобщаващо винаги се е твърдяло с право, че драмите на Артур Шницлер представяват драматизирани новели, а новелите му — епизирани драми. Това отношение обаче се нарушава, когато основна тема за писателя става крушението на Аз-а и съзнанието за настъпващия край на живота и надеждите.

Новелата „Бягство в мрака“ възниква именно през този събоносен за Шницлер период между 1912—1917 г. Въпреки патологичната атмосфера, която обгръща главния герой, новелата е реалистична и с разтърсваща последователност изобразява нарастващата изолация на индивида от външния свят. С непостигната дотогава от Шницлер

острота тук се описва тоталното, неизбежно откъсване на Аз от Ти и от Ние, посочва авторът. „Бягство в мрака“ представлява безмилостна хроника на загубата на самоличността; този процес се анализира в различните стадии, които маркират трудностите и невъзможността на междучовешките отношения и в последна сметка довеждат до тотално отчуждаване от живота, до солисизъм, самота и лудост. Аз-ът се сблъсква с действителността и изброжда всички пътища на човешките взаимоотношения: братски, брачни, чисто еротични. Но резултатът винаги е съмнение и неувереност, всичко е белязано от сянката на лудостта и от съзнанието за предстоящия край. Действителността се разпада, а с нея и основата за истинско човешко съществуване. С това разпадане е свързано и изчезването на онова поливалентно колебание на противоположностите: битие и привидност, мечта и действителност, любов и омраза, игра и сериозност — противоположности, които дотогава са характеризирали творчеството на виенския писател, подчертава авторът.

В новелата „Бягство в мрака“ реалността става халюцинация, а натрапчивите предмети твърде бързо спечелват превес над всяка възможност за рационален контрол или пък самоконтрол. Краят може да бъде само скок в мрака, в Нищото.

Новелата, в която се разглежда патологичен случай — геройт Роберт страда от мания за преследване, — извиква в паметта един от най-ранните разкази на Шницлер, „Умиране“ (1892), чийто протагонист Феликс умира от нелечима туберкулоза. Свързващият елемент между двете произведения е не толкова болестта, колкото смъртта, по-скоро страхът от смъртта — единственото, ужасяващо сигурно нещо в един рухващ свят. Но различието между „Умиране“ и „Бягство в мрака“ се определя именно от болестта. Защото, докато туберкулозата, от която Феликс бавно умира, ни изглежда обгръната от някаква мрачна тайна, принуждаваща човека да приеме приближаващия край с фаталистична пасивност, то лудостта на Роберт чрез разрушаването на Аз-а символизира необратимия процес на разлагането на действителността. Дихотомията смърт—живот, която образува диалектическия основен елемент на разказа „Умиране“, отсъства в новелата „Бягство в мрака“ зад една тъмна и пусто чувство на страх, което потиска Роберт от самото начало. На него ме у отнета онани, макар и само теоретическа възможност, която още позволява на Феликс да се противопостави на психологическата изолация, причинена от бавно напредващата туберкулоза. Попаднал в мегмето на натрапчивата невроза, Роберт все по-несъзнателно бива принуден да извърши редица деяния, които се оказват симптоми на натрапливост. Нищо чудно следователно, че всички предприети от него стъпки да обхващат действителността

извън своето собствено потиснато същество са безрезультатни. Те само подчертават неудържимото изчерпване на духовните му сили, докато се стигне до оная разтърсваща финална сцена, когато той хладнокръвно натиска спусъка на скрития в джоба му револвер и убива брат си — тъкмо в мига, когато този го прегръща. След това Роберт сам прекрива в смъртта, „преминава през една звъняща синя нощ, която никога нямаше да свърши за него“.

Трагедията на Роберт протича в период от три месеца — от октомври до декември, т. е. през прехода от есента към зимата, отбелязва авторът. Разказната структура се концентрира предимно върху вътрешния живот на главния герой. Използуваната от Шницлер техника не е вътрешният монолог, а разказът и т. нар. „изживяна реч“. Отказът от монолога, който е по-подходящ за описанието на един „поток на съзнанието“ (например в новелата на Шницлер „Лейтенант Густл“ — първият вътрешен монолог в немската литература), издава намерението на писателя да изобрази своя герой в проблематична светлина. Роберт, чието раздвоено Аз не е в състояние да възпроизведе един разказ в първо лице, изразява вътрешните си процеси в трето лице, което по обективен и безличен начин „изживява“ всичко и го „разказва“. Постоянната смяна на разказната перспектива и често заменяемата функция на „изживяване“ и „разказване“ придават на новелата непосредственост, издават майсторството на големия психолог, заключават авторът.

Шницлер описва в „Бягство в мрака“ крайната фаза на едно вече активно разцепление на Аз-а и изтъква несигурността, временността на съществуването на главния герой в реалния свят, както и неспасемостта на обръканата му психика. Обаче главната тема, преди всичко в първата част на новелата, не е само коварното напредване на лудостта, а и безутешната самота на Роберт, както и неговата неспособност да се заципава, т. е. да нагоди външната действителност в своя полза, като превземе онези бариери на отчуждението, която патологичното му схващане за света издига между него и нещата. Макар и теоретично близо до приграждането към реалния свят, Роберт се оттегля и изпада в отчаяна ретроспекция, в състояние на неувереност и страх. Върхната точка на новелата е опитът на Роберт да пренесе болестта си върху друго лице, онова парадоксално разменение на психопатологичните симптоми, което приписва собствената му лудост на неговия брат Ото и с това го превръща в марionетка. В тази трагична размяна на ролите всеки бива предоставен на другия и тъй изчезва всяка възможност за надежда и спасение. От мига, в който прехвърля своята лудост върху брат си, Роберт изпада в положение на самоизолация и себаразрушаване, което го довежда до тотално откъсване от

света. Не му остава нищо друго освен отчаяния страх от смъртта, обобщава авторът на статията.

Глъбинната психология на Шницлер сякаш в новелата „Бягство в мрака“ изчерпва резервите си от нюанси, които омекотяват и приглушават острите противоречия. Като че писателят е загубил умениято си да филтрира действителността през леката игра на светлини и сенки, без да я фалшифицира, и да разглежда света с дистанцирано и все пак съчувствено разбиране за човешката трагедия. Това изтъква особеното значение на „Бягство в мрака“ — новела, която отправя към една всеобща социално-културна ситуация, където разпадането на Аз-а, кризата и разрухата отдавна са станали всекидневие.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„EUROPE“, revue littéraire mensuelle, бр. 648, 1983. Париж

Априлският брой на френското прогресивно месечно литературно списание „Юроп“ за 1983 г. е посветен на централна тема: „Театърът и тия, които го създават“. Броят започва със съдържателен и интересен очерк, озаглавен „Трудов екип“ (Travail d'équipe), на сведущата по проблемите на театъра есеистка Раймонд Темкин, една от редовните и активни сътрудници на списанието. „Театърът — пише Темкин — е трудов екип. Текстът само не е достатъчен, за да се прави театър. Той влиза в спектакъла като част, която може да бъде главна (essentielle), тогава говорят за театър на текста, театър-документ (или второстепенна), театър на образа, театър на актьори. Няма театър — казва Темкин — в текст, озаглавен „Трите стълба на спектакъла“, ако това, което претендира да бъде театър, не завършва с представление: театърът е спектакъл и той почива върху трите стълба (pilliers): автор, актьор, публика. Ако един от тях липсва, театърът е осакатен. Без автор — това са актьорски упражнения, може би „перформанси“, както казват по американски — няма театър. Нека не се измамваме впрочем: в случая ако „перформансът“ е добър, има един скрит автор. Няма зрител: тогава тренировка (training), както казват този път а ла Станиславски или „творческа килия“ (cellule de creation) според „Открития театър“; или пък катастрофа. Нека ретушираме формулите на Бернар Дор (известен театрален теоретик и критик — Н. Д.): няма театър без публика; няма театри без зрители. Това, което означава двете опасности, от които театралният жанр е заплашен: именно спаднало посещение поради различни причини, и то заслужава цяла една глава.

В поредица „Размишления върху драматурга“ Даниел Бенехард (роден в 1954 г.), изпълняващ функцията на драматург при Театъра в Кан (Théâtre de Caen), последователно ни въвежда в „Позициите на един драматург“ със следните въстпителни бележки: „както е драматургът — пита се авторът — и отговаря: „една неясна функция, малко обща. За разлика от Германия френската театрална институция се зачита малко. От 1978 г. имам шанса — казва Даниел Бенехард — да бъда постоянен драматург при „Комеди дьо Кан“ (този драматически център се интересува много след 1973 г. от съвременните стилове (écritures). Клод Йерсен и Мишел Дюбоа въведоха първи във Франция Крьоц, Фасбиндер и Ахтернбуш. Да се дефинира абстрактно „драматургията“ е трудно. Колкото опити, толкова школи, толкова драматургии! От моето сътрудничество в дъжина спектакли — казва Бенехард — мога в най-добрия случай да посоча няколко ориентировки в моята работа. Даниел Бенехард почва с „драматурга-документалист: „преди работата на маса с актьорите драматургът съставя досие върху писателя и автора и. Очевидно той подрежда статии, критики, предизначени за по-сетнешните публикации. Тази документална работа от университетски тип е дублирана в Кан със свободни поетически текстове, фикции. Текстове, периферични на произведението, които образуват капитал от звуци, образи, субективни впечатления, който може или не да подпомогне сценичната работа. В известни завършени спектакли премираме следа от тези драматургически фикции, синия куфар на „Крал Лир“ например.

В текста „драматург-приспособител“ авторът пише: „съвременният театър в наши дни държи особено да постави на сцената произведения в проза, разкази. Драматургът в такъв случай често тогава е господар на такива монтаж, на такива разглобявания. Често той е, който преизбира фрагментите, свързва ги, за да образува крайната мозайка. Тази театрална нагласа на литературни текстове сме я опитвали много пъти в Кан, казва Бенехард, както това са доказвали спектаклите „Барбе д'Орвил“ и „Дезамур“, монтажът е форма на пряк, тънък, спокоен стил, но който изисква предпазливо боравене. Драматургът можеше също да изработи нова версия на даден класически текст, но ние направихме нов превод на Софоклевата „Антигона“.

При „драматурга-зрител“ мястото на драматурга е твърде скромно при репетиционната работа, той слуша, гледа, антиципира един вид позицията на зрителя. Драматургът не е вече този, който дава уроци, този „flûte du sens“, който е могъл някога да тероризира актьорите. Драматургията на маса е почти изчезнала. Свършено е с тези едностранни текстови обяснения, на които актьорът с играта си трябваше да бъде отражението. Когато знаеще са малко ясни, драматургът

не може обаче да претендира за някаква обективност на своята прещенка. Както всяка реч, неговата е носач на фантазми, миниран от риска.

При драматурга-писател: „критическа институция“, „теоретичен орган“, драматургът най-често също е писател. От тази именно позиция той изтъргва най-голяма легитимност върте в художествения колектив. Но ако драматургът-писател работи преимуществено за художествената структура, където е интегриран, това не трябва да става по изключителен начин. Писателят печели, като следва опитите вън. От трите пиеси, които написах, казва Бенехард, една единствена е била поставена в драматическия център Кан. . . Функцията на драматурга в драматическия център в Кан е прочее открита, множествена, дори ако е фокусирана върху стила. „Размишление върху“, както и „продукция“ на театралния стил, работата на драматурга се обогатява с внимателния поглед, който той хвърля върху околните съвременни художествени дейности (кино, танц, роман). Включен в даден художествен екип, драматургът не е прочее този самотен писател, вдълбочен в бюрото си. Едно само желание има: „социалността“ на неговата практика да остане трамплин за творческо възбуждане и изобретателност.

С интерес се четат „Театралните публикации“, които имат полезен осведомителен характер в работата на цитираната вече Раймонд Темкин.

От „театралните списания“, пише Темкин, едно единствено идвашо ни в пълна форма от твърде далеч е „Авансцена“, което празнува през 1980 своята 30-годишнина чрез възпоменателен брой, съдържаш листата на 400 от хиляда и повече пиеси, публикувани, класирани по жанрове, с означение на сюжет, с броя на актьорите, с декорните елементи. „Авансцена“ е открита със склонност все пак към булевардната пиеса и към пиесите на вече прочути автори (Ануй, Русен, Ионеско, Бекет). Но през последните години са били публикувани по-трудни френски и чуждестранни пиеси, богато илюстрирани и придружени с документация. „Авансцена“ може в случая да служи като програма на театри от сектора на субсидираните изобщо, което гарантира откупването на известен брой екземпляри. Такъв е случаят също с „текстовите програми“ на „Открития театър“, на който Люсиен Атун бе инициаторът при издателство Сток.

Теоретичните списания не издържат също удара. Ако публикуват в някои свои броеве неиздавани пиеси, те се занимават повече с анализ и рефлексии, насочват се към една по-интелектуална публика. Двумесечното списание „Театр пополер“ (издание на „Арш“), създадено в 1953 г., което игра значителна роля за набирането на публика около един театър, „очистен от буржоазните структури, от печалбите и от маските си, изчезна през

1964 г. „Травай театрал“ (издаван от „Л'Аж д'ом“) се създава през 1970 г. Неговият редакционен комитет е съставен от същите, които пишеха редовно в „Театр популер“: Дени Бабле, Емил Копферман, Бернар Дор, Франсоаз Куридски. Времето на „театъра, който събираше, не съществува вече; „гражданската илюзия“ на Жан Вилар се разпръсна... Сътрудниците на „Травай театрал“ бяха преди всичко преподаватели в Театралния институт при университета в Париж. Ала списанието беше финансово тежест за издателя; то почна да излиза все по-редовно, докато спря.

Що се отнася до театралните колекции, Темкин пише, че съществуват трудно... Днес компанията „Ренд-Баро“ има своите „Кайе“, както „Театр дьо Лувен“, „Ла Комеди дьо Кан“, „Льо Нуво Театр дьо Марсей“, „Ла Комеди дьо Сен-Етиен“, „Льо Сантр драматик национал дьо Реймс“. „Льо

Театр популер роман“ и „Ла Комеди Франсез“ имат също своите колекции. Касае се до текст „ин-екстенсо“ или по-често до извадки, съпроводени с анализи, изобщо твърде убедителни. Тиражът рядко надвишава хиляда екземпляра.

Колкото до есетата, казва Темкин, нека цитираме колекцията на „Л'Аж д'ом“, посветена на театралните знаменитости. Отделни книги се посвещават на отделна личност или на отделна творческа кариера. Изданието „Пътища на театралното творчество“, под редакцията на театроведа Дени Бабле и под егидата на „Националния център за научни изследвания“, е поредица на високоинтелектуално ниво. Изследването тук е колективно и е плод на продължителен труд. Студиите представляват откривателски приноси.

Н. Д.

„ЛИТЕРАТУРНА И ПУБЛИЦИСТИЧНА
ДЕЙНОСТ НА Г. С. РАКОВСКИ В РУМЪНИЯ“
от ЛАУРА БАЗ-ФОТИАДЕ, С., 1980

От две десетилетия новото поколение румънски българисти изявяват все по-авторитетно присъствието си в историографията на румъно-българските културни отношения през вековете, дават нов облик на тяхното проучване. Лаура Баз-Фотиаде си е създала вече и в България, и в Румъния име на сериозен учен, с голяма ерудиция, разгледала е публикации от нашето Възраждане в Румъния, винаги с подчертан интерес към взаимодействия и паралелизмите в литературното развитие на двата съседни народа.

На живота, дейността, връзките и творчеството на Г. С. Раковски в Румъния са посветени досега доста проучвания и от румънски, и от български учени. Сега Л. Б.-Фотиаде предлага на българските читатели компактна монография,¹ с която си е поставила за цел, съразмерна с подготовката си, да представи многостранната литературна и журналистическа дейност на Раковски в Румъния. Политическият мислител и деец Раковски е неделим от публициста и затова публицистиката му в Румъния е проследена в контекста на един важен период от политическите и социалните борби в Обединените княжества през последните години от князуването на Ал. Йоан Куза. И понеже с Раковски започва ускореното развитие на българската поезия, компаративистката Л. Б.-Фотиаде си поставя многопосочни задачи: да включи началото на развитието на българската романтична поезия в развитието на романтизма в балканските литератури; да разграничи българския от румънския романтизъм; да търси ако не въздействия, то поне съответствия между отделни мотиви, теми и образи в румънската патриотична поезия през първата половина на XIX в. и поемата на Раковски. И тук тя не върви по утъпкани пътеки. Това е новото, което тя внася в разглеждането на Раковски откъм връзките му с Румъния. За всичко друго е писано, и то изчерпателно: за заговорническите му премедия, за дейността му като законодател и организатор на четническото движение,

за отношението му към големите румънски политически мъже и учени, за отражението на румънската политическа и социална действителност в двуезичните му вестници, за поетическото му творчество, за научните му интереси и занимания на румънска земя.

За вероятното въздействие на съвременната румънска романтична поезия в поемата на Раковски говори Георги Димов,² като посочва редица сходства на теми, картини, похвати, мисли и чувства, „които напомнят за реминисценции, за мисловни и тематични асоциации“. Л. Б.-Фотиаде ги илюстрира с изобилни примери на „Съзвучия между лириката на Раковски и румънската поезия“ (с. 64—96). Без съмнение Раковски е чел съвременните румънски поети, те са му допадали с борческия си патриотизъм, с възпяването на миналото на народа и държавата, за да се мобилизират народните маси за извоюване на светло бъдеще. Това ще му е помогнало и ще го е подтикнало да се опита да изрази в поетически образи мислите и чувствата, които са го вълнували в един съдбоносен за нашия народ момент; нещо повече, да пристъпи към осъществяване на една трудна творческа задача — да напише българска героична епопея в три части. Раковски е чувствувал своите ограничени възможности и е търсел модели. Например, за да изрази поетически риданието на една скърбяща жена, той отбелязва в един ръкопис с фрагменти от „Горски пътник“: „да се види във „Велизарий“, като го изпърво видя жена му спя“³.

Мотивът „fortuna labilis“ в румънската поезия добива специфичния балкански облик на разсъждения върху преминалата слава на поробен народ. Затова първото печатано стихотворение на Раковски „Ах ти, време люто“ обръща вниманието на румънската изследователка, още повече, че то отначало е имало само десет стиха, като завършвало със стиховете: „Но художество писмени, твой сперник, / явил се нам от бога застъпник.“ Продължението започва с риторичното обръщение: „Възбуди се, род български, от дълбоки сън!“, което дава основание на ав-

¹ Л. Баз-Фотиаде. Литературна и публицистична дейност на Г. С. Раковски в Румъния. С., 1980.

² История на българската литература. Т. II. Литература на Възраждането. С., 1966, с. 259.

³ Архив Г. С. Раковски. Т. I. С., 1952, с. 554.

торката да твърди, че стихотворението е довършено в Румъния, че то отразява революционния кипнеж в страната и че Раковски е под въздействието на марша на Андрей Мурешану. Обаче предисловието към I редакция на „Горски пътник“ започва именно с тези два стиха, само че не в стихотворна форма: „Възбуди се род български от глъбока сына. Възлей стара твоя слава с глас тръбна.“⁴ А освен това последните два стиха от недвършеното стихотворение подсказват мисълта, която Раковски само доразвива във втората част. Поетът се чувства призван да прослави и възкреси българското минало и княжовност със своето творчество. Това е програмно стихотворение на новия български поет, който иска да пробуди националната ни гордост чрез съзнанието, че сме създатели на славянската писменост. Враговете са унищожили дворците и крепостите, свидетели на миналата ни слава, но писмеността ни пребъдва във вековете. И това е българският вариант на поезията на руините.

Напразно авторката си е поставила за цел да открие в печатаната окончателна редакция на „Горски пътник“ няком мотиви от неправилно наречената II редакция на поемата, писана в Букурещ. Първо, това е съвсем самостоятелна недвършена поема за „Неповинное нещастие ръчтелство Стоян и Бояна“,⁵ която завършва със стиха „времето нас забранат“. След него в ръкописа има половин написана страница. Каквото следва, действително е фрагмент от многото „Материали за „Горски пътник“, които поетът не е включил в окончателната ѝ редакция. Оттам е и цитираната на с. 88 от авторката строфа „Достигнахме в размирни години. . .“. Това са думи на войводата, а не, както смята тя на Стоян към Бояна. А иначе темите, мотивите, образите в „Горски пътник“, при все че е вече писан в Нови Сад, но след поредно общуване с румънската култура, поезия и общество са съпоставими с темите, мотивите и образите в румънската поезия в лицето на най-изтъкнатите ѝ представители. И тогава действително може да се говори за въздействие, за модел, за опора на творческото вдъхновение на Раковски.

За гротеската „Просвета в Турско“ Раковски отбелязва в скоби, че е „привод“, без да посочва от какъв език и от кой автор. Л. Б. Фотиаде не е успяла да открие румънския оригинал. Трябва да се намери буквално същият текст. Памфлетът „Господин Сарсаялъ авторът“, в който И. Хелиаде Ръдулеску е изобразил карикатурно външността, идеите, поетическата лексика и тематика на поета Григоре Александреску, има общо с „Просвета в Турско“ само преплитането на текст и рисунка.

Най-очевидно, решително и безрезервно Раковски е свързан с румънския политически и културен живот чрез редактирания от него румъно-български в. „Бъдущност“. Неслучайно Богдан Петричейку Хасдеу изтъква, че той е издаден с покровителството и материалната помощ на княз Куза. Точно през зимата на 1863—1864 г. той заедно с министър-председателя Михаил Когълничану осъществяват най-важните политически, социални и икономически реформи в страната, като даже, за да сломят съпротивата на реакционната опозиция, прибегват до държавен преврат, който пък довежда до ревизиране на конвенцията, подписана от Великите сили-гаранти, за съществуването на Обединените княжества. Раковски защитава секуларизацията на имотите на румънските манастири, посветени на гръцките манастири в Йерусалим и Света гора. Това е решителен момент от румъно-българското единодействие в борбата против гръцкото духовенство и неговите изключителни позиции в българската църква и румънската държава. След преврата от 2 май 1864 г., последван от демократична избирателна и поземлена реформа, в. „Бъдущност“ взема все по-открито и решително становище в полза на реформите на Куза и Когълничану. А когато Раковски вече няма свой печатен орган, той превежда и издава в две брошури писмото на румънския владетел до великия везир от 19 ноември 1865 г. и тронното му слово от 5 декември 1865 г. Това са последните опити на Куза да запази трона си, злепоставен след потушаването на размириците в Букурещ от 3 август 1865 г., както и от грешките на последното му правителство, което ще бъде свалено заедно с него на 11 февруари 1866 г.⁶ Раковски остава докрай верен на Ал. Куза, който е подпомагал безрезервно българското културно издигане, а пък революционното ни движение — доколкото политическото положение е позволявало.

Л. Б. Фотиаде е проследила основно участието на Димитър Великин в редактирането на румънския отдел на „Бъдущност“ и дава ценни характеристики на неговия стил и език. Най-изчерпателно е представен и въпросът за сътрудничеството на видния румънски публицист, писател и учен Б. П. Хасдеу във вестника. Отношенията между Хасдеу и Раковски са разглеждани многократно, но все още недостатъчно, а и тук не се казва нещо ново, поне за българския читател. Някога Хр. Капитанов, а напоследък Йоан Константи Кицими⁷ направили някои уместни и обосновани съпоставки между двамата

⁶ A. I. L a p e d a t u. Preludiile căderii lui Cuza Vodă. București, 1943.

⁷ I. C. Chițimia. Hasdeu și relațiile româno-bulgare moderne. — B: Analele Universității București. Limbi și literaturi străine. București, 1980, XXIX, 1, p. 25—30.

⁴ Архив Г. С. Раковски. Т. I. С., 1952.

⁵ Пак там, с. 554.

учени и по отношение на всеобхватността на интересите им, и по грандиозността на техните проекти, пък и по некритичността на романтичното им въображение. Типологическата им съпоставка може да бъде разширена с много други факти и задълбочено разгледана от много други гледни точки.

Хубавият и точен превод на монографията на няколко места е погрешен поради непознаване на литературните факти.⁸

Книгата на Л. Б.-Фотиаде представява интерес за българския читател и изследовател, понеже дава нова светлина и нова оценка на личността и творчеството на този гениален търсещ дух. Тя е пръв опит да бъде разгледано в компаративистичен аспект поетическото му дело. Тя ще заинтересува и румънския читател, и то не само за да разбере личността и делото на легендарния войвода, поет и учен, но и отношението му с Куза, с Хасдеу, както и да се запознае с една непрочувана страница от дейността на бележития румънски учен, писател и общественик, голям приятел на българския народ.⁹

Румънската българистика записва с тази книга още един ценен принос при изясняване проблемите и личностите на Българското възраждане в Румъния.

Пирин Болджиев

„1300 JAHRE BULGARIEN. TEIL 2“

(По случай Първия международен конгрес по българистика — София, 1981 г.)

Първата част на това издание, рецензирана в книгата девета на сп. „Литературна мисъл“ от 1981 г., излезе в самото навечерие на Първия международен конгрес по българистика. Съдържанието на отпечатаната през 1982 г. втора част, както и постигнатите с нея нови резултати потвърждават научния характер на този двутомен труд и основанията да го поставим сред значителните чуждестранни публикации, посветени на големия форум по българистика. Включени са седем проучвания: 1. Кирил Харалампиев, Ото Мюлер-Неудорф — неговият при-

нос за България; Ханс Захс, София — една висока крепост на аксиомната геометрия; Бернард Тюнес, Мюнхен и съвременната българистика; Вилфрид Бауман, Властта на злото върху човека. Към учението на Климент Охридски; Гутер Микел, За честното разделение на дължината на думата в българския и гръцкия език; Норберт Райтер, Drăgăni, ină, allos, éterros; Христо Василев, Южнославянизми и балканизми в българския език.

Най-съществения дял и на този том образуват статията по въпроси на езикознанието и литературата — две обособени и развивани области на българистиката във ФРГ. Кирил Харалампиев, наш сънародник и преподавател по български език и литература в Мюнхенския университет, представя малко познатата личност на Ото Мюлер-Неудорф — книжовник с несъмнено място в историята на немско-българските литературни взаимоотношения през първите десетилетия на XX в. Изключително важна е преди всичко изнесената от автора фактическа информация: през 1912—1913 г. Ото Мюлер-Неудорф е журналист в София и оттук сътрудничи на „Frankfurter Allgemeine Zeitung; изучава българската история и култура; обиква душевността на българите и до края на живота си остава впечатлен от историята и нравите им; превежда произведения на Петко Тодоров, Елин Пелин, Добри Немиров и други български писатели, а преведеният от него откъс от „Кървава песен“ от Пенчо Славейков не е изгубил и днес, по оценката на К. Харалампиев, високите си художествени качества; поставя началото на поредицата „Българска библиотека“ и подема редица инициативи, чието осъществяване в условията преди и непосредствено след Първата световна война оказва положително въздействие; все тогава (1917) отпечатва „Blumen aus dem Balkan“ — първата антология на новобългарската литература в превод на немски език. Не само това. Ото Мюлер-Неудорф възпява нашата страна в късно отпечатаната му стихосбирка (1948) „Българско отечество — 24 песни“. Неговото най-хубаво стихотворение в този цикъл, цитирано в статията, е органична част от онази великолепно, все още обаче неосъществена антология на поетичния образ на България в световната литература, създавана последователно от различни поети и на различни езици. Заслужава да се спомене още и показателният факт, че именно в 1948 г. Неудорф издава стихосбирките под побългарената форма на собственото си име — Стоил Новоселски.

Едва ли е нужно да се подчертава специално, че тази богата информация обхваща по същество не само новата отправна точка в изучаването на българско-немските литературни взаимоотношения (приноса на Ото Мюлер-Неудорф), но и правилното интерпретиране на тези взаимоотношения с оглед на тяхната исторически неравномерна последователност, интензивност и мащабност.

⁸ Легендата на Болитиняну не е „Михай изпуска знамето“, а „спасява“; „Касандра“ е „Росандра“ (8 с., с. 75); Александри не е рисувал „акварели“, а е нарекъл пейзажната си лирика „Пастели“ и името е останало в румънската литература като жанрово название (с. 87); Йосиф Соколски е захвърлил не „патриархалните“ си, а „патриаршеските“ си одежди (с. 143, у Раковски — „патришките“).

⁹ В една нова монография, посветена на публицистиката на Хасдеу (V. S. a n d u. Publicistica lui Haseu. Bucuresti, 1974, р. 75), приносът му в „Бъдущност“ не е разгледан, понеже за автора не са били достъпни броевете, в които той е сътрудничил.

Подобно значение има също статията на Берхарт Тьонес за ролята на Мюнхен като изследователски център за България и по-широко — За Югоизточна Европа. Авторът набелязва всички институции, периодични издания и архивохранилища, които насочват или подпомагат изясняването на различни българистични проблеми — самостоятелно или най-често в рамките на славистиката и балканистиката в Западна Германия. Въпросът е много съществен и по друг повод ще се спира на него специално, тъй като е необходимо да бъдат обхванати в пълнота (библиографски и концептуално) всички основни публикации с оглед на застъпените в тях становища, изводи, оценки. Тук е достатъчно да се каже, че статията напомня навреме за сериозността на тази задача. Без да навлиза в нейното изясняване, Б. Тьонес обръща внимание върху разнородни институции и многогодишни поредици с българистична и обща балканистична насоченост, които заслужават да бъдат преценени именно от научно гледище.

Централно място в тази втора част на юбилейното издание, а в известен смисъл и в цялото издание дори заема изследването на Винфрид Бауман „Властта на злото върху човека. Към учението на Климент Охридски“. Едно в истинския смисъл на думата професионално проучване за Климент Охридски, за нравствените основи на неговото учение. „Климент беше ученик и спътник на славянските апостоли Кирил и Методий, основател на книжовна школа и заедно с други творец на българската средновековна литература“ — пише авторът в началото на своята обширна студия (с. 41). Следвайки композиционния план на проучването си, В. Бауман посочва в уводната му част използваните източници и особено академичното издание на Климентовите съчинения, проследява накратко живота на Климент, характеризира бегло „Златния период“ в българската литература¹, изтъквайки от свое гледище ограничената взаимовръзка между осъществявания тогава подем на българската култура и книжовното дело на голямата историческа личност. Младият българист от ФРГ проследява по-нататък прякото нахлуване на злото в живота на Климент, гледната точка на Стария и Новия завет, възгледите на богомилството и намесата на приближените до църквата в тази насока. Най-съдържателните разработки на изследователя са във втората и третата част на труда, озаглавени съответно „Теологичен анализ“ и „Културно-исторически анализ“. Тук той разграничава и обосновава различни аспекти на злото в живота и литературата, служейки си с примери и от по-ново време, разкрива присъствието на темата за злото в книжовното наследство на Климент и разяснява онези многобройни пасажки в съчиненията му, които представят отношението на видния Кирило-Методиев ученик по този основен въпрос на старата българска литература и на Средновековието въоб-

ще. Изследването представя този нов автор определено с неговите оформени интереси към българската средновековна литература, с богатите му познания за Климент Охридски и, разбира се, с умението му да изяснява научно специфични въпроси на книжовното наследство от онези епохи.

Статите на Гунтер Михел, Норберт Райтер и Христо Василев, чийто принос ще оценят по право специалистите-езиковеди, имат също несъмнен изследователски характер. От своя страна ще отбележим само, че авторите им поставят на сравнителна основа съществени въпроси, като с компетентно анализиратите примери уточняват, допълват или разширяват познати разработки на езиковедската наука. Това са обстойни проучвания, подкрепени от прецизно изработени таблици и схеми, които онагледяват или подсилват с нови доказателства отстояваните от тях схващания.

Внимателното прочитане на този двутомен труд, издаден във връзка с 1300-годишнината от създаването на българската държава и Първия Международен конгрес по българистика (София, 1981 г.), разкрива както неговите научни качества, така и основанията да бъде той отпечатан на български език. Това не само ще допринесе за творческото осмисляне на неговите приноси моменти, но и ще бъде нова проява на вложената в изданието идея за сътрудничество в областта на българистиката.

Илия Конев

ПРИЕМЛИВИТЕ И НЕПРИЕМЛИВИТЕ СТРАНИ НА ЕДНА ЛИТЕРАТУРНА КОНЦЕПЦИЯ

Въпросът, дали литературата крие своя генезис в самата си същност, се превърна в най-шекотливия момент в литературознанието на нашия век, през който за първи път се заговори за „деhumanизация“ на литературния свят, за „умиране на романа“ и се появи модата на несвързания текст с претенции за художествени качества. Разглеждането на този основен проблем очерта ясно идеологическите и методологическите различия между марксистското и буржоазното литературознание. Докато първото съсредоточи търсенията си върху връзката между реалната действителност и литературното произведение, давайки по този начин историческа насоченост на изследванията си, западната теория на литературата ограда разглеждането на текста с дебели стени от външния свят. Постановката за литературното произведение като автономна единица изключи априори от обсега на западното литературознание въпроса за литературата като отражение на историко-социалния контекст.

Иманентният анализ на художествения текст се превърна в ръководно начало на за-

падната литературна наука. Много скоро обаче този метод на работа се стори незадоволителен на редица учени и те преориентираха усилията си, променяйки до голяма степен както метода, така и обекта си на изследване. Появата на книги като „Създаване на текста“¹, „Семиотика на поезията“ на Мишел Рифатер, „Мимоложик“ на Жерар Женет въпреки значителните различия в подхода към проблема бележат началото на една нова тенденция в работата на привържениците на структурализма във Франция. Текстът вече не се разглежда сам за себе си, а във връзка с определен културен (литературен) контекст. Междутекстовостта² — отношенията между текстовете в многобройните им прояви — съсредоточава вниманието на тези автори, които, осъзнавайки завою, който правят, заговорват за „отворен структурализъм“.

Последната книга на Жерар Женет — „Палимпсести (литературата на втора степен)“, публикувана в поредицата „Поетика“ на издателство „Съой“ през 1982 г., представлява опит за систематизация на резултатите от едно почти енциклопедично изследване върху междутекстовостта. Както сам отбелязва авторът, написването на „Палимпсести“ е логично продължение на едно творческо търсене, чиито начални наброски откриваме в „Мимоложик“.

За изходна точка на изследването си в „Мимоложик“ Женет избира проблема за имитативните особености на художествената реч. „Имитативната“ реч е разглеждана от Женет в рамките на един „корпус“ от текстове. Тези литературни произведения са видени като съдържащи типологичните черти и функции на литературен жанр, чиито прототип е диалогът „Кратил“ на Платон. Тук Женет включва и множество литературни теории, подвеждайки ги под същия знаменател. Френският учен прибегва до помощта на нелитературните методи на редица науки, като философията на езика, епистемологията и др., за да изтрие праха на забравата от редица текстове, които времето, лишавайки ги от контекст, е направило нечитасими. Работата на Женет се състои именно в детайлното съзиждане на тази „връзка-приемственост“ между два текста, която осигурява тяхното „разшифроване“, създавайки подходяща ситуация за актуализиране (канализиране) на смисъла им на базата на изясняване проблема на подражателния принцип в литературата.

Една статия, публикувана през ноември 1977 г. в сп. „Поетика“, подсказва броя, който Женет трябва да прехвърли, за да не

потъне в морето от проблеми, на които търси решение. „Жанрове, типове, начини на разказване“³ е първоначалният вариант на книгата „Въведение в архитектката“, публикувана в издателство „Съой“ през 1979 г. Ученият трябва да изкове собствените си работни понятия, да си изясни редица теоретични постановки, преди да продължи пътя си.

„Въведение в архитектката“ е преглед на тълкуванията на „теорията за трите основни жанра“ (епос, лирика, драма), приписвани погрешно според Женет на Платон и Аристотел. Категорията жанр, използвана от френския учен за разкриване и определяне на същностните страни на епоса, лириката и драмата, не съответствува на функционирането на категорията жанр в терминологичната система на българското и съветското литературознание, в което е всеизвестно, че епос, лирика и драма са литературни родове. В хода на изследването си авторът предлага своята концепция за жанровите детерминанти, които трасират развитието на литературата. В пресечните точки на тяхното движение Женет вижда очертанията на архитектката. Жанровото определение на Женет е междутекстова проява, при която връзките и отношенията остават на равнището на чисто литературния контекст. Архитектуралността е това кълбо, в което се сплитат „жанровите“ нишки на междутекстовостта и което поетиката трябва да „намотае“, за да може литературната критика да „изплете“ състоятелно смисъла на научния анализ. „Въведение в архитектката“ е изследване на поетиката, а не критическо търсене. Според Женет изследването на поетиката на жанра е *condicio sine qua non* за всяко историко-литературно изследване — без нея емпиричният подход към жанра, поджанра и т. н. е невъзможен.

Такава е предисторията на „Палимпсести“. Самият избор на заглавието подсказва за обединяването на двата посочени по-горе изследователски момента — критика и поетика.⁴ Метафоричността в заглавието⁵ раз-

³ „Genres, types, modes“ — превеждаме с „начини на разказване“ понятието „modes“ при Женет, понеже то включва според него лингвистични и прагматични категории — едновременно ситуация и речево осъществяване.

⁴ Разграничението, което правим между „Мимоложик“ като критическо изследване и „Въведение в архитектката“ като изследване на поетиката е условно, тъй като теоретични моменти наред с конкретните разработки са налице и в „Мимоложик“. Но докато там те са само компонент на анализа (задължителен за Женет, както може да се види в поранните му изследвания — „Figures“ I, 1966, „Figures“ II, 1969, „Figures“ III, 1972, Seuil, поетиката става единствена негова цел във „Въведение в архитектката“.

⁵ Палимпсест означава използван повторно пергамент — писмен паметник, от кой-

¹ M. Riffaterre. La Production du texte. Seuil, 1979.

M. Riffaterre. Sémiotique de la poésie. Seuil, 1982.

² Понятието междутекстовост е въведено в западното литературознание от Юлия Кръстева при представяне на М. Бахтин на френските читатели.

крива начина, по който авторът ще подходи към литературата — от позицията на читател, достатъчно осведомен, за да различи съществуването на двата текста на една обединяваща плоскост. Конкретният анализ на художествените произведения е комбиниран с усилията за откриване на универсалното в литературата, на нейните жанрови особености.

Набелязаните във „Въведение в архитектурата“ видове междутекстовост намират своето доуточнение в „Палимпсести“. Авторът посочва пет вида отношения между текстовете: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, архитекстуалност и хипертекстуалност,⁶ за да се спре на последния, най-слабо изследван до този момент. Жерар Женет определя хипертекстуалността като отношение между един първи — хипотекст и едно по-късно литературно произведение — хипертекст.⁷ Коментарът като форма на критическа намеса на изследователя е изрично изключен от хипертекстуалността. Начинът, по който хипотекстът поражда хипертекста, е трансформативен. Трансформацията може да има директен характер или да се осъществи чрез подражание по имитативен път. Тази начална постановка на очертаване контурите и проявяванията на междутекстовостта и определяне мястото на хипертекстуалността в нея позволява на Женет да посочи двата аспекта, в които разглежда проблема. Тъй като видовете междутекстовост не съществуват независимо един от друг, авторът определя хипертекстуалността (отношението между един първи текст и преобразуващия го втори текст) като архитекст, чийто исторически реализации са поджанрове, като пастиша, пародията и травестията. Но всеки архитекст се отличава с родови, общолитературни черти — жанровите му прояви не изчерпват неговата същност.

Хипертекстуалността е не само исторически обусловена, с конкретно съществуване в жанрове, а е и текстова особеност, задължителен творчески компонент в създаването на литературата. Хипертекстуалността не може да бъде разглеждана само в конкретните ѝ

то е заличен един текст, за да бъде написан отгоре друг, по-нов от него.

В „Палимпсести“ те са посочени, както следва: интертекстуалност (цялостно, почти буквално пренасяне на един текст в друг, например цитатът или плагиатството), метатекстуалност (отношението, свързващо анализиран текст и анализиращия го текст), паратекстуалност (отношението на текста със заглавието, подзаглавието, епиграфа, илюстрациите и др.), архитекстуалност.

⁷ Запазваме хипо- и хипертекст, както е в оригинала, понеже преводът с „подтекст“ и „надтекст“ би довел до недоразумения поради различното съдържание на тези термини в нашето литературознание. Освен това тези гръцки представки запазват нюанса на пространствено-времени отношения, съществен за разбиране работата на Женет.

прояви като пародия, пастиш и др. Жерар Женет избира типични произведения, за да я изследва като текстов аспект. Той твърди, че има произведения, в които архитиповите особености на хипертекстуалността са по-ясни, по-ярко изразени, отколкото в други. Подобен избор улеснява анализа.

Количественият анализ обаче, според който Ж. Женет прокаква граница между хипертекстуалност и интертекстуалност, не е достатъчен и води до теоретико-концептуално противоречие в интерпретацията му. Излиза, че интертекстуалността е „детайлна“, спорадична хипертекстуалност — минимизирано, алтернативно присъствие на текст в текста. Подобно определение ни позволява да мислим, че решението на проблемите на хипертекстуалността автоматично освобождава от грижи за интертекстуалността, която е нейно миниатюрно подобие. Остава неизяснен въпросът, защо, ако няма съществена разлика между тях, те са изрично обособени в предложената систематизация (въпреки че е ясно, че посочените по-горе пет вида архитекстуалност не могат да съществуват в чист вид)?

Аристотеловата идея за подражателния характер на литературата стои отново в основата на чисто литературната приемственост, която разглежда Женет, както във „Въведение в архитектурата“. Авторът изяснява произхода на термина пародия и употребата му в класическата и в новата френска литература. Уточняването на термина е невъзможно без противопоставянето му на останалите литературни жанрове или междутекстови аспекти, с които е обвързан. Така в края на терминологичния преглед, съпътстван от историко-описателен анализ на жанра пародия, Женет предлага пространствен модел за работа, който включва и определянето на съдържанието и на термините пастиш, травестия и др.

Освен комичния ефект като обща функция на жанровете пародия, сатиричен пастиш, травестия авторът въвежда и нов необходим според него структурален критерий, характеризиращ отношението на хипертекста спрямо хипотекста. Пародията и травестията, отбелязва Женет, трансформират текста, а пастишът имитира стила. Новата схема на Женет включва по този начин двата основни вида отношение между хипотекст и хипертекст — деформативното, означено най-общо като трансформация в каноническите жанрове пародия и травестия, и имитативното — в пастиша и шаржа.

Структуралният критерий според Женет е недостатъчен, за да отрази различните степени комичност на хипертекстуалните прояви, а и литературната история предлага хипертекстуалност със сериозна функция (без сатирична насоченост). Затова Женет обогатява схемата си с две нови подразделения: хипертекстове, при които трансформационните процеси имат игров характер (каквито са някои разновидности на пародията и пастиша) и такива, които подхождат сериозно към

първоначалния текст (например „Доктор Фаустус“ на Т. Ман). Последното допълнение, което Жерар Женет прави, е уточняването на нюансите между игровия и сериозния характер на хипертекстуалността: тя може да бъде иронична (Т. Ман „Лоте във Ваймар“), полемична („Животът на Дон Кихот“ на Унамуно), хумористична („Елпенор“ на Жироу) и сатирична.

Жерар Женет се залавя да разреши редица основни проблеми на хипертекстуалността в следната последователност: пародията, травестиата в нейната бурлеска и модерна форма, трудно разграничимите пастиш и шарж с техните специфични прояви на смесена пародия и „антироман“⁸. Възлов момент в концепцията на Женет са проблемите, свързани с транспозицията.

Тази работна програма повдига и някои въпроси. Отначало „каноническите жанрове“ се разглеждат като конкретни прояви на хипертекстуалността, а след това, в крайната схема, която се предлага, това понятие се изключва поради „надисторическия“ според Женет характер на разглежданите литературни явления. Таблицата, в която са систематизирани работните понятия, е озаглавена „хипертекстуални явления“. С едно умело преплъзване в терминологията Женет разширява нейния обхват и заличава историческото измерение на жанра, което постановяваше по-горе като необходимо. Невъзможността да се избегне този термин и определянето на съдържанието му се проявява отново на с. 39, където Женет обяснява, че „някоя от хипертекстуалните прояви не е елементарна и всяка една, особено транспозицията, подлежи на разграничаване на по-прости текстови аспекти; и, обратно, ще трябва да изследваме по-сложни жанрове, в които се смесват две или три фундаментални хипертекстуални явления“. Жерар Женет признава, че посочените за илюстрация на видовете хипертекстуалност произведения са произволни; нещо повече — крайната цел на изследването му е да „изтрие тази таблица.“ Опорната точка, която авторът предлага, е така подвидна, че читателят няма на какво да се облене, за да разбере как точно Женет вижда мястото на жанра и начина, по който трябва да бъде изследван. Ако се съди от това, как авторът разглежда травестиата, става ясно, че тя се появява „по някаква случайност между 1633 и 1648 г.“ като конкретен жанр — бурлеска травестия — и оттам нататък е възприета като литературен способ. Явно е,

че подходът на Женет към жанра е описателен — той го „заема“ от литературната реалност на съответната епоха, за да го подложи на анализ. Системата на литературните жанрове се явява за Женет една бариера, която той своеволно спуска или вдига. Отсъствието на жанрова система посочва необходимостта от исторически жалон в работата му.

Изясняването на същността на имитативната функция позволява на Женет да разгледа подражателния принцип като съвкупност от езикови и стилови характеристики. Пастишът е тази специфична негова проява, която има „жанров“ характер (категорията жанр тук е използвана за означаване на надисторичния, обобщаващ характер на пастиша). За реализирането му е необходимо да бъде създаден опосредствуваш стилистично-тематичен модел между хипо- и хипертекст (пастиширано и „паразитно“ произведение). За целта според Женет трябва да се постави една маркировка, ограничаваща дистанцията за овладяване на първотекста, генерализиращият характер на който е необходимо условие за пастиширането. Поради специфичната знакова система на литературния текст пастишът в него няма естетическа ценност, както в живописата. Литературното копие е жигосвано като плагиатство; за да се пастишира в литературата, е необходимо запазването на креативен момент в пастиша.

Интересно е твърдението на Женет, че имитативният процес на едно произведение, на цял автор, епоха или жанр е структурно идентичен. За разлика от пародията и травестиата, които трансформират (директно преобразуват, променят) определен хипотекст, пастишът третира (имитира) дори едно произведение като съвкупност от характерни черти. Определил по този начин същността на второто основно структурно отношение между хипо- и хипертекст — имитативно, Женет го подлага, както и при пародията и травестиата на кръговия преглед, проследяващ историческите стъпала на подражателните промени в прехода от комично към сериозно. Най-силната част на тази разработка е анализът на Марсел Пруст, пастиширащ (имитиращ) Флобер. Тук анализът на Женет се отличава с логическа мисъл, която гъвкаво и ерудирано обхваща разсъжденията на френския писател, за да разкрие в нова светлина двата „авторови“ образа — тези на пастиширащия и на пастиширания.

Есеистичният елемент, който Женет внася в тази част от анализа си, издава емоционалното му предпочитание към разглеждане на материал и обогатя художествено строго научния стил на „Палимпсести“. Изследвачът като че ли илюстрира тезата си за същността на пастиша у Пруст, в основата на която е желанието на пастиширащия да се приобщи, да „заговори като любимия автор“. Тази особеност на критическия анализ на Женет е вече посочена като неизменен ме-

⁸ Това понятие няма нищо общо с френския роман от 50-те години, чиито представители са Н. Сарот, М. Бютор, А. Роб-Грийе и др. За Женет антироман е произведение, чийто герой не различава фикция и реалност, смесва литературно творчество и действителност и считайки се за литературен герой, действа като него.

тодологически белег от Цв. Тодоров.⁹ Той отчита опасността от двусмислената критическа позиция на Женет, която е толкова близка до тази на твореца, че рискува да се превърне в нейно повторение. Тук може да се постави въпросът за същността на литературната критика, за предмета и задачите ѝ в структуралистичните концепции на Р. Барт, Цв. Тодоров, М. Шарл¹⁰ и др., и особено то място, което Женет заема в тях.

Жерар Женет избира и посочва като център на своята книга проблемите на транспозицията. Но какво в същност включва транспозицията? Като се започне от литературния превод, версификацията, резюмето и се стигне до хипертекста като продължение, скъсяване, съкращаване, разширяване и т. н. на първоначалния текст. Цялата класическа литература, с предпочитание към драматичното изкуство и дори произведения на представители на постмодернизма като американския автор Джон Барт. Съобразявайки се с това, става обяснимо защо Женет избира този термин за означение на сериозните (без комичен ефект) трансформационни процеси, свързващи хипо- с хипертекста. Понятието „транспозиция“ придобива тук метафорично значение. То най-ясно изразява същността на изследвателския подход на Женет. Той избира призмата на повествователните техники, за да прегледа през нея трансформативната хипертекстуалност. Разказвач, пространствено-временна характеристика, мотивация, гледна точка, представен свят — в различните хипертекстове организиращата доминанта е различна и тъканта на повествованието предлага най-разнообразни съчетания. Женет ги разглежда в конкретни анализи на хипо- и хипертекстове, като използва теоретичните постановки върху повествованието, до които е стигнал в предишните си книги. Паралелно с това се развиват и доуточняват някои от тях. Проблемът за пространствено-временните отношения тук е разяснен чрез ролята му в представяния свят, доуточнен е терминът „фокализатор“, чрез който Женет въвежда в литературната наука разграничението между гледна точка и разказвателска функция, допълнени са наблюденията върху мотивацията в литературното произведение. Драматичните произведения за първи път в „Палимпсести“ са обект на вниманието на френския учен. Анализът на техните структурни особености като текстове е важен принос към теорията на драмата, по-слабо развита до този момент в сравнение с теорията на романа и на поезията.

⁹ T. Z. Todorov. Poétique et critique. — In: Poétique de la prose. Ed. du Seuil, 1971.

¹⁰ R. Barthes. Critique et vérité. Ed. du Seuil, 1966; M. Charles. L'horreur du poème. — In: Rhétorique de la lecture. Ed. du Seuil, 1977.

Проблемите на междутекстовостта, предмет на изследване в „Палимпсести“, не са открити на Женет. Те имат своята предистория в марксистическото литературознание благодарение на постоянно преоткриваните днес теоретични концепции на съветския литературовед Михаил Бахтин. Но интересното е друго — че един такъв изведен структуралист като Жерар Женет започва да се чувства неудобно в тесните рамки на структурализма и се опитва да ги разчупи, за да открие своята истина за литературата. Но за да се „отвори“ литературният анализ, надала стига въжешната стълба, хвърлена от един текст към друг. Според твърдението на латиноамериканския писател Хорхе Луис Борхес, което се поддържа и от Женет, литературата е една голяма книга без начало и без край, в която се извършва „непрекъснато преливане на смисъла“. Тук с основание можем да запитаем — защо трябва да се разчупи кръгът на иманентния анализ, — за да се затворим в новия, по-широк кръг на хипертекстовостта? Затова Женет не може да обоснове редица свои твърдения, едно от които е, че: „Хипертекстът, както е известно, поражда хипертекста“ (с. 424), а другото е — защо авторът предпочита произведения, в които хипертекстуалната „игра е съзнателна, осмислена, целенасочена“?

Книгата „Палимпсести“ поставя отново пред читателя ред проблеми, свързани с границите на литературния анализ — за историзма му, за философската му детерминираност. Историческият релативизъм,¹¹ от който Женет толкова се страхува, не само е нещо неизбежно, но е задължително за състоятелния теоретико-литературен подход на изследвача и ни отвежда до алтернативността на идеологическите концепции. Тази книга, която има неоспорими научни достойнства, е все пак потвърждение на една неизбежна истина, а именно че свръхкултурата на изследвача не е в състояние да компенсира пропуснатата връзка литература — действителност, която е основна и определяща за философско-методологическата платформа на марксистическото литературознание.

Невена Георгиева, Димитър Великов

¹¹ След появата на „Мимоложик“ между Женет и Никола Рио се появява оживен спор на страниците на сп. „Поетика“, тъй като Рио обвинява Женет в историзъм. Отговорът на Женет е, че подобно обвинение би предизвикало смеха „дори на тези [...] които са забелязали следа от историзъм в тези дискусии [...]“. Вж. Nicolas Ruwet. Malherbe: Hermogène ou Cratyle. — In: Poétique 42/1980, ed. du Seuil; G. Genette. Cratylisme et persécution. — In: Poétique, 44/1980. Ed. du Seuil.

НАУЧНА СЕСИЯ ПО СЛУЧАЙ 160-ГОДИШНИНАТА ОТ РОЖДЕНИЕТО НА НАЙДЕН ГЕРОВ

На 10 март по инициатива на Института за литература при БАН в Дома на съюза на научните работници в Пловдив се проведе научна сесия, посветена на 160-годишнината от рождението на бележития възрожденец Найден Геров. В сесията взеха участие научни работници от Института за литература и Националния музей на българската литература, НБ „Кирил и Методий“, представители на Музея на Възраждането в Пловдив, на ПУ „Паисий Хилендарски“ и на Дирекцията на музеите в Копривница. Същите доклади и научни съобщения бяха изнесени пред копривницката общественост на следващия ден — 11 март.

По време на сесията бяха разгледани проявите на Н. Геров като филолог, поет, културен и обществен деец.

В основния доклад, изнесен от ст. н. с. Д. Леков, бе очертано мястото на Найден Геров в развитието на новобългарската поезия, ролята му на пионер в нея чрез въвеждането на силаботоническото стихосложение и създаването на първата българска поема „Стоян и Рада“.

Заслужено място бе отделено на филологическите занимания на Н. Геров. Ст. н. с. Елена Георгиева и ст. н. с. Сабина Павлова разгледаха дейността на възрожденския книжовник като езиков строител и ревнител на българския език: участието му в езиковите процеси като създател на теория за характера на книжовната езикова система; работата му като създател на речник на българския език; приноса му в книжовните обработки на езика и стилистичното изграждане. Ст. н. с. Здравка Гунова характеризира лексикографските качества на Н. Геров.

Предмет на специален интерес бяха фолклористичните интереси и занимания на възрожденеца. Гл. ас. Юлия Николова потърси връзките на Н. Геров с фолклора в няколко насоки: работата му като събирач на фолклорни материали; като пропагандатор на идеята за събиране на фолклора; ролята на речника му като фолклорен и етнографски сборник, от една страна, и като теоретико-изследователски труд върху фолклора, от друга; взаимоотношението фолклор — литература, осъществявано в творчеството на писателя.

Ст. н. с. Цвета Унджиева съобщи за неизвестен ръкопис — рецензия на Н. Геров за сборника на Безсонов (ръкописът се съхранява в архива на АН ССР в Ленинград). Рецензията на Геров, се изтъкна в съобщението, е

първата критична оценка за фолклорния сборник на руския славист и е доказателство за задълбочено научно отношение към проблемите на фолклористиката. На основата на кореспонденцията на Н. Геров Мая Янкова посочи интересни данни, свързани с етнографските и археологическите занимания на възрожденеца.

В научно съобщение, отнасящо се до отношенията между Н. Геров и П. Р. Славейков, ст. н. с. Соня Баева изнесе нови факти, които свидетелствуват за участието на Геров при първите творчески прояви на П. Р. Славейков като поет и публицист.

Участниците в сесията насочиха вниманието си и към ролята на руската култура при творческото формиране на Н. Геров. Р. Дамянова разгледа влиянието на руската епистоларна традиция върху писмовното наследство на книжовника. Чрез доклада на Н. Гичева присъствуващите бяха запознати с кореспонденцията на Н. Геров, документираща контактите му с видния английски славист Морфил и с Леон Ламуш — френски историк и популяризатор на лексикографския труд на българския филолог.

Изследването на ст. н. с. Ил. Тодоров на някои неизвестни моменти от публицистиката на Н. Геров насочи към интересна страна от книжовното наследство на писателя.

Един от основните акценти в сесията бе свързан с документалното наследство на Геров, съхранявано в архивните фондове на наши културни институции като БИА при НБ „Кирил и Методий“ и Музея на Възраждането в Пловдив. Подчерта се, че все още неизследваният архив на възрожденеца крие богати възможности за прецизиране на книжовната и обществената му дейност. Н. Запрянова запозна с неизследвани документи от архива на Геров, разкриващи нови факти около борбата за църковна независимост, политическото освобождение на страната, от живота на изтъкнати възрожденски книжовници и общественици. Д. Пиронков проследи участието на Н. Геров в Англобългарската война. Въз основа на документални материали Ив. Пошов и Евд. Емануилова очертах в докладите си заслугите на Найден Геров като руски вицеконсул, педагог и творец в Пловдив.

Съществена особеност на научната сесия бе широката проблематика на представените доклади, стремежът да се осветлят различни страни от делото на Найден Геров, да се открият по-ярко неизследваните досега моменти от неговото творчество.

Лидия Михова

На 21 и 22 март 1983 г. в Института за литература се състоя Национална научна сесия, посветена на живота и творчеството на Алеко Константинов по случай 120 години от рождението му. Към сесията бе проявен голям интерес както от страна на сътрудниците на института, така и от литературоведи-преподаватели от Софийския университет и от висшите институти във Велико Търново, Пловдив и Шумен. Изнесени бяха 28 доклада и научни съобщения, в които темата „Алеко Константинов“ бе поставена от различни гледни точки и осветлена от разнообразни, неповтарящи се страни.

Както може да се очаква, голяма част от докладите (около една трета) бяха посветени на „Бай Ганьо“ и разкриха неочаквано интересни, нови подходи към тази безсмъртна и многократно интерпретирана от създаването ѝ до днес творба: проф. д-р. Тончо Жечев — „Щастливецът и Бай Ганьо“; гл. ас. Клео Протохристова — „Литературно-исторически аспекти на творчеството на Алеко Константинов“; н. с. Светозар Игов — „За жанровата същност на „Бай Ганьо““; Мих. Неледчев — „Двумоделността на „Бай Ганьо““; к. ф. н. Енчо Мутафов — „Модерният Хитър Петър“; Ал. Йорданов — „Бай Ганьо“ и гледната точка на българските модернисти“; доц. Бистра Ганчева — „За отношението автор — герой в „Бай Ганьо““; ст. ас. Красимир Петров — „Бай Ганьо — единство на литературния образ“. Изхождайки от безспорните, утвърдени вече постановки за социалната същност и националните особености на героя, изследователите се опитаха да вникнат дълбоко в жанровите особености на произведението, да потърсят характерните структурни особености, да осветлят връзката автор — герой в широки литературно-исторически, националнопсихологически и философски аспекти; потърсиха генезиса на героя във фолклорно-анекдотичен и литературно-исторически план. Проникването в идейната сърцевина и в структурните пластове на „Бай Ганьо“ доведе до оригинални изводи за композицията на творбата и своеобразното единство на образа. Направиха се сериозни опити за изясняване причините и пътищата за проява на уникалното за литературата ни явление — живота на литературния герой извън литературната творба, както и за съотнасянето на А. Константинов към българския литературен процес от края на XIX и началото на XX в. Най-сетне потърси се мястото на Алеко с неговия Бай Ганьо в продължителния диалог на българската култура с европейската.

Близките теми на проф. д-р. Хр. Дудевски „Идейно-естетическите възгледи на А. Константинов“ и ст. н. с. Елка Константинова „Алеко Константинов като литературен кри-

тик“ по същество застъпиха различни становища по проблема за връзката на Алеко с литературните направления у нас през 90-те години — отношение към традиционния критически реализъм от „вазовски тип“ и приближаване до тенденциите на кръга „Мисъл“ в търсене на нови естетически хоризонти. По този начин тези доклади разкриха поле за разработки на въпроси около мирогледа, обществените позиции, идейното развитие на писателя.

Ст. н. с. Илия Тодоров аргументирано отстоя твърдението си за Алековото авторство на три фейлетона, обособени за пръв път в последното издание на съчиненията му в раздел Dubia.

С особен интерес бе изслушан докладът на юристката Мария Орукин, който осветли по-слабо известни на литературните среди моменти от „делото по убийството на Алеко Константинов“, и на д-р Серафим Алексиев, който даде висока оценка на дисертацията на писателя от съвременни правни позиции.

Фейлетоните на Алеко „До Чикаго и назад“ и останалите му пътеписи бяха предмет на докладите на доц. Ст. Елефтеров — „Образът на повествователя в „До Чикаго и назад“, на н. с. Катя Бъклова — „Пътеписите на А. Константинов за България“, на гл. ас. Ангел Тонов — „Композиционни особености на Алековите фейлетони“ и на н. с. Ваня Бояджиева — „Личността на А. Константинов във фейлетоните му“.

Ст. ас. Вл. Янев в „Алеко Константинов и Пенчо Славейков“, ст. ас. Дим. Михайлова в „Д-р. Кръстев — популяризатор на А. Константинов в Русия“ и к. ф. н. Ек. Даскалова в „А. Константинов и работническото движение“ поставиха сравнително малко засягани въпроси около Алековата личност. Ст. н. с. Елена Димитрова се спира на сатиричните похвати в творбите на А. Константинов. Единственият доклад, посветен на езика на писателя, бе „Пословиците и поговорките в творчеството на А. Константинов“ от доц. Ив. Койнаков.

Ст. ас. Величко Тодоров, гл. ас. Ив. Трашлев и Д. Евстатиева потърсиха ускорения и типологични сходства на Алекови творби с герои на Хашек, Св. Чех и Р. Доманович.

Информациите на Радка Начева, сътрудник на музей „А. Константинов“ в Свищов, за историята и днешното състояние на музея и на Петя Дюгмеджиева за подготовената от Народна библиотека пълна библиография на А. Константинов предложиха на присъстващите ценни сведения за научния и обществен интерес днес към един от класиците на българската литература.

Алберт Бенбасат постави остро, със задължителност и отговорност въпроса за издирването и опазването на Алековото архивно наследство. С проявеното гражданско вълнение и публицистичен патос неговото изложение стана достоен финал на плодотворната научна сесия.

Сесията за Алеко Константинов доказва преди всичко изключителната жизненост и перспективност на темата „Алеко“ днес, както и големите възможности за съвременно интерпретиране, които тя предлага. Тя е показателна и за състоянието на нашето алековедение, което, опряно на достиженията на литературната ни история от по-далечното и от близкото минало, влага усилия и бележи

значителни успехи по посока на задълбочаване в специфични въпроси около Алековата личност и творчество и на разглеждане на писателя в широки национални и европейски литературни и общокултурни граници. А по този начин сесията е показателна и за ръста на съвременната ни литературна наука изобщо.

Катя Бъклова

SOMMAIRE

Ephrème Karanfilov — Les Résolutions du XII-ème Congrès et les tâches du Parti de la science littéraire	3
<i>85 ans de la naissance et 60 ans de la mort de Christo Smirnenski</i>	
Matheï Chopkine — „J'ai jeté beaucoup de feu sur la terre!“	9
Eléna Dimitrova — Ecole du talent (Smirnenski et certains de ses professeurs favoris)	13
Veska Ivanova — L'héritage manuscrit de Smirnenski	24
<i>Profilis</i>	
Panko Antchev — Ivaïlo Petrov	33
Dimitre Kenanov — Le monde artistique du „Panégyrique de sainte Nedélia,“ d'Euthyme de Tárnovo	39
Ilia Todorov — Pages inconnues du publiciste Naiden Gerov	52
Ivan Popivanov — Vassil Karaghiozov	64
Issaac Passy — Frédéric Schlegel et l'esthétique du romantisme allemand	79
Valentin Anghélov — „Provocations“ contre l'esthétique	100
<i>Communications scientifiques</i>	
Nicolas Kolev — L'enseignement de slavistique et bulgaristique au Collège de France (Paris) — 1840—1923	107
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires d'Allemagne Fédérale, d'Autriche et de France	125
<i>Revue</i>	
Pirine Boladjiev — „L'activité littéraire et journalistique de G. S. Rakovski en Roumanie“, par Laure Baz-Photiadè	132
Ilya Konev — „1300 Jahre Bulgarien. Teil 2“	134
Névéna Guéorgieva, Dimitre Vélikov — Les choses acceptables et non-acceptables d'une conception littéraire	135
<i>Chronique</i>	
Lydia Mikhova — Une session scientifique, à l'occasion du 160-e anniversaire de la naissance de Naïden Ghérov	140
Katia Baklova — Une session scientifique pour le 120-e anniversaire de la naissance d'Aléko Constantinov	141

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. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1983
с/о Jusatour, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Е. Котева*

Дадена за набор на 5. V. 1983 г.

Подписана за печат на 15. IX. 1983 г.

Формат 700/100/16

Печатни коли 8,88

Издателски коли 10,51

Тираж 1653

Изд. индекс 9303

Годишен абонамент 12 лв.

Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6
Поръчка № 293