

ЛИТЕРАТУРНА
МИСЪЛ 1984 . 4



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ПРОБЕРК
2009 - 201

ГОДИНА XXVIII . КН. 4 . 1984

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Към 40-годишнината от социалистическата революция в България

Александър Спиридонов — Слав Хр. Караславов	3
Любен Бумбалов — Наблюдения върху творчеството на Димитър Вълев	22

Вера Мутафчиева — За развитието на автобиографичния жанр в нашата възрожденска книжнина	35
Милена Кирова — Духът на две поколения („Изворът на Белоногата“ и „Ралица“ в светлината на сравнението)	52
Славчо Иванов — Стефан Минчев — литературен критик и историк	68
Александър Йорданов — Литературно-периодичните издания на българските модернисти и някои особености на литературната критика	88
Джению Василев — Д. Б. Митов — литературен критик и публицист	109
Христина Балабанова — Литературно-критическото дело на Ф. К. Шалда	121

Анализи

Митко Маринов — Пет страници от романа „Иван Кондарев“	130
--	-----

Научни съобщения

Евлоги Данков — 900 години от основаването на Петричката книжовна школа	138
Величко Вълчев — Писма на Иван Вазов до А. И. Степович	149

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ФРГ	155
-----------------------------	-----

Преглед

Румяна Дамянова — „Григор Пърличев. Живот и дело“ от Кирил Топалов	158
Светозар Цонев — Природа, поезия и индивидуалност („Природа и поезия“ от Михаил Василев)	160
Магда Карабелова-Панова — „Асен Разцветников“ от Любомир Стаматов	163

СОДЕРЖАНИЕ

К 40-летию со дня социалистической революции в Болгарии

Александр Спиридонов — Слав Хр. Караславов	3
Любен Бумбалов — Наблюдения над творчеством Димитра Вилева	22

Вера Мутафчиева — О развитии автобиографического жанра в болгарской возрожденческой книжнине	35
Милена Кирова — Дух двух поколений („Источник Белоногой“ и „Ралица“ в свете сравнения)	52
Славчо Иванов — Стефан Минчев как литературный критик и историк	68
Александр Йорданов — Литературно-периодические издания болгарских модернистов и некоторые особенности литературной критики	88
Дженю Василев — Д. Б. Митов как литературный критик и публицист	109
Христина Балабанова — Литературно-критическое дело Ф. К. Шадлы	121

Анализы

Митко Маринов — Пять страниц из романа „Иван Кондарев“	130
<i>Научные сообщения</i>	

Евлоги Данков — 900 лет со дня основания Петричской книжной школы	138
Величко Вилчев — Письма Ивана Вазова к А. И. Степовичу	149

Из зарубежной печати

Литературные журналы ФРГ	155
--------------------------	-----

Обзор

Румяна Дамянова — „Григор Пырличев. Жизнь и дело“ Кирилла Топалова	158
Светозар Цонев — Природа, поэзия и индивидуальность. („Природа и поэзия“ Михайла Василева)	160
Магда Карабелова-Панова — „Асен Разцветников“ Любомира Стаматова	163

Редакционный комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главный редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ,
МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главный редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

СЛАВ ХР. КАРАСЛАВОВ

АЛЕКСАНДЪР СПИРИДОНОВ

Измина почти четвърт век от дебюта на Слав Хр. Караславов. Който е следил неговото развитие, той знае какъв дълъг творчески път измина писателят. В началото на 60-те години той влезе в остра полемика с ония, които подценяваха националната самобитност и обявяваха селото и селското за остарели. По-късно, написал много стихове — за своето родно село и въобще за българското село, за верността към земята и нуждата от ново отношение към нея, за мъчителната епоха на кооперирането, — той достигна до по-универсалните въпроси на нашето време и на човека изобщо. Една негова стихосбирка носи показателното заглавие „Ракетен век“ и в нея вече става дума не само за привързаността към селската, към народната нравственост, но и за привързаността на съвременния човек към планетата земя в ерата на космическото. Удивително е как по пътя на своите селски спомени, осмисляйки моралните завети на тракийските си деди, Слав Хр. Караславов се домогна до такива общофилософски въпроси като личност и общество, човек и родина, земно светоусещане и космически предусещания. Един от талантливите изразители на жаждата на нашия съвременник за стабилни нравствени опори, поетът възпя заветите на нашите прадеди, в много крилати стихотворения закле сина си — и новото поколение! — да тачи спомена за миналото, да не се откъсва от родното в нашето време на бурна научно-техническа революция.

Родоначалник на нова развойна линия в нашата поезия след Априлския пленум, ярък представител на априлското поколение, в това отношение Слав Хр. Караславов изпревари нашата проза. Както е известно, „коренотърсачката“ линия в нея се изяви с пълна сила в средата на 60-те години — дебютът на Слав Хр. Караславов е през 1959 г., — и при това доста едностранчиво, понякога с апология на героя на безвремето, без социален подход към миналото. За лириката на поета в края на 50-те и 60-те години беше характерна носталгията по родното село, по родния дом, по свидните разговори с баща и дядо, есенинската болка по един свят, който вече рухваше в пепелищата, за да отстъпи място на колективистичния начин на живот. Но поетът не спираше до тези носталгични нотки, а ставаше воин и на новото, воюваше против дотогавашното социално неравенство, разкриваше тежката драма на селянина при раздялата с парчето земя.

Следвайки своята вътрешна тема за националната самобитност, за българщината, за опората на съвременника върху древните завети на дедите, още в ония години поетът разработваше в стихове исторически сюжети и се под-

готвяше да навлезе в необятния свят на българската проза. Именно така през следващото особено плодно десетилетие на 70-те години той покори читателя с романа-трилогия „Солунските братя“. Ако трябва накратко да изброим прозаичните му творби, ще ни бъде нужна дълга библиографска справка — тъй като те са не само съкровени, талантливи и популярни, но и многобройни. В тях сияят такива герои като Хаджи Димитър и Капитан дядо Никола, Деспот Слав и Асеновци, Ивайло и солунските братя Кирил и Методий.

Анализирайки историческата му проза, ние забелязваме и там полемични тези, стремеж към откривателство и реабилитация на историческата правда, желание да се каже нова дума на старата, но съвсем не остаряла тема. Още в началото на своя път на прозаик той се разграничи с безкритичната описателност и баналната илюстративност, с дотогавашната обстоятелственост на историческата проза, с досадното кръжене около дворцови истории и пикантерии. Разказвайки за миналото, той го и показва, извайва героя със свои — и народни! — истини, воюва за приемственост в българската героика и слава; а когато разказва за трагични за България събития, той разкрива силата на националния дух да се съпротивява на бедите и нещастията, да превъзмогва покрусата и да не допуска пораженски настроения. . .

През неговата проза преминава идеята за приносите на българина в общочовешката духовна съкровищница. Той умее ту да се вживява и слива в обекта на изображение — отминалата епоха; ту да се разграничава и от позициите на съвременника да произнася своите присъди или реабилитации. По-нататък: той умее да разказва за живота на обаятелните си българи; и разказвайки за някогашна България, да ни въведе в международното ѝ положение. Перото му свободно и леко минава границите между някогашните европейски държави, надниква в кралските или императорските дворци, в папските или патриаршеските покои. Възкресявайки един наистина пъстър калейдоскоп от отминали събития, изобразявайки живота на някогашна Европа, той най-добре съумява да покаже България, българските проблеми, българските щрихи на описваната епоха, на тогавашната цивилизация. В този смисъл неговото повествование е целенасочено, политизирано, с много силни съвременни акценти — но акценти, които идват от древността, които израстват върху реална основа; внушения, които силните исторически ветрове са докарали до нашия ХХ в. през много сложни перипетии. Особено с пълна сила важи това за „Солунските братя“. Удивително е как романистът успя да покаже Кирил и Методий, да разкрие смело личния им живот, да ги приземи и „очовечи“, но без да пострада мащабността на техните образи, новаторството на техните идеи, силата на техните завети.

Изобразявайки живота във Византия — нещо, което той върши наистина оригинално; живота в Рим и в другите европейски държави; рисувайки галерия от образи, Слав Хр. Караславов слива всички поточета на своя епос в един — патриотизма; слива всички образи на българи в един образ — образа на българина въобще, на неговия национален характер, на неговите обобщени представи за света и човека; слива всички човешки съдби, многобройни в пълноводното течение на романистиката му, в една негова си, караславовска идея за човешката съдба, за пътя на човека, за смисъла на живота. . . Той цени ония герои, които посвещават свидния дар — своя живот, на големите идеи на времето, които умеят да жертвуват личното в името на общото, които умеят да вършат подвизи в името на България. . . В един роман за Иванко, известен като убиеца на Асеня, по обратен път, влизайки вътре в криволиците на една човешка съдба, авторът доказва, че никакви подвизи, никакви бляскави и славни победи не могат да изтрият петното на позора. В друг роман пък за цар Ивайло — обърнете внимание на заглавието, което съдържа в себе си и идеята на романа „В дните

на цар Ивайло“ — той разкрива как народният талант носи със себе си своите университети и борави с атрибутите на властта по-професионално от професионалните политици. Но само тогава, когато трябва да спасява своята родина — Жана д'Арк спасява така Франция, идвайки също от дъното на социалната низина. . .

Разностранното творчество на Слав Хр. Караславов е обект на критически рецензии, студии и съпоставки; различни автори го проучват от различни гледни точки. Неговият богат език и гъвкав стил, стил, който е в унисон с темата и идеята, с духа на изобразяваната епоха; неговото владение на класическия и свободния стих; неговата свободна от жанрови предразсъдъци мисъл — всичко това е достойние на читателя благодарение на един целенасочен, последователен творчески характер. Той преодолява многобройни препятствия по своя път и се преборва с остарели представи, търсейки вечните истини на човека — независимо дали прави това в съвременни или исторически сюжети. Талант и характер, талант и поезия, талант и отговорност пред своето време — по тия въпроси човек може да размишлява дълго и задълбочено, изследвайки неговото творчество. А що се отнася до читателя, той си е казал вече думата, надарявайки автора със своята обич и признателност, със своето неизменно любопитство към новите му изяви, със своя траен интерес към неговите образи и идеи. . .

* * *

Нека да тръгнем по следите на лирическия му герой, за да разберем как той отвежда писателя до епичното начало, до историческата проза, с поезика, клоняща към традиционалното. Мимоходом ще отбележа, че ако се направеше едно предварително прогнозиране въз основа на лириката му за това, каква ще бъде есентуалната му проза, щеше сигурно да се съборка. Вероятно някои щяха да кажат, че той ще разработва „коренотърсачески“ сюжети, други — че ще раздипля гънките на автобиографията си върху страниците на лирическата проза, трети — че ще пише носталгични импресии, взрян в разрушената патриархална хармония на отишлото си старо село, четвърти — че той ще пише есенстика и публицистика по проблемите, вече разработвани в поезията му. . . И никои нямаше да бъде лоне близко до отговора. Ние доста теоретизирахме върху многостранността на таланта и разрушаващата жанровите и проблемните прегради, освободена и разкрепостена, априлска творческа индивидуалност — но малко се опирахме върху реалната картина на тия проблеми в съвременната ни литература. Все се опитвахме инстинктивно да обвържем развитието на автора с вече сътвореното от него — това е обяснимо за литературната критика, но така не може нищо да се предвиди. По тоя път на лъже-прогнозиране ние бяхме решили след „Пирински балади“, че Евтим Евтимов ще се върти именно в тоя тематичен кръг на гражданската поезия, и изведнъж посетът ни зашемети с любовната си лирика от „Горчиво вино“. Непрегълтнали още тоя горчив хап, ненаместили още интимната лирика в своите схеми и калъпи за богатството на творческата индивидуалност, ето че прочетохме стихосбирката „Обредни песни“, в която Евтим Евтимов плътно се приближи до разглежданите тук проблеми за националната самобитност, за силата на нашите народностни традиции, вярвания и обреди, за езическата, предхристиянска, може би славянска или прабългарска, или тракийска нравствена система, представа за която ни дават нашите обреди.

Талантът винаги носи бляскави изненади. . .

Особено обича да ги поднася на читателя Слав Хр. Караславов. И той прави това не само със смелия си скок от един жанр в друг, но и с различните линии,

теми и подтеми в поезията или прозата, които подхваща със свойствената си амбициозност. Предстои да излезе неговият роман „Залезът на боговете“ — за навечерието на Девети септември и годините около него. Как ще свържем вътрешното му звучене, вътрешния му патос с неговата досегашна историческа проза, примерно със „Солунските братя“? Естествено още е рано да се правят догадки и изключено — съпоставки. Но може да се напомни за зрялата патриотична позиция на автора; за интимните кореспонденции на неговия творчески свят с националната съдба; за неговия демократизъм на обикновен селски син, който го подтикна да съпреживее живота и да пресътвори делото на великите средновековни демократи Кирил и Методий; за неговия изтънчен хуманизъм, който му помогна да приземи много исторически лица сред родната пръст, която ги беше откърмила за героични, български дела; за неговия класово-партийно осмислен интернационализъм, който дава крила, хоризонт на таланта; за неговото влечение към изобразяване на епохи в залез — от една страна, и на изгряване на нови епохи, от друга. . .

Но нека надникнем по-задълбочено в „селската“ му поезия, за да тръгнем оттам към обобщенията за мястото му в съвременната литература.

В 60-те години поетите спорят до прекракване за класически и свободен стих, а той се изповядва и в класически, и в свободен, без това да му попречи да размахва заплашително пръст срещу ония, които нихилистично обръщат гръб на нравственооценъчната система на своите бащи и майки, наследена от дедите. Пишат календарни стихове за събития, ставащи или станали в чужбина и у нас, а той, без да се води по календара, съумява да бъде глас и съвест на своя селски свят. Той е негов воин със самочувствие на последен мохикан в трудните години на рушене и на градеж на новото. Възпява партизанските землянки, живота на Ленин, мъдростта на партията, оставайки обаче верен на своята тема, търсейки все нови и нови ъгли към нея, обръщайки я от всички страни, развявайки я на всички посоки, все с усещането, че е стигнал до дъното ѝ, че я е изчерпал и ще откъдне най-сетне от нейната болезнена и натрапчива власт, и все оставайки в нейната безкрайна, измъчила го орбита.

За такива поети казваме, че имат своя тема в изкуството. Темата на Слав Хр. Караславов се чувствава във всяко негово тогавашно произведение. Дори и в неговата историческа романистика, към която той хвърля „лирични“ мостове още на младини чрез стихотворенията за Самуил, за отражението на войните върху селото, за Ивайло, за своето име, което иде от древността с пулсациите на неумиращата селска, българска кръв. Може творбите му да не са така директно адресирани към неговия селски свят, но ще бъдат непременно пронизани от оценъчната и нравствена система на този свят. Бих казал, че това е подосновата на всичко, излязло изпод перото му. Или път те ще бъдат изпълнени с тревогата на стопанина за бъдещите кънове, които ще роди тракийската нива, с тревогата на жетваря за реколтата, на извършващите се миграционни процеси, с тревогата на земеделец, засял добри семена в родната българска пръст и уверен въпреки всичко, че нейните живителни сокове ще преодолеят центробежните сили на нихилизма.

По същото време, когато централен проблем на прозата става проблемът за корените, свързан с този за кооперирането, със значителни отклонения по посока на носталгията по старината, патриархалното и „примитива“, Слав Хр. Караславов, който още не се е изявил като белетрист, пише своите стихотворения за селото. Стиховете за новороденото момче, на което по стар обичай се отправят пожелания за здраве и щастие и „българин да си остане“, за тревите, за вкоренените в пръстта ръце на своите родители. При него „аристократичният“ термин примитив не върви, поетът не е вън, а вътре в селото. Той дава трагична трактовка на темата за кооперирането — но тази тема не звучи

трагично само за книжния червей, който вижда във въображението си как новото по магически начин побеждава старото. Логично е стиховете именно на Слав Хр. Караславов да звучат с много болка, с много разкъсваща сърцето носталгия по земята и родната пръст, когато пише с художническа прецизност, лаконично, строго и сбито как селяните слагат подписа си под молбата за влизане в текезесето. Той много добре разбира страховете им в ония дни пред неизвестното утре, чувството им за края, което с апокалиптична сила ги атакува, загубата на почвата, когато свегът се люшка и неговите земетръсни вълни нахлуват със страшна сила в душата на селянина:

Побутваха се и един на друг
се смееха след подписите къси,
а метнеше ли мрака ямурлук,
мастилнищата виждаха в сьня си.

О, дни на първи стъпки и на пръв
незнаси порив, който те опива,
и ти не знаеш дали даваш нива,
или харизваш селската си кръв.

(„Първите“)

Именно за „харизването“ на селската кръв става дума в стихотворенията на Слав Хр. Караславов. По трактовката на тая тема той коренно се отличава от вулгарносоциологичните произведения, пълни с казионен оптимизъм, с фалш и лъжа, а също и от идеализациите на старината. Както казах, той много пъти набляга на своята социална критика на мизерното минало, обвинява за своето сиромашко детство владетелите на имота, на родната на трудовия човек пръст — единствен неин господар. Затова той така често и така мъчително се връща към спомените за своето босоногo детство, за село, за продадения двор, за стария геран, за родната стряха, за стария дом. Вижда във въображението си как старците седят на припек и си приказват за Булаир и Дервиш могила, чува ги да дават мъдро и тежко съвети — на сина, на снахата, на дъщерята, на внучетата, и отново мечтае за юнашка сила, както някога:

Из браздата аз едва се влача,
стискам клепките да не заплача
и дочувам тате как разказва:
— Она, който под дъгата мине,
силен ще е, много силен, сине,
като хала всичко ще прегазва...

И отново тръгваме в браздите.
Лепне пръст. Задъхват се гърдите.
А е пладне, не дохожда вечер.
Все така след тате плахо крача,
стискам клепките да не заплача,
че дъгата е така далече...

(„Дъга“)

Спомените светят с болезнена, ту носталгична, ту трагична светлина в съзнанието на поета, върху което се проектират основните нравствени конфликти на нашето най-ново развитие. Както то е противоречиво, така и чувствата на поета са разнопосочни на пръв поглед, взаимно изключващи се, неприемливи за догматика и сектанта, който настоява тогава за казионен литературен оптимизъм — нали все още битуват теориите за безконфликтността, за „типичното“ и т. н. Но този свят от спомени е пълен със скрит, дълбок смисъл за тълкувателя на нашето най-ново развитие, на дълбоките морални трусове в

българското село, на стресовите, които изживяха нашите бащи и майки. Слав Хр. Караславов не е никакъв механичен отразител на процесите в действителността. По-скоро можем да го оприличим на една опъната до скъсване сгруна, чувствителен радар, който усеща как с трясъците, с които новото помита старото, проклетото сиромашко минало, изчезва и един любим селски свят, красив, морален, добър. В него трудът се боготвори и се презират паразитите, лентяите, мързеливците, повлеканите, всички ония човешки нули, които не са нито живи с живите, нито мъртви с умрелите. В този свят думата на стопанина, който единствен усеща как пролетните сокове тръгват в земята, е закон, свята и тежка дума, на която е грешно и страшно да не се подчиниш. Самият стопанин е властен, решителен, силен, той има самочувствието на цялостен и докрай осяствен човек, носител на основните зърна на селската ценностна система. Този дивен свят мирише на добра и плодородна пръст, майка кърмилница, там се чува птиче пеене, мучат волове, а телевизор е „едно биволско топло око“; в него плодът на земята, зрънцето, хлябът се почитат като светиня. . .

Трудът и хлябът, това са две опорни точки на цялата нравствена система, около нея се въртят мислите на селянина, тази ос е и оста на човешката почтеност и порядъчност, на честността, достойнството, мъжката и въобще на човешката, на дадената дума. Домът, семейството, къщата са свещени и неприкосновени, без тях няма лично щастие, няма друга олора срещу жестокостите и извите на огромния, несправедлив или най-малкото пълен с неизвестности живот. Думата на бащата и на майката, на дядо и баба не се троши на две, а децата и семейното щастие стоят над всичко. Дори и любовта тук е любов на ктщовници, на хора, които с труд и мъка събират свое гнездо и братя с всички сили семейната хармония от лоши, завистливи очи, от уроките, които носят неудачниците и душманите, безпътните хора, пияниците, развратниците, разсипниците на бащин имот и на бащина воля. . .

Всъщност не става дума само за имот в тая синтетична и многопластова поезия, а за нещо далеч по-голямо: за сърдечна кореспонденция между земята и човека, между човека и вол № 36 примерно, между човека и сезоните, между човека и природата, но опитомената, цивилизована от мазолестите ръце на селянина уютна природа. Това внушение е толкова силно, че самата дума имот и тия, които са превърнали майката природа в имот, собственост, вещ, са неестествени. Това е нещо ненормално, раково явление — тази присъда Слав Хр. Караславов не я произнася публично и директно, а с цялата си поезия, ред по ред, стих по стих, метафора след метафора. Ако трябва да говорим за присъда над частнособственическото минало, над старото село, трябва да я потърсим именно тук. Тя се произнася от класово-партийни, хуманистични позиции. Ненормално е всичко, което нарушава връзката човек — природа и нанася така удар по естествената, първична, природосъобразна душевност на човека.

В селския свят на Слав Хр. Караславов кореспонденцията селянин — земя, човек — природа, труд — хляб, — увереност в утрешния ден е автентична, чиста, такава, каквато си е в село Дебър или в други тракийски села по поречието на Марица. Не от кокетирание пише за Дебър този поет, който има строго определен „регион“, казано на нашия литературно-критически жаргон. Не на едно място той отправя гневни филипики срещу литературни критици, които нямат усет за неговата селска драма. Неговата представа за тях е като за хора, които скверният с докосванията на литературщината магическото сияние на спомените, които скандират с вулгарен социологичен патос банализирани истини, радвайки се, че поетът им дава материал за клиширана, вестникарска саморазправа с отишлото си мизерно минало. Той наистина дава обилен материал, но за проникновени анализи на човешката мъка, дошла от сиромашия-

та, от произволите на буржоазната държава, станала причина древният полуостров да бъде осеян с български кости и да бъде разстрелян възрожденският патриотизъм на един народ. Има дълбока вътрешна връзка между социалната критичност на поезията му и критиката срещу буржоазната държава — враг № 1 на селянина. В трактовката му селянин е равнозначно на човек, оттук произтича хуманизмът на „селската“ му поезия, нейната трайност. Той твори в голяма близост до класиката на критическия реализъм, преосмисля стари мотиви, вдъхновявайки се от тях в едно по-ново време, когато синорите отиват във вечността...

Ето например един спомен в „Нощ от детството“:

В горите глухо кашля бухал зъл,
в реката риба като сърп проблясва.
Зад пясъка и едрият чакъл
тръстиките са тъмни и невесели.

И всичко е намерило легло.
А будното?... О, то не спи от злоба,
от грижи то не спи и от тегло,
от тайните на тази късна доба.

Припада мрака страшен и сгъстен
и сякаш там, до оня тъмен бъкел,
до дяло, до лопатата и мен
е седнала една голяма мъка.

И още един, тоя път на по-друга тема:

През студените есени
новобранците тръгваха смръшени,
без възторзи, без песни
и без мисъл за скорошно връшане.
А в обертите тъмни и влажни
с поглед черните бивולי питаха:
де се губи стопанина снажен,
със когото в полетата скитаха?

(„Дервини могила“)

Регионално, национално и общочовешко в неговата поезия е в най-тесна връзка. Местният колорит не само не пречи на националното, но Слав Хр. Караславов още в първите си художнически изяви интуитивно усеща, че трябва в малката капка да търси България, че за да стигне до корена на патриотичното чувство, трябва да мине през фанатичната любов към земята, към пръстта на Дебър, към селяните от Дебър; че за да си изясни какво става в родината, поетът трябва да бъде наясно какво става в едно нейно кѳтче. Той не си създава „регион“ — това е за книжните души. Той го носи в кръвта си, както бихме се изразили в по-публицистичен, директен план, който не е от любовните прийоми на Слав Хр. Караславов. Защото колкото е директен, пряк, без заобикалки наричайки доброто добро и злото зло, толкова той умее да оставя суровата документалност да говори сама за „прелестите“ на изтеклото време. Това влечение към документалното, типично за човека, който идва в литературата направо от живота и го поставя по-горе от всички „литературни правила“, по-късно го подтикна да напише няколко книги за комити и воеводи.

Пластично изваяната картина за един стар кладенец, така романтично буренясал, стаил в себе си загубата на любим свят, разказва за верността на поета, дал обет пред себе си в юношеските години да бъде страж на родното

в тая прииждаща с много щастливи новини, но и с много тревоги епоха на трактори, комбайни и коли, на машини и мирис на бензин. Епохата на научно-техническата революция, която идва с люта, не от всекиго осъзната тогава закана срещу мизерията и глада, срещу ужасите на частнособственическото минало, но и с боботещи тежки машини, които ще прегазят много родни нам картини. Много хуманистични завети на дедите, много нравствени стълбове на нашите бащи и майки ще отидат в небитието и това ще остави травми у нас и през новите асфалтови пустини, през вещоманията и потребителските страсти ще съзираме да блещукат, мамещи и далечни, но вече загубени, миражите на селската нравственост:

Не виждам стария геран
с кобилицата и синджира.
Пътската не води там
и хлад от него не извира.

И няма локва,
няма смях
от мойто детство
неумито.

Препусна трактора
през тях
и там сега
жълтее жито.

Живот над оня кът расте
и злато сбират класовете.
Ерген е малкото момче
с перчем, развян от ветровете.

И само в летния покой
тук идва кон
със сетни сили,
по навик дири водопой
и дълго в тишината
цвили.

Тогава (50-те и началото на 60-те години) се възпява тракторът. Реалистът, неговият трезв баща у него, кара Слав Хр. Караславов да вижда хубавото, полезното, което носи машината ръка за ръка със социалистическото строителство. Но никой не може да му забрани да страда за миналото, за отишлия си живот, протекъл в мизерия и страдания, но живот, който никога няма да се върне назад. Може би страданието — твърде чест гост на този корав и само външно твърд, овладял стихията на чувствата поет — от това, че много късно са дошли машините да прегазят проклетото сиромашко минало, е не по-малко от страданието, че то никога няма да се върне. Така не се връща назад детството, първата стъпка, първата любов, първата радост от бащинството. . .

Да анатемосва безкрайно този отминал живот за Слав Хр. Караславов е грешно, срамно, некрасиво. Да анатемосва безкрайно, с лъжесоциалното дърдорене на нихилиста миналото заради злините и да забрави неговата прелест, която трябва на всяка цена да се всели в душата на потомците, би било най-голямата грешка на поета, който живее с мисията на сеяча. За него иначе поезията няма да има смисъл, неговият селяшки труд не бива да бъде безплоден и празен.

Той влиза тогава в литературата с тежки, тромави стъпки на намусен заради греховете на децата селянин, за да поправи каквото може, да съхрани каквото

може, да удари плесник на сина, който би прегазил утре своето българско сърце заради изкусила го тайна на „цивилизацията“, да му посочи навреме красотата на неговите корени, девствената чистота на българските извори. Затова думи като стар, старост, старец, минало, отминал, отишъл си звучат с такава увличаща романгика в стиха му.

Така трябва да си обясним закономерната му, никого не изненадала, лека на пръв поглед еволюция от лирика, която възпява бисерите на миналото, разчиствайки си в същото време сметките с него, към патриотична лирика. Или пък към лирика, която се стреми да осмисли шурмуването на Космоса от ракетите, сътворени от същите човешки ръце, които още пазят следите от мазоли, от мотиката.

По вътрешната логика на своя талант от една чисто нашенска, вътрешна си, българска работа — фанатичното ни преклонение пред земята и труда — той стига до големия общочовешки разговор за ракетите, Космоса и Земята, за новия етап в развитието на хуманизма, преплел се тясно с научно-техническата революция, и за прастарата любов към Земята, към простите като хляба радости на съществуването, към малките тайни на човешкия живот, без които е немислимо щастието. От всекидневното припомняне на сина какви нравствени бисери се крият в нашето минало и от острото конфликтване с безродната, изкоренена от селската пръст душа той достига до съвременния конфликт с технократичното боготворене на машината. Така той възпява човешките чувства, интимните тайни на живота, без които ще настъпи онова отчуждение между хората, каквото може би настъпва в душата на бившия селяк, когато загуби опората на земята и увисне безтегловен във въздуха на градския си апартамент. . .

Той обича да разговаря със своите синове. В това отношение прилича много на Джагаров, който написал най-хубавите си стихове против „черния човек“, разговаряйки със своя син. С мъжествените интонации на коравия селски кълн, който лесно не може да бъде изкоренен от суховеите на отчуждението от земята, от родното място, от селото, от социалния произход, Слав Хр. Караславов търси своите синове да им довери спомена за една болка; да им разкаже за белега на една някогашна обиди; да ги зарази със селяшката си устойчивост; да ги облее с българските интонации на патриотичната си лирика, така трагична и така борческа едновременно:

Виелищата плаче вместо тях.

Умрелите засипва снежен прах,

не стигнали до бащиния праг:

— Бойци, къде е българският флаг? . . .

И с мислите си виждат Самуила,

гнева юнашки, страшната му сила

и мъкната, разпънала сърцето. . .

И литва стон, и в тъмното счи:

— О, дай ни меч, да стигнем там, където

останаха юнашките очи! . . .

Хуманизмът на Слав Хр. Караславов — някъде покъртителен, другад — прикрит зад мъжествени интонации, на трето място — примесен с елегични, почти сантиментални нотки, личи и от един сборник с разкази, който заема особено място в неговото творческо развитие — не само сред прозата му („И името ти хубаво“, разкази и новели, Партиздат, 1976). Ако трябва да отбележим два полюса на чувствата при него, един от „полюсните“ ни автори, ще трябва да застанем от едната страна, където сурово, твърдо, мъжествено се изповядва вяра или омраза, и да съзерцаваме другия полюс — на нежността,

на меките, деликатни докосвания до човешката душа, до човешката болка, до мисълта за безвъзвратното отлитане на миговете на съществуването.

След странствването из света на лирическият му герой ще бъде интересно да надникнем в тоя сборник с разкази, преди да преминем към анализ на романите „Залезът на Иванко“ и „В дните на цар Ивайло“. Струва ми се, че сборникът е плод на скитане из Балкана — Габровско или Еленско, с. Боженци или с. Средни колиби. На скитане — а не на лов за сюжети. Слав Хр. Караславов така безпаметно обича природата, Балкана, че би посрещнал като кошунствена мисълта за „оползотворяване“ на обичта към нея. Но писателят навсякъде е писател, навсякъде сърцето му е отворено за мъката на хората. В това отношение той прилича много на Андрей Германов, негов близък приятел, негов другар по борба за нови пътища в литературата, негов дългогодишен събеседник под капчуците на старинните къщи в Боженци — по същото време, когато от отсрещната къща са се дочували тракането на пуловете на таблата и яростната кавга на Орлин Василев и Станислав Сивриев за поредната капия. Всеки със своите страсти и увлечения, всеки със своите развлечения. Ако трябва да определям развлечението на Слав Хр. Караславов, ние сигурно ще го наречем „труд“...

Сборникът „И името ти хубаво...“ — название и на един от най-хубавите разкази, включени в него — заема особено място в развитието му на белетрист. Като автор тук той е по-пластичен, словото му е по-гъвкаво и по-артистично, мамят го тайните на човешката душа, познала много перипетии и най-голямото от всички други: срещата със смъртта. И тук той демонстрира стремеж да се документира, да се опира върху факти и действителни случки, нещо, което създава един мост на доверие и близост между него и читателя. Както в своята трилогия „И се възвисиха Асеновци“, и тук Слав Хр. Караславов със силен народностен патос извежда една кореспонденция между някогашното и днешното, очертава с драматичен и силен размах на перото праяобраза на съвременната личност — участника в съпротивата.

В творби като „И името ти хубаво...“, „Невените на един живот“, „Любовта на старчето“, „Тежки очи“ и особено „Душегубец“ — може би най-хубавият разказ, написан досега от този наш продуктивен автор — той съумява да погледне от днешен, съвременен ъгъл на съпротивата, да разкрие постичните и извисени характери, нейни двигатели, и да покаже родството им с ония наши съвременници, които воюват за ново общество и нов човек. Във всеки разказ почти присъства авторът като герой, като събеседник на Разказвача, като човек, който съзерцава отишлото си или пък под пепелта на забравата разравя жаравата на спомените, за да противопостави ония чисти хора на някои наши прозаични съвременници. Той не крие, че много от тия легенди, предания или пък действителни случки са му разказвани, че ги е научил, пътувайки по прашните друмища на живота. Слав Хр. Караславов така ги и довежда до нас, чрез разказ в разказа, чрез беседа с някой сладкодумен колибарин или чрез монолог на някой герой, изслушан внимателно, съсредоточено и проникновено от автора. Един съвременен нравствено-хуманистичен апарат прецежда прииждащите на вълни от живота случки и събития, подрежда ги сред съвременната ценностна система, адресира ги тактично и с художествена вещина към съвременния читател. Така авторът става не само наш представител в тия разкази за отишлото си от годините на османското робство, през гурбетчиляка, та чак до съпротивата срещу фашизма — но и автор-герой, една съвременна личност, вградила се сред тия разкази за мрачни собственически страсти, за любов до гроб, за погубени от бедното съществуване чувства, за герои и героини от борбата срещу фашизма, умни, надарени, образовани,

стъпили с единия крак в бъдещето, с другия — в гроба, изкопан им от някой предател.

Може би синтез на всичко това читателят ще намери в „Душегубец“ — разказ за възмездие и мъката, която расте с годините, за един добър и наивен до глупост честен човек, който твърде късно прозира истинската същност на своя кум — кметът-фашист. „Душегубец“ е творба, написана с дълбок психологизъм, с мекота на линиите, с една характерна за Слав Хр. Караславов есенна печал, която се влиита в ромона на монолога на бащата, орисан да живее мъртъв сред живите, вдаден в своите спомени за милото чедо — свидна дан в борбата за нов живот.

В тия творби има едно трудно удаващо се на по-неопитния автор съчетание на суров драматизъм и трагизъм с лирична мекота и поетична съзерцателност, нещо, което говори за белетристична зрелост.

Темата за смъртта не е една от многото теми в прозата, а и в поезията на Слав Хр. Караславов. Неслучайно тя е изведена в тоя характерен сборник като основна. Ней ще я намерим да присъствува едва ли не във всяко произведение. Да си спомним последните години на Кирил („Солунските братя“), години на равностетка, на задоволство от стореното на българите добро, на подготовка на духа за среща с Господа — т. е. със Смъртта. В романа „Залезът на Иванко“ пък смъртта подгонва убиеца на Асеня още в първите страници, преследва го цял живот и след като съдбата му отказва прощката на България, го спохожда прозачно, мизерно, без блясъка и пищността на юнашката смърт, за каквато е мечтал тоя събран човек, жаден за друга участ, но извършил деяние, което с право тегне върху него като проклетие. Този роман се появи след поредицата „И се възвисиха Асеновци“, за да я продължи хронологически (както и „В дните на цар Ивайло“). Личи, че амбицията на автора е била чрез тази очертала се поредица да разкаже за живота на Втората българска държава, за бляскавия Търновград, за първите кълнове на Възраждането на Европа. По негово време, 70-те години, поетът издаваше роман след роман, но ние, заплениени от есенинската му лирика (употребявам термина за типологическа отпратка, а не като намек за влияние или заимствуване — и Слав Хр. Караславов, и обективният анализ на лирическия му герой отричат такова предположение), гледахме на това по-скоро като на епизод, на опит да се излезе извън рамките на жанровата предопределеност. Така и не разбрахме кога започнахме да мислим повече за прозаика Слав Хр. Караславов, отколкото за поета, кога натежаха везните на епичното. Така ние се разминахме с развитието на автора на границата на два жанра и се наложи да го откриваме значително по-късно като прозаик. Не се досетихме навреме, че той иска да използва широкото течение на епоса, за да овладее историята на нацията, за да каже нова народопсихоложка дума. След всяка среща с „Хроника за Хаджи Димитър“ или „Житие на капитан дядо Никола“, с „Деспот Слав“, „Когато Калоян премина Хем“, „Залезът на Иванко“ (поредицата „И се възвисиха Асеновци“) резервите на критиката намаляваха, но първо читателят си казваше думата. Така стана и със „Солунските братя“ — този роман беше открит първо от четяща, будна съвременна България, а след това от критиката — но един ли е нейният грях от 70-те години? Нашата инертна литературна нагласа обвързваше дълги години творца с един жанр, а другите жанрови изяви се възприемаха едва ли не като любопитно хоби. По негово време ние се разминахме с Драгомир Асенов — критика, със Станислав Стратиев — драматурга, с Георги Мишев — киносценариста, с Георги Джагаров — публициста и есеиста. . . В последно време обаче сме свидетели на друго явление — както винаги, ние доказваме, че сме народ на крайностите. Бездарни или посредствени поети наводниха пазара не само със стихосбирки, които никой не купува и никой не чете, но и с романи, повести, бледи

автобиографични зарисовки в проза, с документалистика без духовни полети и без есеистична изаяност. Впрочем читателят, който наложи прозата на поета Слав Хр. Караславов, и сега си казва думата, като не приема тия сурогати, съчинени набързо, по време на някой акробатичен скок през жанровите бариери, които може да преодолява само многостранният талант, предразположен към многостранни изяви.

Прозата на Слав Хр. Караславов има още един „недостатък“, което е в същност най-доброто ѝ качество: тя не дава материал за теоретизации на ония критици, които охотно пишат по въпроса за смесването на жанровете. Неговата пълнокръвна, филтрирана езиково и стилистично пластична проза си е проза, а не поезия в прозата. При нея художествената тъкан не се нахъсва на фрагменти, не се разпада на лирически отклонения, есеистични обобщения и други отделни детайли. Спонтанността и емоционалността на поета, който не е правил концесии на умозрителността и лъжеинтелектуалното усложняване на стиха, не тържествува над епическото спокойствие на белетриста. Той не само има усет към характерите, рисувайки ги през ползването на ярки, сурови, съдбовни често пъти конфликти, но и умее да ги извайва спокойно, съредоточено, бавно и с епическа плавност. Неговата съзерпателна нагласа, която познаваме от „селската“ му поезия, носталгично възряна в сладостни страдания, в спомените за детството и юношеството, в прозата му до такава степен се разгръща, че предава една мащабност на потапянето в темата, на съпреживяването на борбите на епохата, която го е запленила, на задълбаване в характерологичната логика на героите. Но това потапяне не приема характер на изчезване на поета с остри, граждански, съвременни инвенции, на машинално сливане с обекта на изображението, отнемащо правото на автора за субективно присъствие, за дистанциране, предлагащо позиция за оценка на изображението. Той открива тактично гледни точки за съвременни внушения, за съвременни преценки и преоценки, за демитологизация на остарели представи на своя съвременник по болезнени или просто заплетени проблеми от миналото, за приземяване и очовечаване на историческия герой, което няма нищо общо с дегеронизацията. Напротив, според днешните ни схващания точно монументалните, студени изображения на героя като свръхчовек откриват най-често пътя за дегеронизацията. Съмнявайки се в монументалните представи на автора за историческия герой, незрелият читател започва да се съмнява и в реалната някогашна героика.

Твърде трудна задача си е поставил Слав Хр. Караславов в романа „Залезът на Иванко“. В нашата народна памет името на Иванко присъствува като синоним на национална измяна, на вероломство, на предателство, извършено в най-трудни за родината години. За нас той е само цареубиец — и то на цар Асен, героя от освободителната антивизантийска борба. Авторът няма за цел да демитологизира историческата правда, нито пък, най-малкото, да реабилитира Иванко. Такава представа би била нелепа. Слав Хр. Караславов обективно поставя пред нас, пред съда на съвременника!, отново „случая Иванко“. Подтиква ни да обсъдим и да проанализираме по-спокойно живота, дейността и борбите, страданията и мечтите; славата и най-вече позора му, след като е убил цар Асен и е избягал във Византия. Тук има голямо значение патриотичната позиция, за която говорихме досега, чиято зрелост предпазва автора от демитологизация. Като се започне от пълното с поетично съзерпание заглавие на романа и се стигне до последните редове на „Залезът на Иванко“, ще се види, че авторът изследва търпеливо, понякога с гняв, понякога с болка, понякога дори с мъжествено състрадание непосилните мъки на човека без родина да си възвърне родината. Той тръгва без предубеждение на среща с Иванко — и именно затова изводите му така силно въздействуват на съвременника, брулен

от нихилистичните ветрове на епохата, мамен от митовите за потребителския разкош и кулга към Стандарта на консумативното индустриално общество. Пред нас е драмата на националния предател, който искрено — в това е проблемът! — иска да изкупи вината си пред родния камък; който върши дори героични постъпки в желанието си за реабилитация, но така и не успява. Не само защото, веднъж пречупен, характерът му е опорочен завинаги от грозната постъпка, а и защото вината му е от категорията на непростимите. Така темата за непростимата вина на националния предател в по-общ план става подтема на този роман, предупреждаващ лекомислените, недоизградени хора да внимават кога и какво вършат. Има мостове, прави извод авторът след интересно психологизуване, които, веднъж изгорени, не могат да бъдат отново построени. Силата на съдбата звучи с трагични, понякога и смазващи интонации. Иванко, отчуждил се от своята народностна общност, се отчуждава постепенно и от хората въобще, „развива се“ все по-надолу и по-надолу, докато достигне дъното на деформацията, на която иначе упорито се е съпротивявал все с надежда, че тоя кошмар, наречен негов живот, ще се върне към преснатата на изгрева и ще се роди отново чистият Иванко, неспособен на нищо лошо. Така идва и финалът на книгата — финал и на безславния живот на Иванко, за когото никой няма да отрони сълза — въпреки че всяко живо човешко същество има право поне на една сълза, отронена от милостиво сърце, когато поеме пътя към гроба:

„Мечът бе прерязал последната му мисъл, оная мисъл за родния камък, който е по-мил и по-скъп от всичко чуждо.

Мисълта бе издумана от този същия Иванко, но той не съумя да остане при нея и затова загуби всичко.“

За да си изясним причините за разминаването на един живот с родината, трябва да разгледаме образа на Иванко. Още повече, че това е роман с един централен герой, останал в народната памет с една своя — в случая грозна! — постъпка. Какво друго може да се нарече патриотизъм, внушава авторът през гърченията на своя герой, ако не уменията да намираш сили, воля и сърдечни токове, за да оставаш винаги при мисълта за родината, да ѝ бъдеш верен до смърт — в най-конкретния смисъл на тоя израз. Поставяйки отново драмата на Иванко на съвременната сцена, Слав Хр. Караславов като че ли се обръща към всички безродници, помамени от изкусно изплетени митове за екзотичната прелест на чужди страни, и им казва: лесно се губи родина, но трудно, невъзможно е да си я възвърнеш отново. Като Иванко — имал е всичко, но го е загубил в един миг. Стихийен, брутален и жесток, той посяга на своя цар в особен за България миг: когато Асен не е един от многото царе, а водач на освободително въстание, защитник на българщината.

Освободен от морални скрупули, необременен с кървави видения на съвестта, първично груб и примитивен, Иванко допада на коварния и женствен византийски император. Къпе се в разкош, обича и е обичан от най-красивата и най-умна ромейка Анна Комнина, но той вече няма своя воля, наемник е, не може да осъществи вродените си положителни дарби. Той е просто един роб. Оказват му се почести на върно куче, което е манипулирано вече само в една-единствена посока: да хапе стръвно сънародниците си в името на чужди интереси, да бъде по-голям светец от папата в озлоблението срещу България. След като е престанал да бъде частица от борещия се свой народ, сега за него има само един — позорен и мрачен, но винаги само един-единствен път: да се влее в ромейската войска, да отбива ударите на своите, да отразява устрема им, да бъде препъникамък на пътя им към Беломорието и царския град. . . Така „програмирам“ неговото „развитие“ и бъдещо поведение опитните византийски политици, но родната кръв се събужда и Иванко започва да се мятат като

вълк единак в капана на своето предателство. И романът започва точно оттам, където е завършвал винаги досега в нашите представи и познания за историята и за онова съдбоносно време. Нещастен и горд мъж, оплетен в интригите на императорския двор, където изгнчените ромейци се отвращават в душата си от „варварството“ му и го презират заради предателството му, Иванко замисля своя индивидуален подвиг, който ще изкупи вината му и ще му възвърне родината — една илюзия, която го крепи. Или вярно на императора куче, което с еничарска стръв хапе майка България, или отново българин — тази алтернатива си измисля Иванко. Като забравя в своето отчаяние, че предателството му е твърде голямо и то е предопределило докрай по-нататъшния му жизнен път.

Една пестелива, лишена от гръмка фразеология, психологически и нравствено реалистична проза се разгръща изпод перото на автора, който смело предоставя на своя читател да прави изводите, да гради обобщенията, да осмисля патриотизма, да строи в душата си нови мостове към родината — по същото време, когато Иванко с един глупав замах ги е отсякъл всичките, убивайки царя. Така романът израства като една значителна творба, пропит изцяло с патоса на осъждането на националния нихилизъм — но не със сурово размахване на заканителна десница, а чрез влизане в една разнищана душа, която на моменти заслужава нашето състрадание, но никога — нашата прошка.

Слав Хр. Караславов разказва с топлина за своя герой, но в същото време умело гради подтекст, втори план, където се разгръща в своите безжалостни измерения темата за вината пред родината. Иванко е често пъти едно объркано дете, намесило се в голямата игра, без да е дорасло държавнически, политически и нравствено-психологически за властта. И тук акцентът е съвременен: зрел по-бързо, млади читателю, като че ли казва проникновено авторът, научи се отрано да гледаш с отговорност на света, родината и човека, защото в критически исторически моменти събитията ще минат през тебе, ще прегазят душата и сърцето ти, ще бъдеш жертвата на историята, а не неин творец. Власт и народ, власт и подготовка на личността за нея, власт и лично щастие, власт и талвег на историческия процес — това са проблемните съвременни координати на случая Иванко.

Заварваме Иванко на византийската политическа борса, когато вече е извършил позорното си дело и бива приет с почести от ромейците. Попаднал сред тъпата от изпечени дворцови интриганти, красив, първичен и спонтанен, той им се противопоставя вътрешно, по законите на природосъобразната си натура. На моменти ние сме на негова страна, защото той е една частица от България, довеяна от зли ветрове в чужда престолнина. По същото време присмехулната усмивка е готова да се появи на устата ни, когато той с парвенюшко опиянение приема като чиста монета фалшивите почести на придворната ромейска сган. Майстор на иронията, Слав Хр. Караславов тук умело я използва, за да ни отдалечи от Иванко и да ни даде странични гледни точки към него. Същото ще трябва да отбележим и за романа „В дните на цар Ивайло“, където този труден за овладяване похват е използван при охарактеризирането на приближените на царица Мария. Що се отнася до „Солунските братя“, то иронията е най-мощното оръжие за разобличение на користните противници на братята-просветители.

Минават месеци и Иванко — това дете на природата, направило наистина големи усилия да се изтръгне от „примитива“ и да прозре какво се крие зад пищния блясък на византийската цивилизация, започва да отваря натежали от мъка и опиянение клепачи, да съзира истината за своята обреченост, за жалкото си положение. Той не сънува убития цар, не го мъчат угризения, че е убил, не се раздвоява от терзанията на гузна съвест — Слав Хр. Караславов не се „съблажнява“ от този драматичен вариант на образи с подобна схема. Иванко се

блъска като вълк единак в клетка, защото е свикнал да бъде господар на себе си, защото отрано е протегнал ръце към властта, за да се примири с участието си на роб.

Крилатите изрази „византийско коварство“, „византийско притворство“, „византийски разкош“ и т. н. постоянно се въртят в ума ни, когато четем романа. Слав Хр. Караславов е схванал атмосферата на Двора и твърде пластично — езиково, стилно, чрез образите на героите, очертаващи образа на византиеца — е предал фалша и демагогията му, упадъка на тая цивилизация, залезал й.

Ще отбележа, че това е трайна тема в историческата романистика на Слав Хр. Караславов — като се почне от „Солунските братя“ и се стигне до новата поредица, започнала с „В дните на цар Ивайло“. В случая авторът е потърсил редица обобщения, извлечени от проучването на цивилизациите в залез, в т. ч. и на буржоазната. Не искам излишно силно да подчертавам това, но и не искам да го омаловажавам. Страхът от вулгарно осъвременяване понякога ни пречи да разчетем съвременния смисъл на втория план в историческата проза — понякога по-важен за нас и от задължителната илюстративност на първия. Във втория план се пренасят съгъстено проблемите, там се сблъскват полемичните тези за смисъла и съдържанието на човешкия път, отговарят се с неповторимите багри на авторската съвременност, вечните, екзистенциалните проблеми на човешкото съществуване. Същото извършва и неуловимото отражение на авторската индивидуалност, чийто неизбежен отпечатък не може да не излъчва могъща струя на съвременна конфликтност, на недоволства или положителни обобщения за текущия ден.

Като се започне от декадентската изтънченост на Анна Комнина, която се стреми към Иванко със силна носталгия по природосъобразните начала на живота; мине се през честолюбивата и жалка натура на Теодор Ласкарис, който също желае Анна Комнина, но по византийски, страховито, подло, не с поетичната първичност на един Иванко; мине се и през коварствата на Мануил Камница, професионалният майстор на дворцови интриги, заговори и преврати; и се стигне до императора Алексей Ангел — синтеза на упадъка, — който живее в постоянен страх за живота си, сякаш за да ни внуши много съвременната мисъл, че в общество, което поробва и унижава човека, всички са робци — от всичко това извирва обреченост, всичко това е упадък и залез. Византия дочува вече глухия тътен на роптаещите крепостни. Принудена да отбива векове наред — и все по-уморено — натиска на варварските, жизнени и нападателни племена, които стъпват на сцената на историята, гасейки една след друга бляскавите лампи на някога силната и славна империя, Византия върви към залаза...

При така очертаната картина нашите симпатии естествено отиват на страната на Иванко — не само защото ни е сънародник, но и защото носи жизненото, непокарано влечение на „примитива“ към Анна Комнина, към любовта, към плодотворе на същата затворена по старчески в себе си цивилизация, която така много се нуждае от варварска кръв, за да се обнови и да устоява на историческата обреченост. Него го ненавиждат не само защото се изпречва на пътя на патологични властолюбци, но и защото е българин. Българомразството на тия среди е така силно, че по-рано един от тях се е нарекъл Василий Българоубиец, за него това е било гордост, изпълен дълг към жадната за българска кръв Византия. Затова именно тук Иванко започва да се усеща като българин — инстинктивно, доколкото му позволява неговата тъмна душа, примитивната му интелектуално и нравствено природа. След като бива разкрита любовта му с блястящата перла на Двора Анна Комнина, той бива изпратен във Филипополис да възпира набезите на куманите и най-вече на българите. Но той на-

рича отново града Пльвдин, избесва ромейските първенци, протяга ръка на Калоян, решен вече не само да се завърне, но и да остане при родния камък. Една всеобхватна самогност го подтиква да преодолее гордостта си. Но той, примитивната тъмна душа, отново не е познавал себе си, не си е дал сметка, какви семена на сладостна отрова са посели в душата му ромейте. Властолюбие, самонадеяността, дивото влечение към Анна Комнина, диво влечение и към всеобхватната византийска поквара, която се разпорежда с поредния си пленник и му нашенпва в полунощните часове, че няма връщане назад, че пътят към България, към родния край, към родното място е навеки затворен от него самия — всичко това си казва думата. Иванко отново решава да се обърне. Той е повярвал на честната дума на императора! Нелепа и глупава вяра, както нелепа и глупава е смъртта, приготвена му от византиеца.

Чувства на жалост читателят не изпитва към измамения и заклан Иванко, който повторно изоставя като рецидивист родината си, изменя ѝ още един път и не заслужава друга участ, освен да бъде убит с измама от кръвните врагове на България, на които той отново се готви да служи в часовете, когато не държи в прегръдките си Анна Комнина. Именно от тях, а не от някой други. Не Тарас Булба, родният, ще го убие, а врагът — толкова е жалка участта му. Видно е, че Слав Хр. Караславов е вземал творчески уроци от Гогол, че е дал друго разрешение на оцветен по друг начин случай на национална измяна. Така авторът налучква пътя към възмездие — заради измените (вече в мн. число) на Иванко, заради глупостта, стихийността и неуравновесеността му, заради лекомисления порив към властта, който не само се възнаграждава от капризите на случая, но и сурово се наказва. Така се отнемат и такива оправдателни аргументи като „не зная“, „не разбрах“, „сгреших“, „не си дадох сметка“, „бях глупав и лекомислен“ и т. н. — има престъпления, като националната измяна, които жестоко се наказват. Това е и суровото предупреждение на втория, съвременен план на романа, от чиято атмосфера струи силна омраза срещу националния нихилизъм, срещу ония поклонници на потребителския начин на живот днес, които стават също жертва на авантюризма си, на ламтежа си по дрипите — морални и овеществени — на буржоазното разложение, на буржоазния упадък, на „сладкия живот“ с неговите съмнителни удоволствия. Поклонници, които започват с отсичането на някоя родна опора в душата си, за да завършат понякога и като Иванко. . .

Независимо дали Слав Хр. Караславов пише за средновековието или за възрожденските и националноосвободителните борби — два тематични кръга в прозата му, — навсякъде личи, че авторът е пратеник на нашата епоха на социална и национална справедливост. От неговия днешен зрителен ъгъл, от днешните му хуманистични съзерцания на историята — войните, сраженията, походите, смъртните присъди и т. н. изглеждат с право като едно диво насилие над човека. Мрачната и трагична картина на епохата, откърмила и екскутирала Иванко, може да бъде почувствувана в цялата ѝ ненормалност само от пратеник на общество като нашето, домогнало се вече до социална и национална справедливост, осигурило свобода за изява и осъществяване на личността, разрешило за себе си конфликта личност и общество и посочило пътя за взаимоотношенията на човека с неговия народ. В горестните изблици на прозата на Слав Хр. Караславов в защита на обикновения човек, който става жертва на големците и властолюбците, се чувствава съвременният социалистически хуманист, който не само разказва за историята, но и я съди от съвременни позиции. Съди я за това, че е потъпквала народите, че е потъпквала човека, че не е могла да осигури обективни предпоставки за изява на личността около хармонията на лично и обществено, на национално и интернационално.

Интересно за изследване тук е отношението автор — герой. Иванко не е заклемен и наруган още в първите страници. Подходът е външно обективен, а за да се почувствува индиректно авторската оценка, са потърсени такива модерни изразни средства като ирония, дегеронизация (тук напълно уместна) и др. под. Има моменти, когато си мислим дори, че той обича по своето своя герой и тръпно му желае да намери своя път към родината. В това отношение авторовото сърце е отворено за всяка човешка болка, дриют за всички нещастни и самотни хора, крепост на страдащите и угнетените — както е винаги в голямата хуманистична литература. Но заедно с това, проанализирал докрай случая на Иванко, ту заразявайки се от силните му първични пориви, ту страдайки заради безхарактерността му, авторът накрая стига до една сурова присъда и съумява да я мотивира художествено след цялостен психологически анализ. Съчувствайки му, кога — привидно, като похват, кога искрено, накрая той прави и нас съпричастни на присъдата. Индиректно се внушава, че има нещо по-велико от властолюбието, че има нещо по-омайно от страстната любов към една жена — ако ще и най-блестящата да е тя. А Анна Комнина е своеобразна мис Византия на оная епоха. Нещо по-магическо от копнежа по природосъобразен живот и семеен уют — това, разбира се, е любовта към отечеството.

Автор със силно влечение към сагата, Слав Хр. Караславов обича поредиците от романи, обединени от общи идеи, общи образи, общи конфликти, общ исторически декор. Аз се спрях така подробно върху „Залезът на Иванко“, защото този роман ни помага по обратен път да разчетем вдъхновения смисъл на „Деспот Слав“ и „Когато Калоян премина Хем“. Любовта към родината е пречупена през други образи — на Калоян, на деспот Слав; отговорността пред властта и умението да я упражняваш в името на България също е разкрита — в случая положително. Но тук, особено в книгата за Калоян, царят на възмездиста, героичката е основен лайтмотив. Необходимо е обаче да се отбележи, че и тези романи са интересни четива, с увлекателни сюжети, със спокойно разгръщащи се в едно плавно повествование герои. И в тях се опоектизира първичната наслада от живота, митологизират се обикновените човешки радости от съществуването — основен екзистенциален извод на автора-сърцеведец, който така тънко усеща драмата на неосъществените хора. А що се отнася до патриотизма на героите, той е не само безспорен, не само осмислен като основно житейско верую, но и изтълкуван концепционално като велик път за осъзнаване смисъла на човешкия живот. Това е едно решение на социалистически реалист на екзистенциалните проблеми, един поглед на наш съвременник върху тях. Той опоектизира не самотността на човека, а патриотичната му обвързаност с неговите съвременници — пред битка всеки войник на Калоян се чувствава една частица от него, живия човек и символа едновременно на родината; но и сам Калоян се чувствава частица от могъщата българска войска, която трябва да възвърне славата и могъществото на България, да срази вековния враг на нашето име. Слав Хр. Караславов гледа с очите на български социалистически реалист и на проблема за страданието. За него то не е изконно и извечно, вродено, вкоренено в човешката природа, извор на болезнени, изтънчени с мъчителността си изживявания, а сграждане, дължащо се на обективни социални закономерности. Така той провежда много внимателно, като непрекъснато се пази от леснота и вулгаризация, социалния подход в историческата проза. И ако това може да се твърди за „Деспот Слав“ и „Когато Калоян премина Хем“, както и за „Залезът на Иванко“, разбира се, то може да се каже с много по-голяма определеност за романа „В дните на цар Ивайло“, с който се открива новата историческа поредица, най-смелия като че ли досега творчески експеримент на автора.

За да разберем романа, трябва да го свържем по вътрешна проблематика и по изразни средства с по-горе разгледания детайлно роман за Иванко. Единият — роман за национален предател, другият — роман за национален спасител. И в двата случая — с ясна патриотична авторска позиция, но без преднамереност в подхода към историческия герой, без предварително заимствувани представи и оценки за него, без предварително изречени и вкоренили се представи за онова време.

В последния роман това, което смущаваше досега читатели и тълкуватели — женитбата на Ивайло за царицата, се подлага не само на анализ; като се изхожда от средновековните представи за властта, но и на пълна реабилитация на народния вожд. И още нещо — царицата е приземена като образ, тя свети понякога с меко ренесансово сияние като българска мадона (независимо че е ромейка), тя е жена, тя е влюбена, тя е покорена от мъжествеността на човека от низините, дошъл в Търново не за да ѝ отнеме трона, а за да ѝ донесе щастие. Такава трактовка говори не само за художническа дързост, за силен творчески характер, който се противопоставя на спялата историческа инерция, но и за неизменен стремеж да се коригират нашите представи за миналото, да се прави съвременна преоценка на неговите ценности и образи, да се открива смело път на реалистичния подход и на по-новите възгледи, формирани след проучване на по-нови данни. Противно на дегеронизацията тук Слав Хр. Караславов извършва една вторична героизация на Ивайло, която ни заразява както със социалната си напористост, така и с чисто човешките си измерения. Историческият герой Ивайло не само е приземен, без да пострада ореолът му на загадъчен народен вожд, но и възвеличен. Авторът не го оправдава с голословна патриотична реторика — той обяснява като желязна закономерност постъпката му. А що се касае до зародилата се по-късно любов между него и пленителната ромейка, която досега беше за нас символ на коварство и корист, тя вече има и трагична обгагреност.

Да припомним героите — но без да ги дегеронизира; да ги погледне от неочаквани зрителни ъгли — но без да изопачи историческата правда; да напише социален исторически роман — но без да изпадне в социологизуване; да обрисва всестранно, през погледите на трима души, на три исторически зрения, образа на Ивайло, но без да го осъвременява вулгарно, без да го нагажда към днешните ни учебникарски представи — може би това е била целта на Сл. Хр. Караславов. Автор с полемични тези (за Иванко, за Солунските братя, за Хаджи Димитър), Слав Хр. Караславов и тук води спор с една наша утъпкана, овехтяла, неисторична представа — този път за женитбата на Ивайло и за образа на царица Мария. Защо сме допускали досега всичко, но не и мисълта за силата на човешките чувства, пориви и страсти; защо сме искали от народния вожд да пренебрегне престола в една епоха, която още не е изживяла царския институт; защо сме смятали, че Ивайло свършва славния си път в гибелните прегръдки на ромейката, след като има факти, че той продължава с още по-голяма генералност да води народните дружини от победа към победа — пита сякаш авторът, разказвайки иначе плавно и спокойно за едно древно, романтично българско време.

Разказват три гласа, трима летописци — и всеки по своему рисува образа на славния народен син. Мъжествен, красив, „мистичен“ — с видения пророчески, видения на вожд и селянин, Ивайло вдига всичко българско в защита на родината — против татари и ромеи, боляри и царски хора. С удивителна интуиция, пълководчески дарби и прозрения, които излизат извън рамките на обикновените, „материалистичните“ човешки представи, Ивайло наистина е изразител на епохата — но в това няма нищо механично, нищо примитивно, нищо автоматично. Рядко перото на тоя поет

който израсна като един от най-продуктивните ни прозаисти, е бивало толкова гъвкаво и пластично, толкова артистично и способно на превъплъщения, както в тоя лаконично и ясно изписан, с лаконични и ясни композиционни и характерологични линии роман.

Специално трябва да се отбележи поетиката на романа. Тримата летописци разказват всеки през своя призма, през призмата на социалния си и народностен кръг, те разказват — но и постоянно анализират постъпките на Ивайло. Авторската камера спира на най-интересните места от живота на вождя, който още тогава е бил загадка за своите съвременници — за простите хора от народа и за императори и ханове. Мигът се разлага на съставните си части; умни очи се взират в необикновени постъпки и се опитват да си обяснят магическите пружини на тоя необикновен характер. Същото се отнася и до езика и стила — наличието на много архаизми, на думи, които оцветяват старинно речта на автора и на героите, на особен пласт от стилизации въвежда читателя в едно романтично и славно българско време, в една епоха на подвизи и на такива могъщи издигания на духа, с които малко народи в Европа могат да се похвалят. . . Но тия внушения струят от образите, извират от повествованието. Писателят е дискретен, той не натрапва изводи, не бърза към тях с кука патетика и реторика, а принуждава читателя да размишлява заедно с него над необикновения случай на селянина Ивайло — станал цар, разгромил татарското нашествие на Балканите и в Европа, създал такива исторически прецеденти, които сигурно са накарали владетелите да треперят векове след това за своите тронове. . .

Както вече казахме, Сл. Хр. Караславов има големи заслуги за развитието на нашата историческа романистика, на нашата публицистика и документалистика, на нашата гражданска поезия. Талантът му е многостранен в действителния смисъл на понятието. Общото в произведенията му е тяхната романтика, красивото съзерцание на отишло то си, копнежът и носталгията по героични и ярки характери — особено силна, структурообразуваща при Слав Хр. Караславов. Който не почувствува тая особеност на писателя-характеролог, той няма да усети неговата проза. И още нещо, което пък хвърля здрави мостове между нея и гражданската му поезия — авторът умее да политизира повествованието, да му възлага актуални патриотични задачи, без да допусне повърхностни осъвременявания. Може би това се дължи на българското, на родопсихологическото начало, което при него е силно изразено. . .

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ТВОРЧЕСТВОТО НА ДИМИТЪР ВЪЛЕВ

ЛЮБЕН БУМБАЛОВ

Още с първите си сборници разкази „Покрайнини“ и „Ние, величествата“ Димитър Вълев представи в оформен, цялостен вид своеобразието на творческото си виждане. Двете книги откриха и предпочитаната територия на писателя — селото, което познаваше много добре, бе живял там и го носеше като нещо съкровено у себе си. Те ни дават и една точна представа за творческата амбиция на Вълев да „напише хроника на своето време“, в която да се долавят извивките на изменяния се живот, да се усетят топлиите багри на Юга, където „небето потъва дълбоко и се разтваря в сини вировете, а по платното през ментовите ниви богат безплодни пътища и се спират в едно бозово петно — село Армудово“.

Усетят към невидимото в личността, способността да затваря в една или друга сентенция особеностите на своите герои успешно насочват художественото изложение към точната психологическа оценка за света и за хората, за събитията и за индивидуалните човешки състояния. Затова присъствието на постоянен персонаж — стария Постолюв, секретаря Сашко, старшината Яшов и др. — в двете книги е резултат не само от стремежа на Вълев към единство на художествената действителност, към обемност на внушението, но най-вече от спецификата на творческата, идейно-художествена задача — да се уловят основните посоки на скритото дълбоко във всекидневието на селското битие историческо движение, неизменното и постоянно изменящото се, стабилността на социално-политическото и нравствено-психологическото. Това впрочем определя и силно изразения психологически характер на неговото повествование, амбицията да се търсят полюсните състояния както в света на отделната личност, така и в отношенията ѝ с другите. Една трудна задача, която Вълев съумява да реши благодарение на овладяната диалектика на смешното и тъжното: неговите герои се смеят пад себе си, но и не забравят да преценят недостатъците на другите и не бягат от директния сблъсък с тях. Вълев обаче не се увлича по оригиналните обрати на комичното, не се стреми да изненада читателя с остроумието си; неговата творческа цел е друга: в тази именно съвместимост на смешното и на тъжното да открие критичната самопреценка на героя, която се разгръща като активно отношение към света.

Както в първите сборници, така и впоследствие комичното се развива в няколко посоки, които сочат различните страни на социалната и индивидуално-характерологичната преценка за личността и нейното време, за личността и нейните амбиции. Неслучайно при този автор смешното навсякъде се търси редом с трагичното, с многообразните героични прояви. Така комическата ситуация не само прави героите по-земни, но и скъсява дистанцията, представя

като нещо естествено и съвсем обикновено и най-необичайното, най-невъзможното.

Явно, това не е само отглас от следромантичното отношение към изобразявания материал, отношение, което органически следва желанието на съвременния автор да улови сложните извивки на историческото ни развитие. Това е реакция срещу издигнатата в догма през 50-те години графическа конструкция на художественото обобщение, както и стремеж да се видят нещата от нов ъгъл в тяхната неповторимост. Това е и отговорно сверяване на творческите възможности и постижения с високите върхове на родната и на световната литература, както и способност да се акумулира социално-политическата енергия на социалистическото общество. Чрез героите си Вълев защитава старата и проверена в обществения опит максима — човек е такъв, каквото е неговото време. Именно поради това, за да бъде близо до времето, за да не приглуши и най-тихите звуци на неговата мелодия, авторът не излиза никога от границите на всекидневието.

Придържането на повествованието до всекидневния факт обаче често пъти е съпътствувано от трудността „да се направи“ от него художествен образ, който ще е способен да въздействува и да увлича въображението на читателя. От друга страна, крие опасност от фотографичност, от фактологическа буквалност, от елементаризиране на сюжета, което в подобни случаи е не само израз на маниерничене, но и на творческо безсилие да се синтезират, да се обобщават житейските наблюдения. Тази е може би една от причините, която кара автор като Радичков например да прибегва често до гротеската. При него гротеската се появява там, където се пресрещат традиционното и модерното. Творческата интуиция на Радичков му е подсказала, че тяхната конфликтност не изисква максималистично отричане, а смях, в който съобразяването с истината за човека и неговите възможности да се освобождава от негативното и да усвоява перспективно-революционното се контролира от историческото движение на обществото с характерните за това движение социални и политически амбиции и противоречия. Така при Радичков в гротеската се преливат по опосредствуван път (изразен най-често чрез художествена алюзия) смешното и тъжното; в нея авторът „снема“ диалектиката на живота, единството на противоположните стойности и естетическата енергия на отрицанието, което обединява двата полюса на движението — отричането и утвърждаването.

При Вълев тази диалектика намира друга художествена форма, която определя някои особености в структурата на нейното протичане. В неговите произведения тя се простира върху откритите отношения между старото и новото, върху повествователно-аналитичното тълкуване на онова, което е отживяло, и онова, което идва да наложи себе си в сложния поток на човешките отношения. При този автор принципът „тъжното е и малко смешно“ звучи другояче — „смешното е нещо твърде сериозно, понякога и малко тъжно“.

Смеейки се над недостатъците на своите герои, над техните грешки, Вълев постоянно съпоставя и следва една неизменна в своята идеологическа определеност оценка за тези хора. Така съпоставката израства като убедително обобщение на историческото време с всичките негови особености, към които смешното се оказва най-краткият път.

Тази констатация с пълна сила важи и за ония произведения, в които трагическо-сериозното определя цялостното звучене на творбата, характера и социалната природа на нейната образна система. Показателен пример в това отношение е разказът „Виелица“. Както останалите разкази на Вълев, и този има за сюжетна фактура случка, около която се завъртва интригата на художественото действие. През един зимен ден се прекъсва телефонната връзка с Варница. Старият Постолов тръгва с телефониста Минчо, младеж, чиято жи-

тейска съдба се отличава твърде много от живота на стария и преживял тежестите на революционната борба комунист. В скритото противопоставяне на героите Вълев се стреми да улови сложните закони на обществените отношения и на индивидуалните действия. Постолюв е човек на „непосредствения жест“, честен, безкомпромисен и силен със своите идеи и със стремежа си да бъде винаги полезен на другите. Минчо за разлика от него носи у себе си меките линии на всеопрошението, чийто източник най-често е липсата на точен и строг критерий за истината. На пръв поглед това са две диаметрално противоположни личности, между които стоят възрастта и начинът на мислене и на отреагиране. Ето защо художественото действие е насочено от писателя именно към оная точка, в която двата характера ще открият своята близост, общността на своите най-съществени, определящи гражданската позиция качества. В дългото и драматично търсене на затрупания от снега селянин двамата герои изминават още веднъж своя път. И в това пътуване старият Постолюв открива нежността и силата на младеж, когото дотогава не е познавал, а Минчо разбира, че вътре в суровия и постоянно намръсен човек се крие искрената и всеотдайна любов, готова да се жертвува за всичко, което е честно и добро.

Този разказ ни дава точна информация и за начина, по който Вълев гради повествованието. При първия контакт с писателя изглежда, че той е от този тип художници, които гледат на сюжета и на композицията като средство за постигане на по-голяма занимателност. Или, както находчиво се изразява П. Зарев, за който „творбата е верига от събития със специфично действие предназначение — да задържа вниманието на читателя“. Наистина повествованието на Вълев е наситено винаги със случки, които присъствуват или обстоятелствено-анекдотично, или описателно във фабулата; но те идват най-често да уточнят някоя особеност в личността на героя, предугаждайки неговите действия, като мотивират онова, което ще бъде извършено — каквото е случаят с Постолюв и младежа. И този интерес към съдбата на човека се простира върху широк параметър от социално-политическата действителност — тук са партизанинът, сега селски ръководител Постолюв („Виелица“, „Яр“ и др.), старият майстор зидар Тодор Кехайов („Два часа след смъртта“), капитан Раков („Капитана Раков“) и много други. Пътят на тези хора за Вълев представлява едно постоянно утвърждаване на мисълта, която Постолюв изповядва пред д-р Мишо преди да умре: „Човек, както и комунист, не се става ни в понеделник, ни в сряда, ни в неделя, а през целия живот.“ Техният живот е една постоянна борба за красотата и доброто, една сурова преценка за света, конкретна и търсеща реалните очертания на нравствено-полезното, на социално-необходимото. Затова те правят последен опит да уловят нерва на онова, което е изтекло в тяхното всекидневие, да преценят трезво какво са успели и с какво са останали длъжници пред другите. В такива моменти Вълев показва завидно майсторство да предава невидимото, промъкващо се покрай нас незабелязано като много други неща, които винаги са се оказвали необходими и значителни, след като сме ги изгубили.

Тази изходна творческа позиция определя и особения характер на композицията, която Вълев най-често организира около няколко случки, обединени в системата на спомена. Миналото при героите на този автор има доуточняваща функция — това разгръщане на ставашии и на минали събития и преживявания няма съзерцателен характер, то подсказва активното отношение към всичко, което е у и извън героя; този герой действа и е възможен именно чрез своето минало и настояще, той е немислим без своята биография, без историята на своя характер. Оттук може би идва впечатлението за близки, да не кажа едни и същи сюжетно-композиционни решения в произведенията на Вълев, за повтарящи се черти у неговите герои. И това не е в никакъв случай слабост

на творческата инвенция на автора: тази повторяемост е художествено функционална, тя има своя идейно-естетическа задача — да открива живота в неговата постоянна повторяемост и в същото време да очертава индивидуалната неповторимост на човешкото, което идва да докаже общността на социалните източници и нравствени стимули.

Ето например в новелата „Яр“ и в разказа „Два часа след смъртта“ лесно можем да открием еднакво композиционно разполагане на отделните части от сюжета, повтаряне на определящите черти в характера на героя, почти един и същи начин на отреагиране и което е най-забележително — еднакви в най-малките детайли финални сцени на двете произведения. При „Яр“ и при „Два часа след смъртта“ събралите се около леглото на умиращия стават своеобразно огледало, в което се оглеждат неговото битие, красотата и трагичността на неговите амбиции. Както Постолюков, така и Тодор Кехайов носят у себе си една дълбока рана — сина, който тежи върху чистата съвест на бащата с отрицанието на всичко положително. И двамата искат да видят у синовете си продължение на най-доброто, което са дали на времето, на делото, на идеалите и целите си. Творческата цел на Вълев е била не само да открие възможните социални граници на едно явление (приемствената връзка между бащите и децата), а и да обедини двете посоки на художественото повествование — личната биография на героите и историческия смисъл на събитията, в които те са непосредствени участници. Авторът успешно събира в характера и в събитията (като, разбира се, запазва самостоятелността на всяко едно от тях!) разнородните знаци на човешкото и общественото и създава стройна, свързана с органичната логика на темата мозайка, в която се оглежда самият живот в цялата му простота и сложност.

Този способ на изграждане впрочем е типичен за него — той заляга в цялото му творчество, обединява разказите и прави от тях хроника на живота, открита от художника като обширна територия, върху която сигурната му ръка нарежда разноцветните фигури на радостта и страданието, на щастието и на скръбта, на достойнствата и на особеностите на един край, в които могат да се забележат историческите белези на социалистическото ни общество.

И нещо друго. Още в първите си сборници писателят се стреми да не подчинява характера на фабулата, а обратното — цялото действие с всичките му перипетии да излиза и да се връща у героя. Линеарното разположение на художествения текст е нарушено от амбицията на Вълев „не да прави разкази“, а да изгражда личности с богата житейска биография, в която се отразява най-същественото и най-забележителното от историческото битие на народа. Творческата задача на автора да улови неизменните или зараждащите се в социалната действителност качества, да намери най-точния и най-обемния образ на очакваните и изненадващите ходове на историята не се свежда до затваряне сложността на явленията в една опростена схема на примитивното, което бихме могли да открием в освободените понякога от философското им съдържание (каквото е случаят например с „Коженят пъпеш“ и „Свирено настроение“) пародийни елементи на Радичковата проза или в романтичното моделиране на съвременните достойнства, така характерно за Хайтов.

Вълев никога не крие предпочитанията си към напексаната динамична композиция, която улавя в своята чувствителна мрежа психологическото напрежение на човешките действия и взаимоотношения. Чужд по устройство на таланта си на широкото и плавно разгръщащо се платно, неговото повествование е наситено с много лиризм, с една психологически точна ескизност, при която няма място за по-обстоятелствено разположение на художествените типове и на самите обществени събития. Но за сметка на това пък характеристиките и емоционалните преживявания правят художествената атмосфера напрегната и често

пъти ни изненадват с умението на писателя да улови в една реплика, жест и постъпка цялата сложност на човешката природа. Интересното е именно тук: в това търсене не обемността на идеята за революцията, за епохалната настъпателност на нейните обществени сили, а на зараждащите се и утвърждаващи се непрекъснато състояния (нравствени, идеологически, психологически, икономически и т. н.) в социалния и в индивидуалния свят на човека. Вълев се стреми да използва въздействието на непосредственото наблюдение, да постигне буквалното значение на хрониката, като тези наблюдения се разчленят на всичките им възможни частни стойности и най-важното — в тяхното постоянно коригиране от социално-политическата действителност.

Това впрочем поставя видим отпечатък и върху самата естетическа природа на героите. Те са странни по своето устройство, по начина, по който реагират на събитията, и в отношенията помежду си. Но в тях няма нищо парадоксално и изключително. Особеното лежи в задачата, която им е поставил авторът — всеки трябва да представя една възможна линия, в чието художествено развитие ще се установят реалните качества от социалната природа на нашия съвременник. В излезлите два тома от трилогията „Загвоздени“ например цялото действие се върти около няколко герои — Васил, Стефан, Мата, Любомир Кутузов и Аргир Аргиров, без обаче останалият персонаж да е потискан от тяхното присъствие във всички епизоди на повествованието. Вълев има своя собствена концепция за самостоятелен и основен герой и тази концепция се опира върху принципа на взаимното допълване — ето защо останалият персонаж не гравитира към основните герои, не се подчинява на задължението да функционира като точка, чрез която ще се измерва посоката и скоростта на тяхното движение. Петимата тръгват от едно основно ядро, около което останалите натрупват допълнителни качества и стойности. Това ядро при Мата е всеотдайността; при Васил — неспособността да се самосъхранява разумно; при Стефан — прекалената възторженост, която като всяко нещо без мяра лесно преминава в своята противоположност, и т. н. С тази психологическа концентрация на героите можем да си обясним защо Вълев не се отказва от обобщено-символичната образност. Но ако в първите книги този тип образност се разполагаше върху фрагментарната завършеност на случките и на постъпките, то тук, в двете части на „Загвоздени“, се дава значителна свобода на психологическия ракурс, в който подчертаната епичност на изображението отстъпва място на вътрешното равновесие между пластичния рисунок и скулптурната релефност, от една страна, и от друга — на индивидуалната неповторимост на образите. И това се дължи не толкова на разгърнатия план, в който се следи развитието на действието, нито пък на последователността, в която няколко групи герои представят същността на събитията в Любимово. Причината трябва да се търси най-вече в присъствието на няколко сюжетни звена, които откриват едно и също събитие от различни страни. Така всеки герой става един от многото критерии за света и за всичко, което се реализира в него. При това този герой не запълва цялата истина, а като част от нея е в постоянен спор, в една неспокойна връзка с всекидневните ѝ прояви. Писателят успешно овладява подвижния и динамично изменящ се образ на истината; за него тя не е в спрелия ход, а в движението на нещата. Истина е онова, което се движи, което се изменя — такъв е философският и политическият принцип на Вълев в „Загвоздени“.

Това обаче в никакъв случай не означава съзнателно потискане на епическото внушение, което при Радичков например (особено в излезлите през последните години творби) следва психологическото опростяване на героя, неговата естетическа дегероизация, туширането на прекрасно-възвишеното в характера му — все „състояния“, които успешно подпомагат автора като сти-

лен похват, чрез който е възможно идентифицирането на човешкото всекидневие. Вълев държи твърде много на героическото, което съпътствува човешките мигове, за да не го има пред вид, когато характеризира определен герой. Но за него то не е кристализация на изключителни качества, безсмъртна съвместимост на достойнства и добродетели, нито пък преграда към обикновения живот на човека. Епично-героичното при Вълев притежава способността да се разположи и в най-елементарните човешки действия, да не се затваря в самозадоволяващата се природа на ореола и най-вече да не прекъсва живите си сокове в един жест, в една постъпка, в едно събитие, а да се развива в продължаващата перспектива на живота, в неговата циклична повтораемост. Може би именно поради това при Вълев особено важно се оказва запазването на единството на мястото. Честата смяна на темпоралните граници служи като сигурна и точна преценка за ставащото с героите. Фабулата най-често е така разгърнатата, че да създава представа за открито и постъпателно развитие на събитията при един в общи линии неизменящ се мизансцен. Това обаче не прави от разказа статично описание — в него има достатъчно свобода за инвенциите и не се потиска многозначността на художествения образ, както и богатството от възможни интерпретации, които предлагат събитието, фактът, постъпката.

Разбира се, Вълев не подчинява цялото повествование на този похват — драматургично да свива и с това да опростява откъм събития действието. Той предсеща, че така съществува опасност да ограничи житейските си наблюдения, да не може да „стане“ страна в художественото изложение, което ще му попречи да наблюдава героите си от различни позиции. Още в началото на творческия си път Вълев ни убеждава, че действието трябва да следва не толкова развитието на една или друга интрига (без да игнорира ролята ѝ в произведението!), колкото сложните извивки на определено мисловно и емоционално състояние, да очертава различните по големина и по цвят фигури на живота.

И в последните си книги — „Има хора за спасяване“, „Трите смъртни гряха“ и двата романа от трилогията „Заговезни“ — Вълев показва колко важно за него е сетивното регистриране на събитията и на героите. С тази впрочем сетивност можем да си обясним слабостта на автора да конструира сюжетно-логическата фактура на действието върху разгърнатото сравнение. Вълев обаче никога не затваря повествованието в едно или друго формално решение. Силата на неговия талант е именно в способността да не остава при визуалната рамкираност на сравнението, да търси неговото вътрешно съдържание върху една по-широка основа, която да обхваща както отделната личност, така и самото събитие. Ако се вгледаме внимателно в сюжетното развитие на „Заговезни“ например, ще ни направи впечатление тази „описателна необходимост“ от определяне на цветовете материалност на нещата — „обществото беше извънредно шарено“, „черните редици на гимназистите, замасани тук и там с кафяво от бранническата униформа“. Сетивното регистриране в този случай носи определен оценъчен акцент, следва вътрешната логика на авторската позиция и предпазва повествованието от две крайни сами по себе си увлечения: илюстративност на идейното съдържание и аналитичност, която не следва строгата линия на обективно възможните събития и взаимоотношения, а се стреми да бъде по-свободна в интерпретирането на фактологическия материал.

Но е необходимо веднага да подчертая, че тази предразположеност на автора към модерните за нашето време похвати и принципи на изображение, които измениха в значителна степен естетическата структура на повествованието, подсилиха ролята на психологическия анализ и на философската рецепция, не го отдалечи от родната класическа традиция, по-точно казано — от традицията на селската белетристика. Какво имам пред вид? В творчество-

то на Вълев от първата до последната книга заляга като основен проблемът за нравственото устройство на човека, за неговата етика в отношенията му със земята, с хората и с животните. И в това няма нищо необичайно. Но именно в областта на нравственото, в трактовката на някои човешки състояния, в разкриване конкретното съдържание на определени човешки качества Вълев се отличава от такива съвременни автори като Радичков, Хайтов и Ивайло Петров. Той стои по-близо до Йовков и Илия Волен с тази разлика, че при него анализът се обогатява от идеологическото преместване на социално-политическия акцент върху трансформирането на психологическата и нравствената енергия в обществено-историческа. Геронте например на Йовков и Волен в повечето случаи се срамуват открито да се изповядат помежду си, потискат дълбоко у себе си свободата на интимните отношения. Явно е, че този феномен отразява някои черти, съществени и характерни за времето, в което живеят и се реализират техните герои. С развитието на социалната и на културната обстановка се развиват и изменят много комплекси, което естествено се отразява и върху индивидуалните отношения към някои нравствени и социално-естетически стойности. Но тези процеси стават по различен начин, с различна скорост и в различна степен поради историческата съпротива и етнографската самостоятелност на някои черти от народната психика. Разбира се, тук определено значение имат и такива фактори като информацията, откъсването от регионалната и компактната среда, начина на живот и ред други неща, които можем да открием опосредствувано в творчеството на един или друг автор. И без да стигам до крайности, без да генерализирам някои констатации, мисля, че в изображението на известни интимни състояния автори като Хайтов („Диви разкази“) и Ив. Петров („Преди да се родя и след това“) привнасят някои елементи, придобити в друга среда, далече от автентичното битие на това, което е обект на техните наблюдения. Те оперират в някои случаи с неприсъщ за средата материал и това наистина е художествено оправдано, то провокира въображението на читателя, то е колоритно и внушително, но в регионално-етнографския смисъл на думата не е буквално характерно за оная регионалност, която занимава Хайтов и Ив. Петров.

Докато при Вълев случаят е друг — при него регионалното етнографско измерение на героите не се представя чрез свободата на словесния им изказ. Наистина героите на Вълев са хора, които не крият своите чувства, воюват с тях, но свободни към всичко друго, в интимните си жестове и постъпки са някак безмълвно деликатни. Любовните чувства могат да залегнат в основата на един разказ, новела или роман, но те най-често присъствуват опосредствувано. В движението на героите лесно бихме доловили чистотата, сваяна на преживяното, така характерен за родния фолклор, отличаващ се твърде много в това отношение от румънския, гръцкия и сръбския. Този феномен се налага както по линията на естетическата приемственост, вкоренила се в многовековния художествен опит на народа ни, така и като резултат от непосредственото въздействие на ония страни от неговите нравствени норми, които нито времето, нито постиженията на цивилизацията са успели да унищожат и към които самият писател изпитва необходимостта да се връща постоянно и да прави от тях свой и за героите си категорически императив.

В този случай Вълев стои много близко до разбиранията, до вкуса и амбициите на Йовков. И в тази близост можем да открием не само неизменните белези на традицията, но и смисъла на един социален, бих казал, дори на един гражданско-политически жест — всеки народ, всеки човек, когато е нравствено достоен, с други думи, когато е доказал чистотата и силата на своите нравствени качества, през каквито и исторически проверки да мине, в каквито и слож-

ни ситуации да се окаже, нищо не е в състояние да го направи друг; той остава неизменен именно в същността на тези добродетели.

Това приближаване на Вълев до Йовков има и една друга страна, в която се отразяват някои особености от неговия натюрел. Нека се спрем накратко върху разказите „Последна радост“ и „Малкият Втори“. Сюжетът на Йовковия разказ се простира върху „състоянията“ на една личност, която привлича вниманието на своите съграждани с чудачествата си. Писателят тук не се стреми да проследи пълния събитийен текст на действието; неговата амбиция е да открие скрития механизъм на човешките отношения, на отношенията между отделната личност и средата, която я заобикаля. Люцкан е човек, на когото всички се смеят, но без когото не могат да си представят нито едно събитие в сивото и почти елементарно провинциално всекидневие. Така, както се развива в повествованието, той е своего рода съзнание, моралът на малкото и незабележимо с нищо градче, будното чувство за красивото и доброто. Но неговата реалност е само потенциална — тя не се открива в онова непосредствено изменящо се въздействие, което може да формира и промени оценките и реакциите на другите. Трагизмът на този чуждак лежи в нарушената комуникативност, в неспособността му да се приспособи към света или да го измени. Съдбоносното в живота на един човек според Йовков е преди всичко невъзможността да се откъсне от едно общество, за което в същото време е чужденец и неслетник.

Действието в разказа на Вълев се върти също така около един човек, който притежава дарбата да весели с гъдулката съеляните си и в същото време да е обект на техните насмешки, на грубите им закачки. Негова единствена опора, както и за Люцкан, си остава способността да усеща и да открива красотата; сигурност той намира в удоволствието винаги да бъде полезен с нещо на другите. В тази именно посока Вълев следи развитието на разказа. Изчезването на гъдулката поставя на изпитание не само способността на героя да твори красотата и доброто около себе си, но и самата подготвеност на другите да я разбират и да осъзнават нейната стойност в обществения и в личния си живот. Ето защо срещата, която Вълев инсценира между героите, става своеобразен съд над човешките отношения, над човешките недостатъци. Писателят построява така тази среща, че винаги да остави нещо недонизказано, нещо съзнателно премълчано. Той не оголва нерва на отношенията, не опростява съзнателно изречените и премълчаните реплики, а постоянно се стреми да следва емоционалната кардиограма, събитийната логика при оценката на едно или друго обществено състояние. Близостта до Йовков, влиянието, което изпитва от него Вълев, личи най-вече в общността на някои принципи и средства на художествено изображение — като например антиномичното уточняване на доброто и злото, на красивото и грозното и на тяхното жизнено покритие. Както в „Последна радост“, така и в „Малкият Втори“ личността, която симболизира определени нравствено-естетически стойности, няма кой знае какви открояващи се сред другите хора външни белези. Идеята на Йовков е, че в повечето случаи красивото и доброто не се забелязват не само защото сами по себе си са нещо незначително или защото са носени от хора, които не правят впечатление, а поради нарушената, потисната от социалната действителност способност да бъдат забелязани и оценени по достойнство.

Оттук именно тръгва Вълев, за да задълбочи социално-политически тази идея, да потърси нейната реалност в други обществени условия на живот. Ето защо при Вълев красивото и доброто стават своеобразна опозиция на идейното осмисляне и преценка на жизнения материал. За него като основна цел се налага практически въздействащата функция на тези категории, тяхната идеологическа значимост, т. е. тяхната *ползност* за социално-политическата

система. Авторът не търси като Йовков общото философско-естетическо съдържание на красивото и на доброто, определило скритата дидактическа тенденция в произведението, както и стилизацията на образната система, характерни за големия класик на българския разказ. При Вълев интересът е насочен предимно към оня обикновен, всекидневен смисъл на комплекса от връзки, чувства и действия, с които се представя един герой в територията на разказа. И този комплекс може да бъде разбран правилно само в контекста на колективното съзнание на селянина от социалистическото общество. Ако в крайния акорд например на повествованието („Сега им стана ясно, че без тоя човек, който им се виждаше смешен, несретен и когото невини зачитаха, селото ще осиротее“) можем да открием Йовковата мисъл за неосъзнатите често пъти функции на доброто и красивото в живота на хората, то в цялостното звучене на идеята, в самата конструкция на героите, в целия нравствено-естетически подтекст на действието застава сигурно съвременната позиция на Вълев, както и типичното за този автор интерпретиране на темата за човека и за същността на неговия социален живот. Постъпката на Иван Църковния сочи нарасналото самочувствие на българския селянин, което се определя не само от живото чувство за чест, достойнство и личен престиж, но и от признанието на другите, от постигнатото със собствен труд благоденствие и щастие. В репликите на героя се долавят както вроденото, силно изразено от нашия народ гостоприемство, така и онова ново чувство за социално достойнство на имащия, на постигналия с честен труд обществено и индивидуално равновесие.

* * *

Димитър Вълев е от онези писатели, които отделят голямо внимание на психологическия анализ и още по-важно — които разполагат този анализ върху трите пласта на битието: минало, настояще и бъдеще. Но ако например Радичков и Ив. Петров правят опит да определят точните граници на всеки пласт, точката на тяхното диалектическо преливане чрез пародирания епически план на повествованието и с това излизат от „стиловото статукво“ на селската белетристика, то Вълев не е така радикално настроен към нейната поетика и естетически настроения. Оригиналноста на този писател трябва да се търси преди всичко по посока на идейно-психологическите решения както на художествената тема, така и на самия персонаж. Какво имаме пред вид? Когато автори от предишната генерация като Караславов, Даскалов и Гуляшки се интересуват от диалектиката на трите обществено-исторически корелации на времето в територията на селския бит и душевност, това означава улавяне на живота в системата на епическото социално-политическо изображение. Тяхна цел се оказва преди всичко политическата обемност на идеята за революцията, епохалната настъпателност на нейните обществени сили. И за тази цел са били необходими по-разгърнати форми, способни да поберат в себе си непрекъснатостта на процеса, динамичността на събитията. Така се раждат епическите платна на „Обикновени хора“, нравствено-политическият обзор на „Път“, интимно-общественият рисунък на „Златното руно“.

Вълев не е могъл да използва тези идейно-естетически решения, нито пък тяхната художествена форма. Това не отговаря на неговия натюрел, нито пък съответствува на новата тенденция в развитието на социалистическата ни литература през 60-те и 70-те години. Но той не се разграничава от тях така рязко, както Радичков и Ив. Петров. Неслучайно в неговото творчество, особено в това, което създава след сборника „Ярост“, странно, но напълно обяснимо се вплитат традиционните похвати на българския реализъм с модерните решения на психологическата проза.

Например драматичният път на момчето, юношата, младежа изрелия мъж Петър Кирията „снима“ в конкретността на една личност всички увлечения, смелостта и силата, грешките и трагичността на политическата действителност в първите години на социалистическото строителство у нас. В сборника „Ярост“ новелата, която дава и заглавието на книгата, се откроява както с интересната си композиция, така и със сложността на социално-психологическия и философско-политическия анализ, който Вълев прави на епохата. „Ярост“ е организирана около фактура, обхващаща изцяло разговора между двамата герои — дядо Иван и „мнимия бандит“ Герге. Този разговор привлича много често изживения, реализиран материал на спомена, който попълва и основните сюжетни линии на произведението. И тук Вълев държи много на фактологическата точност, на жизнено конкретните посоки на действието в разказа, стреми се да ги очертае върху случки, събития, преживявания, имащи обществено-историческа адекватност, без обаче да оставя стилизаторската способност на художественото въображение да ги трансформира в символните значения на един или друг гротесков образ (както става това при Радичков или Ив. Петров). Той се придържа към този принцип дори и тогава, когато символът отразява в себе си отделните исторически „подробности“ на определени обществени явления — каквато е алюзията за младежката възраст на грешките, направени по времето на кооперирането, алюзия, която се разгръща в постъпките на младите Петър Кирията и Андрей Кехайов. Впрочем при Вълев психологическият ракурс има винаги уточняваща функция, произтичаща от самата тема на произведението. Ето защо не трябва да се възприема като недостатък това, че в другата новела „Оран“ дисекцията не достига оная дълбочина и обемност, защото за автора е било достатъчно да ни убеди в максимата за омразата, която трябва да следва своето основание, да има свои граници и свой вътрешен човешки и обществен смисъл. Функцията на психологическия детайл в този случай е да дешифрира скритите импулси на яростта, която откъсва личността от другите, изолира я и я прави по-слаба и по-уязвима. Докато в „Ярост“ комплексът от взаимоотношения между героите е вече много по-сложен, по-многозначен (двете новели впрочем откриват интересна особеност в художественото изображение на Вълев — да развива и уточнява в едно произведение онова, което е загатнал или поставил като проблем в друго, и така да се разкрият скритите връзки между тях, представяйки двете творби като единно и многостранно анализиране на определен индивидуален и обществен факт). Тук можем да открием частно човешкото в неговите мигновени преливания от доброто в злото, от злото към искреното желание да бъдеш полезен на другите — диалектика, която отразява разбиранията на автора за нравственото и естетическото.

Димитър Вълев обича да психологизира отделните човешки състояния чрез синтезираната енергия на антитезата. И това е напълно обяснимо за автор, който има слабост към острите стикове на драматичната и противоречива същност на времето и на хората в него. Скрит в обора на ханджията Марко, дебнеш социалния и политическия си враг, Петър Кирията („Ярост“) премисля живота си и това прави злобата към враговете по-остра и по-безкомпромисна — злоба, която в максимата на класовата борба е изисквала пълно отричане на личните интереси и обикновените човешки желания. Но Вълев не затваря героя си в схемата на идеалната представа за човека на новото. Нещо повече, той открива в него слабости и увлечения, които, без да принижават героичното в характера, го правят жизнен и убедителен. В един такъв момент на пълно отричане от „ласките на живота“ у Петър Кирията се прокрадват топлина и искрено съчувствие, но авторът не оставя много място за тези чувства, не дава свобода на тяхното движение в интимния свят на героите, не ги стилизира и

не прави от тях метафора на човешкото страдание. С помощта на антитезата Вълев успява да издигне едно подобно състояние, в което се оказва неговият герой, до нивото на изненадващите често пъти парадокси на живота — изненадващи не по своето съдържание, а по начина, по който те протичат около и у човека. Това, от една страна, потиска възможния в подобни случаи мелодраматизъм, а, от друга, приближава героя до читателя чрез тази пулсираща дистанция на смеха. А цялото произведение се насища с разбиращата човешките слабости ирония, в която не е трудно да се доловят и някои тъжни нотки за така сложилата се съдба.

Способността на Вълев да улавя бързите преходи в душевния строй на героя от омраза към съчувствие, от безрезервна идейна всеотдайност, от стоицизма, стигащ понякога до унищожителния фанатизъм, към естествения копнеж по обикновените човешки преживявания укрепва авторовата гледна точка в повествованието, без да се изразжда в ненужна и фалшива дидактика. В една друга новела („Товар“) читателят става свидетел на непривичната „гонитба“ между младия шофьор — участник в престъплението на Каракозови, и случайно оказалия се свидетел старшина Бомбалов. Желанието на престъпника да помогне на истината се потиска от нещо, което не е названо съзнателно от автора, защото има много лица и е способно да се явява в различни обществени ситуации. Така се получава абсурдното положение, което Вълев уточнява в гротесков план — престъпникът да търси сам разобличението си. В откриване именно смисъла на ставащото авторът находчиво успява да психологизира своите герои и да ни насочи към някои деликатни страни от социалистическото битие на нашия съвременник.

Критико-изобличителният нюанс на повествованието в този случай се носи от тенденциозното разместване на позициите — похват, често срещан при Вълев, но за разлика от Радичков той не го развива по посока на художествената деформация, изпълнена като потискане на едната страна, от оценката за онова, което извършват героите, и пародиране на другата страна. Вълев оставя равностойни двете страни на тази оценка, като обаче ги освобождава от задължението да категоризират доброто и злото, красивото и грозното. За него няма точна граница, която да ги разделя, защото понякога онова, което е добро при една ситуация, става зло при други обстоятелства. И най-вече, защото едно добро желание при определени обстоятелства може да породилоши последици. Това обаче не означава, че на Вълев му липсва идеологически критерий за нравственото и за естетическото. Той просто се стреми да избяга от едноплановото, графическо решение на тая сложна система, каквато изглежда в представите на автора и каквато е в действителност човешката същност.

Устроен да възприема живота в неговите видими и невидими форми на движение, Вълев е склонен повече да изгражда картини, в които пластиката на образа винаги да се укрепва в индивидуалните движения на човешката душевност, в богатото разнообразие от социални прояви. По-късно вече това движение, което при Вълев съдържа не само личната биография на героите, но и връзките между нея и света на вещите и на историческите събития, се натоваарва с философско-политическата задача да изрази характера и същността на процесите в съвременното социалистическо село, драматичното разместване на пластове в него.

Сборникът „Късни плодове“ започва с един показателен и силен разказ — „Великото преселение“, в който съвсем сбито, без фабулни подробности се следи сложността на типичния за нашето време феномен — мъчителното движение на селянина към града; тема, която е занимавала впрочем българския писател още в края на миналия век и която е в основата на произведенията на почти всички класици на родната критико-реалистична литература. В тяхното

творчество отношението към тази тема е резултат от активния интерес към социалната проблематика и открива стремежа на критическия реалист да потърси корените на злото в сферата на нравствено-социалните противоречия, а не в разрушените класически стойности на селото, на класовите и човешките противоречия в селския бит. Ето защо при тях конфликтът между града и селото има като двигател трагически унищожителната сила, която идва от града с цялата му безнравственост, антитрадиционност и нихилизъм.

Социалистическо-реалистичната литература за селото, която вече има своите значителни постижения между двете световни войни в творчеството на писатели като Кр. Велков, Г. Белев, Г. Караславов и др., изобразява този мотив в открит идеологически изразен план, опониращ на критико-реалистичната традиция. За тези автори историческият диалог между селото и града е не само нравствено-социален, а и политически, като именно градът става източник на новото, на революционното съзнание и *гражданската* смелост. Тенденцията на подобна интерпретация се запазва и след Девети септември, като към нея се включват Ил. Волен, Кр. Григоров, А. Гуляшки, Ст. Ц. Даскалов и др.

Но такъв мотив, разположен в сюжетната тъкан на произведението, няма да открием в творчеството нито на Радичков, нито на Ив. Петров, нито на В. Попов и Г. Мишев. Няма да го открием и при Д. Вълев. Това са все автори, които са се формирали при съвсем други исторически условия. Тяхното време не познава нито социално-политическия фронт между селото и града, нито колосалните различия в културно-идеологическия потенциал между тях. Общественият условия са такива, че в значителна степен сближават непосредствената социална характеристика на селянина и на работника. Но заедно с това те стават свидетели на нови събития, които писателите преди Девети септември не биха могли дори и да си представят, че ще съществуват някога. Пред тях се извършват бързите процеси на икономическото преустройство на стопанския живот, на революцията във всекидневните порядки, в семейно-битовите представи за живота, за човека и за границите на неговите възможности, амбиции и права. Приобщаването на селянина към същността на социалистическата революция минава през разрушаването не само на социално-икономическата бариера, но и през разplitането на сложните възли на човешката съвест, на човешкия дълг, на човешкия морал, които именно синтезираха в себе си и динамичното движение на политическия живот. Всяка епоха има свой непосредствен обект, чрез който постига реалността на една или друга историческа цел. Двигателят на революцията в нашето съвремие е пролетариатът, но неин главен обект стана селянинът, на него именно му предстоеше драматизмът на едно пречистване, без което не би било възможно единството на социалистическото общество.

Тези именно условия определят и особеностите на темата за селото и града, развита в разказа „Великото преселение“. Фабулата тук има съвсем опростена структура, ограничено е и времето, в което се развива художественото действие. Но вътре в това пространство и време Вълев успява да събере сложността и продължителността на една епоха, която си отива, на отношения, които съдържат нещо красиво и добро, на една скрита връзка, на която е отредено да стане последната опора на болката за близкото, за преживяното.

Защо човек страда за изминатото, за миналото си? Защо си спомня с тиха тъга за него? Това са въпросите, които вдъхват писателя, и в техния отговор той се стреми да открие логиката на ставащото с героите. Така мотивът за историческото отношение между града и селото преминава в общочовешки, философско-психологически проблем, който обаче не е представен абстрактно, а се разполага в конкретните измерения на бита, на всекидневието, на обик-

новените човешки преживявания. Следейки своите герои Агов и Аговица, Вълев талантливо се добира до психологическия еквивалент на човешката драма — в това пътуване към града героите постоянно се връщат назад към миналото, което е впило здраво корените си в тяхното съзнание. И това не е поплак по доброто старо време, а естествена човешка болка за един отминал живот, в който хубавото и лошото, доброто и злото са така органично вплетени едно в друго, че между тях изчезва оная открояваща се граница, която в действителност може да привлече или да отблъсне симпатията, одобрението, сигурността.

Ние трябва да се съгласим с мисълта на Вълев, че най-трудна и най-сложна се оказва революцията в селото и в съзнанието на селянина. И че със своя технически прогрес и с новите социални структури тя предизвиква някои непредвидени ситуации, които поставиха на изпитание селската душевност, нейните рефлексии, тясно свързани с природата и с непосредствения характер на земеделския труд. Тези ситуации са трагични по своята същност, защото откъсват личността от нейните корени, изменят радикално стойностите и качествата на живота й още преди тя да се е подготвила за това. Но като отчита трагичното положение на своите герои, Вълев не се затваря в омагьосания кръг на безизходното, на песимистичното примирение. Макар Агов и Аговица да изпиват последната бълкица на своето минало, те пътуват не към непозната цел, чужда и далечна на тяхната човешка същност. Макар и да не разбират дълбокия исторически смисъл на ставащото с тях, тези хора инстинктивно чувствуват, че ако те не принадлежат на новото, то в новото е силата на техните синове, в чиито жили неунищожимо пулсира кръвта им и остава вечен техният род. Ето кое се оказва същественото, определящото за героите, пък и за самия писател Димитър Вълев.

Разбира се, при Вълев сюжетната и композиционната структура, както и принципите на психологическия анализ не остават неизменни — запазвайки основните си черти, те се обогатяват, развиват и с това сочат неспокойната природа на този талантлив художник и психолог на съвременното социалистическо българско село. И си мисля, че именно в психологическото обрисване на героите си, както и в начина, по който се използват поетическите средства, Вълев в най-ясен вид представя своеобразието на своята дарба, динамичната, но в същото време дълбоко устойчива природа на философско-естетическите си възгледи. А това сюжетно-фабулно освобождаване на повествованието от събитийност и натоварването му с развити до най-малката подробност психологически и пластично-изобразителни детайли откроява особеното звучене на художественото действие, изградено както от рефлексии, така и от отделни случки, без обаче те да се разгръщат в едно цялостно епическо представяно събитие.

При Вълев, най-общо казано, „странното“, „изключителното“, „необичайното“ е конкретното, а типичното, общото е онова естествено, обективно възможно, исторически съществуващо, в което се отразяват многообразните прояви на живота. Тази представа на Вълев за художествения герой като една самостоятелна и богата с информация посока към истината за епохата съответствува на наложилата се в съвременната българска литература тенденция — създаване на живи хора, близки един на друг и в същото време толкова различни по своята съдба, по своя подвиг, хора, като че ли незабележими в бурния поток на времето, но удивително богати и способни да дадат облика на нашата епоха. Това са личности, тясно свързани с делото, техните стимули не са егоистични по своята същност, не ограничават духа и не потискат съзнанието.

ЗА РАЗВИТИЕТО НА АВТОБИОГРАФИЧНИЯ ЖАНР В НАШАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА КНИЖНИНА

ВЕРА МУТАФЧИЕВА

Средновековният мироглед, който в Средна и Западна Европа отстъпва под напора на Ренесанса, Хуманизма и Просвещението, продължава да господствува — по обективни и общоизвестни причини — със закъснение над европейския Югоизток. Тази постановка не визира изолирани културни явления на Балканите, като далматинския Ренесанс или светската (вкл. и книжовна) дейност на българите-католици през XVII в., понеже не тия явления очертават типологията на балканското духовно развитие от средновековието към Новото време.

Възнемането на светската мисъл навсякъде из Европа съдържа една съществена черта: интереса към човека и към неговия вътрешен свят. Прочее, малко преди да обърнат поглед към обществената среда и обществените отношения, доста преди да си поставят задачата да ги променят, мислителите и творците — предвестници на Новото време — проявяват своето самоосъзнаване *като личности*. Това явление сякаш навсякъде (и конкретно — из поробените Балкани) предхожда процеса на формиране на съзнанието за национална принадлежност, а оттам — и националните революции. Особени затруднения неговото развитие среща върху балканска земя; потиснати под господството на една иноезична и иноверска империя, тукашните народи мъчително налучкват пътищата на вече възтържествуващата над останала Европа светска мисъл, принудени нерядко да преоткриват веднъж откритото, постигнатото.

Част от този многостранен културен процес е и възникването на автобиографичния жанр в българската възрожденска книжнина.

Ако потърсим наченките на автобиографията в нашата стара литература, бездруго ще опрем до средновековните приписки, където преводачи, съставители или преписвачи са държели да отбележат поне името си — съпроводено или не от най-бедни животописни сведения за личността им. Още тогава — в това най-ранно авторство — проличава вековечният човешки стремеж да оставиш спомен за себе си, да надживееш своята тленност, предавайки другиму известието, че си живял:

„Аз грешният Белослав, грешен и дързък на зло, а на добро ленив, чието отечество е гробът, а богатство — греховете, блудта — слава, написах за брата си Йосиф страница от псалтира. Слава навеки, амин.“¹

„Аз, грешният Георги, в стълп върху блюдо писах в Светите врачове на 30-ия ден от декември. Поменувайте ме, братя мои, защото ми мръзят ръцете; тук пишех, тук ядах, тук лежах без огън...“²

¹ Старобългарски страници. Антология. Под редакцията на П. Динев. С., 1968, с. 412.

² Пак там, с. 413.

Тези, а и голям брой сходни приписки свидетелствуват, че през Средновековието съществувал установен или поне разпространен *шаблон*, рамка, в която на неавтора още (преводач, съставител, преписвач) било разрешено да упомене своето име, подчертавайки несъвършенствата си — негови собствени, а също и на изпълнената от него творба:

„И аз моля онези, които четат и преписват тази книга, това, което поради моята неспособност не е извършено, ако ли някой е способен — да го извърши; ако ли не — молете се за многогрешния и недостойния да получи опрощение на греховете от човеколюбеца бог и да се сподоби чрез вашите молитви с вечен живот...“³

Още там, на равнището приписка, наблюдаваме една корелация, характерна за автобиографията като жанр: неразривната връзка между личност и обществена среда, обществени условия, общество — накратко. Първичния израз на тази корелация намираме в упоменаването в чие „време“ или в чий „дни“, т. е. под управлението на кой владетел бил извършен въпросният превод или препис.

„Тази книга бе писана в дните на благоверния и христолюбив господин Александър, произхождащ от две страни от царско коляно, във времето, когато господ изпрати измаилтяните по лицето на цялата земя и те дойдоха и я поробиха, и опустошиха...“⁴

По-рядко, по правило по-късно общественият фон на зародиша на автобиографията е обрисуван не според трафарета, а разгърнато и съвсем от автора. Типична в това отношение е приписката на инок Исая, един от основните домашни източници за периода на османското нахлуване на Балканите; след като дава вълнуваща картина на битката при Черномен (1371) и последвалите я опустошения, авторът съобщава:

„...Ако искате да узнаете моето име — името на недостойния инок, — то неговото начало е осмица, средата — двеста и едно, а краят — единадесет. (Исаи.) Тогава течеше годината 6879, индикт 9.“⁵

Както виждаме, още преди да покъсне като самостоятелен жанр, автобиографията, заключаваща се в едно име и звание към него, е плътно свързана с наенките на летописа. Другояче казано: битието на личността — обект на авторов интерес — бива неделимо от битието на дадена общност. Превес при това получава общественото битие. Личността е изтеглена в сянката на някакво неразчленимо и дори невинаги наименовано човешко същество. Трябва да заключим, че то е личностно неосъзнато.

От посочените бегли автобиографични елементи нататък на българската книжнина предстои да измине дълъг път до избистрянето на автобиографията като самостоятелен жанр.

* * *

Схващането, че XVIII в. представлява „най-черно време в живота на нашия народ“, че тогава „българите не са вече съществували като народ, а са съставили един куп от люде утиснати, подавени, разнебитени“⁶, е отдавна преодоляно. Главната заслуга за това се пада на Хр. Гандев, който в монографичните си трудове „Ранно Възраждане“ и „Фактори на българското Възраждане“ при-

³ Старобългарски страници, с. 454.

⁴ Пак там, с. 70.

⁵ Пак там, 482—483.

⁶ М. Дринов. Отец Паисий, неговото време, неговата история и учениците му. — ПСП, 1871, кн. IV, с. 3.

веде изобилни доказателства, че именно през XVIII столетие българите се въз-
земат и икономически, и културно.⁷ Тази линия в нашата историография бе
обогатена от някои по-късни изследвания,⁸ докато ни наведе на убеждението,
че може би се налага една нова препериодизация за етапите на нашето нацио-
нално възраждане.

В заключението към своя особено полезен за изучаване на книжовността на
ранното ни Възраждане труд „Съвременници на Паисий“ Б. Ангелов отбеляза —
освен известните компоненти на зараждащото се ново съзнание у българина —
и следващия: „повишеното самочувствие у твореца, смелостта му да говори
за себе си, да отправя укори към другите, да дава съвети на своя читател. . .“⁹

Израз на такова повишено творческо самочувствие е и автобиографията.

При голямото мнозинство наши книжовници от XVIII в. се натъкваме на
приписки, които съдържат предимно бедни, а по-рядко в по-разгърнат вид еле-
менти на собствен животопис — у тях книжовници традицията от среднове-
ковието упражнява задържащата си сила, вмениява на духовника добродетелите скромност, себеотрицание, готовност за жертви в името на паството и
най-вече на застрашените от порока пасоми.

Свидетелство за това, колко трудно си пробивала път във все още рели-
гиозното съзнание на тогавашния творец мисълта, че той има право на авто-
биография — на внимание към себе си изобщо, — е фактът, че редица видни
представители на нашите книжовни школи от разглежданото време са ни оста-
вили минимални известия за своето родно място, семейна среда, образование,
жителски преめждия, работни постижения, горчивини и успехи. За повечето
тогавашни книжовници това е все още запретирана проблематика, нарушение на
установения канон. Те предпочитат да се придържат към унаследения трафарет
на приписката, разрешена на перото на преписвача, съставителя или преводача
в началото или в края на неговия труд. Естествено всеки от тях внася в нея по
нещо свое, от автора, но не то характеризира конкретно XVIII в., защото сме
го срещали и по-рано.

Ако се впуснем по реда, по който Б. Ангелов е представил книжовниците
ни от Паисиевия век и техните произведения, ако погледнем към делото им от
ъгъла на разволя на автобиографията, ще си съставим следната картина:

Йосиф Брадати, активен книжовник, работил поне половин век, не ни е за-
вещал опит за автобиография. Данни за жизнения му и професионален път
черпим от няколко приписки, пръснати из неговите ръкописи. По тях можем да
възстановим по-скоро кривата на неговите странствувания, имената на будните
наши първенци, под чийто покрив и с чието иждивение той изпълнява конкре-
тен препис или съставя поредния си дамаскин, отколкото да добием впечатле-
ние за живота му.¹⁰ По странични сведения е установено дори родното му мяс-
то — Елена.¹¹ Чрез пресмятане, въз основа на споменатото от него, че през
1756 г. бил на четиридесет и две годишна възраст, е уточнена годината на
раждането му — 1714.¹²

При цялата скромност на автобиографичните му приписки те позволяват
да бъде очертан психологическият портрет на Йосиф Брадати — образът на

⁷ Хр. Гандев. Ранно Възраждане. С., 1939; Фактори на българското Възраждане. С., 1943.

⁸ М. Арнаудов. Паисий Хилендарски. Живот, дело, епоха. С., 1961, с. 32; Б. Ангелов. Съвременници на Паисий. Т. II. С., 1964, с. 178 и сл.; В. Мутафчиева. Кърджалийско време. С., 1977, с. 339 и сл.

⁹ Б. Ангелов. Пос. съч., с. 182.

¹⁰ Пак там. Т. I, 30—38.

¹¹ Д. Маринов. Йеромонах Йосиф Брадати. — СБНУК, XVIII, с. 101.

¹² Б. Ангелов. Пос. съч., с. 31.

ревностен бранител на православието, на родолюбец и неуморен просветител.¹³ Този портрет дължим на обстоятелството, че из ръкописите, изпълнени от Йосиф, нерядко се натъкваме на авторови мнения, добавки с определена тенденция, на отношение — с една дума. Обстоятелство, което ни отдалечава от представата за средновековния църковен книжовник.

Скъпернически са автобиографичните известия и в книжовното производство на *Никифор Рилски*, който поне ни съобщава, че бил родом от Арбанаси.¹⁴ Същото се отнася и за завещаното ни от *Янкул Хрелковски*, *Стоян Кованлъшки*, *Дойно Граматик*, *Йосиф Хилендарец*, *Милко Котленски*, *Помво Каловски*, *Роман Габровски*, *Теофан Рилски*, *Йоан Врачански*, *Алекси Велкович*.¹⁵ Всички те се ограничават да посочат името си, невинаги — месторождението си, както и местата, където творят.

Това важи дори за *Тодор Врачански*, чието книжовно дело се налага на вниманието ни при изучаване на литературата от XVIII в.; то се отличава с особено разнообразие и колорит, внесен от темпераментния книжовник. Колкото до собствената му личност, Тодор Врачански я отминава с бегли вмятания. От тях узнаваме, че бил родом врачанин, че работил между 1748 и 1800 г., че в напреднала възраст пишел с очила, та му било „много труд“¹⁶. Иначе не пропуска да отбележи за себе си, че бил „непотребен ни богу, ни човеком“¹⁷, подчертавайки своето смирение.

И поп Тодор Врачански, и Йосиф Брадати ни разкриват една обща личностна черта в книжовното си наследство: емоционални и „ангажирани“, както бихме казали днес, носещи съзнанието на защитници на вярата и на народността, на просветители, що се касае до ролята им в развитието на автобиографията като жанр, те не привнасят нищо ново.

Нека изтъкнем, че поп Тодор засяга в приписките си или из текста редица проблеми на тогавашното книжовно творчество в България, че обосновава своя подтик да твори, че се спори върху необходимостта книжовникът да бъде образован (споменавайки, че лично той е самоук) и отделя нарочно внимание на въпроса за „простия“ български език — на достъпността на църковната книжнина.¹⁸ Тоест в негово лице откриваме осъзнат и високоразвит професионалист с остро заявена позиция по проблемите на духовното ни израстване през XVIII в. Мъчно бихме допуснали, че такъв автор (неслучайно употребяваме това определение за него) би бил неосъзнат *като личност*; тази личност той издава в полемичните си пасажки, при бичуването на обществени недъзи, в ярка проповед на собственото си верую. Затуй сме принудени да заключим, че изправен пред съблазънта да обрисова себе си, своето рвение и заслуги, Тодор Врачански не смогва да преодолее задръжките, наложени му от църковната традиция — съблюдава нейните рамки.

По-другояче стоят нещата с поп *Пунчо от Мокреш*. Още Б. Цонев сочи единствения му запазен сборник като произведение, което „се отличава от другите първо по това, че той не съдържа прости преписи от други изводи, а *самостойни преработки* (к. а.), в които забелязваш вече веща книжовна ръка, а тук-там се изтъква и самата авторова личност...“¹⁹. Б. Ангелов също отбелязва, че „за разлика от други книжовници, негови съвременници, поп Пунчо

¹³ Б. Ангелов. Пос. съч., с. 77.

¹⁴ Пак там, с. 87.

¹⁵ Пак там, с. 110, 123—124, 131, 146; Т. II, 63—69, 73, 82, 119, 140, 170—171.

¹⁶ Пак там, с. 84.

¹⁷ Пак там, 86—88.

¹⁸ Пак там, 92—93, 101, 103—105.

¹⁹ Б. Цонев. Един български книжовник от края на XVIII в. Поп Пунчо от Мокреш. — Училищен преглед, XXII, с. 2.

дава повече вести за себе си, по-пълно разкрива мисли и чувства, съобщава някои подробности по съставянето на книгата, подбуди за нейното написване. . .²⁰ Наред с просветителската ревност, която поп Пунчо сочи като свой основен творчески мотив, той обявява и намерението си да отпечата този труд. И в двете си приписки към книгата авторът се спира на въпроса за „простия“ език — въпрос, тревожил мнозина тогавашни български книжовници.²¹ Прочее можем да се уверим доколко един селски поп в края на разглеждания век вече осъзнава личността си, нейното дело и приноси.

Друга и изолирана засега проява на светски елемент в автобиографична приписка намираме у *Теофил от Разлог*. Тя датира от 1735 г.: „*Теофил, светом крещене Теодор от Разлог, от село големи Банско. Родителе отец Раде, мати Цвета, братия велия Герман, Цуре, Вишан, Тоде, сестри Милица. . . Стоянка, Камада.*“²² Съвсем извън канона е това упоменаване на кръвните роднини на замонашения книжовник, както и мирското му име: то действително е най-сбитият първообраз на светската автобиография.

* * *

„. . . Така аз призрех свое главоболие, яко за много време страдах, тако и утробю болах велке, и то от желание много презрех. И от много времена погребанная и забвеная едвам савакупих наедно — речи и слова написах. Не учих се ни граматика, ни политика никаго, но простим болгарским просто и написах; не бист мне тшанием за речи по граматика слагати и слова намещати, но савакупити наедно сию историцу. И савакупих сию в Хилендар манастир при игумена Лаврентия, брата моего едино мати роднаго и старейшаго мене; бе ему тогда лета шестидесет, а мене — четиридесет. . .“²³

Донякъде неочаквано, тъкмо авторът на преломното за българското национално възраждане съчинение — огромна крачка напред спрямо съществуващата до него традиция — е твърде традиционен, що се отнася до развитието на автобиографията през XVIII в. Паисий е сдържан, когато трябва да обрисва личността си, нам той би се сторил почти лишен от съзнанието за своята историческа роля в духовното израстване на българите. А извън съмнение е, че Паисий има какво да ни съобщи в този смисъл. То прозира в патриотичния патос на двете предисловия към съчинението му, където убедително разкрива стимулите за своето необичайно творчество. Въз основа на тия предисловия — и на цялостния негов труд — не бихме извели заключението, че Паисий бил лично неосъзнат, че не си давал сметка за мисията си на будител, на първи български будител. Невъзможно е, щото автор без високото самочувствие на личност избрана, призвана, да започне творбата си с обръщението: „Внѣмлете ви, читатели и слышатели, роде болгарски. . .“²⁴ Че кой преди Паисия се е чувствувал в правото си да се обърне към целия свой народ, за да го упрекне не в блудство и винопитие (както правят Йосиф Брадати или Тодор Врачански), ами в недостиг на национално самосъзнание?

Ще рече, Паисий е наясно относно качеството си на ерудит, наставник, просветител; при своите немалко странствувания той е имал сгода да съпоставя и осмисля тези качества върху фона на небългарска действителност. Следователно не бива да допускаме, че първият наш възрожденски будител

²⁰ Б. Ангелов. Пос. съч. Т. II, с. 160.

²¹ Пак там, 160—161.

²² Пак там, с. 182.

²³ Паисий Хилендарски. История славяноболгарская. Ред. Й. Иванов. С., 1914, 84—85.

²⁴ Паисий Хилендарски. Пос. съч., с. 5.

орязва сведенията за себе си поради личностна неразвитост, плод от религиозно смирение — цялостната дейност на Паисия носи отпечата на светско мислене и светски мотиви за нея. Тогава — защо?

Поради необяснимата автобиографична пестеливост у Паисия изследвачите на делото му и до днес спорят върху първия компонент във всяка автобиография: родното място на автора. Както видяхме, при мнозина книжовници от същия век то бива съобщено категорично. Разбира се, има основание да допуснем, че и Паисий, подобно на други пък негови съвременници, се съобразява с църковната традиция, желаейки личността му да остане в сянка. Но тъкмо спрямо този автор такова обяснение едва ли би било правдоподобно.

Трийсет години след Паисия съставя своята „История во кратце о болгарском народе словенском“ йеросхимонахът Спиридон от Габрово. Характерно е, че той следва не само метода, съдържанието и духа на Паисиевата, но и стила на късата автобиографска бележка у предходника си. Сиреч: завещава ни сведения за подтика на своя труд.²⁵

Така въпреки качествено новото, което двамата наши ранни историографи внасят в българската книжнина от XVIII в. — внасят с родолюбив патос и научна за тогавашното равнище аргументация кардиналния проблем за българско държавно и културно минало, — автобиографичните моменти в творбите им са по-скоро рудиментарни, подчинени на трафарета на средновековната приписка. Коренно различен е почеркът на Партений Павлович, макар опитът за автобиографията му да предхожда хронологически трудовете им.

Случаят с Партений Павлович ни помага да си създадем представа, до каква степен възникването на автобиографичния жанр у нас е поставено в зависимост от външните литературни влияния. Изброените дотук книжовници работят в тясно български или най-много в балкански културни рамки. Докато Партений Павлович при пътуванията и пребиваването си из извънредно много за онова време средища на образованието и културата (италиански, австрийски, унгарски и — естествено — повечето от балканските) влиза в допир с последните достижения на мислеща и твореща Европа. Може дори да се каже, че именно той „пренася“ в книжовността на южните славяни разглеждания жанр; тъй или иначе и Доситей Обрадович, и Софроний Врачански като автобиографи от своя страна са повлияни от примера на Павлович.²⁶

Трябва да бъде определено подчертано, че още при тази първа проява на автобиографията като такава (а не като разгърната или неразгърната приписка) собственият животопис в нашата възрожденска литература издава светски черти. Без оглед на своето монашеско звание и духовно образование и принадлежността си към православната йерархия Павлович подбира из живота си ония епизоди, които са свързани с политиката от неговото време; той е държал да ги опише и увековечи. Може би ръководен от примера на сънародниците си, католишки епископи от предходния век — Петър Богдан, Петър Парчевич, — и Павлович отдава сякаш по-тежко значение на политическата, нежели на духовната страна на общественото битие.

За такъв поглед върху битието ще да има роля и многостранното образование на Павлович, който извън задължителните духовни дисциплини изучава при именити учители логика, граматика, математика, а също и „философия Аристотелску“, и „философия картезианску“.²⁷ Неспокойният му дух, който го тласка към чести пътувания, не само го среща с известни за тогава братя по перо и разширява интелектуалния му кръгозор, но му причинява и много-

²⁵ Спиридон Йеросхимонах. История во кратце о болгарском народе словенском. Стъпки и издаде В. Н. Златарски. С., 1900.

²⁶ Б. Ангелов. Пос. съч. Т. II, с. 37.

²⁷ Пак там, с. 201.

кратни неприятности със съответната власт. Подобно на Софрония Павлович бива затварян, малтретиран, заплашван със смърт. И едва ли ще ни задоволят обясненията му, че все страдал без вина — по всяка вероятност този добре въведен в текущата политика духовник изпълнява не изключително душеспасителни задачи. Неговият остър и компетентен интерес към съвременните му събития, осведомеността, която той доказва в автобиографията си, когато бъде дума за съотношението на силите в Средна и Югоизточна Европа, та дори и речникът му издават *политическия* деец: „Оудивително или паче реши дерзостно, да крал Бранденбургский против трех великих потенциях воюет, против цесара Императора римскаго, против галлов или французов и против Москва-лех, нам единовѣрных. И сказуют да в настоящее лето 1757 яко 100 тысящи мерт-ви побиени и наши, и прайзи, и москвали, различных национов. . .“²⁸

Нескончаемата одисея на Партений Павлович, далеко по-наситена с преживявания, познание и изводи от онази, която изминал по-късно Софроний, свидетелствува за типичния ренесансов човек. Светската струя в неговата автобиография е оценена по достойнство от редица изследвачи²⁹ и все пак тази автобиография не е достатъчно изтъкната като наистина първия модерен собствен животопис в нашата възрожденска литература.

Показателно в казания смисъл е не единствено съдържанието ѝ, но и взаимоотношението между аза и света, което тя разкрива — качествено нова спрямо средновековното корелация. Тук авторовото аз носи развито личностно самосъзнание, законно самочувствие, произтичащо от познаването и разбирането на историческия процес, носи и преценка за този процес. Горчивият дистанциран автохумор, с който помним преди всичко Софрония, също има свой предходник в лицето на Партений Павлович; неговата биография не е самогероизиране, а израз на убеждението, колко безпомощен и жалък е отделният човек посред неумолимия поток на събитията.

Налага се да признаем, че в много отношения Павлович стои над Софрония като автобиограф: по-широк и висок е политическият му хоризонт, покосмополитно значими са събитията, представляващи фон на животописа му, по-дълбоки са познанията му за света извън жалката българска действителност от онова време. Но бездруго по-бедна е неговата дарба на разказвач.

Впрочем едва ли е редно да твърдим, че намерението на Партений в автобиографията му е било разказваческо. Ами ако той си поставя целта да създаде свой строго информативен животопис? В такъв случай книжовникът напълно я е осъществил. Тъй или иначе Павлович е авторът на *първата* автобиография в българската възрожденска литература, макар и да изпреварва Възраждането по време.

Извън спор е, че животописът, запазил до днес най-видно място в тази литература, е Софрониевият. Защото продължава да бъде *четиво*.

Тук се натъкваме на феномен, който убедително илюстрира нашето закъсняло и неравномерно книжовно развитие. По своето съдържание „Житие и страдания. . .“, както свидетелствува заглавието ѝ, е творба, подчинена на законите на жанра житие. Тя обхваща събития и епизоди, които рисуват героя ѝ като страдалец. (Въз основа на същото изискване Паисий съобщава за себе си не къде е роден, кои са родителите му, а само че страдал от главоболие и от стомах. Едва ли те са единствената характеристика на този велик книжовник, но той се е чувствувал длъжен да подчертае изключително *страдалческите* страни на образа си.)

²⁸ Б. Ангелов. Пос. съч., с. 204.

²⁹ В. Киселков. Проуки и очерти по старобългарска литература. С., 1956, с. 386; М. Араудов. Пос. съч., с. 41; Б. Ангелов. Пос. съч., с. 30, 37, 59.

Верен на канона и традицията, Софроний Врачански изгражда авторското си съчинение, отбягвайки последователно всичко, което би било израз на собствения му избор и воля, на стремежа му да се самоутвърди и издигне. Самият той — личност в много отношения напредничава, немирна, търсеща и преуспяваща, авторът е портретувал героя си като противоположност на своето аз: принижен, уплашен, безпомощен и по правило губещ.

Яркият талант на Софроний е в истинността на рисувания от него портрет. Май че в старата българска литература не е описан друг мъченик, който да си спечели по-искрено читателско съчувствие. Нека вземем за сравнение житията на софийските светци Георги и Никола Нови (упоменати и от Павлович в автобиографията му като почитани по негово време).³⁰ Загинали в името на народността ни, днес те се ползват с къде по-бледа популярност от Софрониевия трагикомичен битов герой.

С една дума, що се касае до *съдържанието* на „Житие и страдания. . .“, автобиографията на Софроний е традиционна, следвайки законите на жанра житие. Нека веднага напомним, че не нейният автор я е нарекъл автобиография — това е заглавието, поставено от първия ѝ издател П. Орешков.³¹

В същност още със съчиненото от него заглавие Софроний взема отстояние от своя герой, който се оказва в трето лице. Но при първото изречение на творбата си — „Аз, грешний в чловецех, родих ся на село Котел от отца Владислава, а от матери Мариа. . .“ — той се превръща в автобиограф. В отличие от своите предходници, които свеждат минималните данни за личността си до обхвата на духовническото си битие, поп Стойко отделя немалко място за преживяното от него още като мирянин.

Оттук нататък напорът на Софрониевата дарба, съобщила се с изискванията за съдържанието на всяко житие, нарушава рязко формалните закони на агиографията. Агиографската традиция преди всичко не предвижда, щото авторът да бъде и свой герой, а Софроний избира тъкмо тази форма, за да излее в нея произведението си. Второ: по законите на житийния жанр героят, движен от божии промисъл, обикновено изтърпява мъченичество, за да постигне чудеса или поне за да прослави бога и неговата вездесъща правота. В собствения си животопис обаче Стойко-Софроний изпаща по причини битови, делнични. Страданията му биват последица от неговото невежество, от непригодността му към жестоките условия, или пък въпрос на нелепа случайност; „по чужди причини“, както нерядко твърди той.

Избрал трагикомичния подход към описвания образ, Софроний разработва и отделните епизоди от житието си в разрез с агиографската практика. Някои части от творбата му изцяло напомнят „разкази с общ герой“, както бива много по-късно в новобългарската литература и в литературата изобщо. Те са сподобени с всички отлики на художествената ни проза от миналия век.

И ако накрая посочим необичайния за агиографията стил и език на изложението, където авторът преднамерено е търсел разговорната, неочистена от диалектизми и турцизми разговорна реч, простонародните обрати, то ще си дадем сметка колко новаторско е отношението му към формата на жанра, към който той уж се е придържал. Без може би да съзнава, но вероятно повлиян от някои съществуващи вече образци, като автобиографиите на Партений Павлович или Доситей Обрадович, Софроний е създал собствен животопис с високохудожествени качества. Това, че „Житие и страдания. . .“ твърде едностранчиво очертава своя обект, не е неин — на творбата му — минус. Именно там е творческото постижение на книжовника: той не копира, а *създава* собствения си образ в зависимост от предварителното авторово намерение.

³⁰ Пак там, с. 202.

³¹ Софроний Врачански. Автобиография. Изд. П. Орешков. С., 1915.

Учудващо е прочее, че още при ранните си стъпки автобиографията у нас бележи завоевание, каквото е Софрониевото. Тук още откриваме онази особеност на жанра, която го съпровожда оттогава та до днес: дистанцията между автор и герой. Другояче казано: творейки, автобиографът престава да бъде тъждествен със своя реален образ и характер. Така, докато Партений Павлович очебийно се стреми да предаде възможно най-точно преживяното от него (според тогавашните представи за точност, разбира се), то у Софрония не наблюдаваме подобен стремеж. Никой по-добре от него не е знаел кое и как е протекло в живота му, никой не би го отразил по-достоверно от Софрония, но не там е съзирал той творческата си цел. И макар видимостта да ни подвежда да заключим, че авторът се е придържал към канона на агиографията, съблазнени сме да допуснем, че не този канон, а авторското му намерение да изпише образа на „малкия човек“ в условията на робството води Софрониевото перо. Така, в „Житие и страдания. . .“ намираме не само най-завършената, но и първи модел на претворената, на художествената автобиография в нашата възрожденска литература.

Следващите, заслужаващи изследователско внимание автобиографични опити през Възраждането датират от средата на миналия век. Те са част от извънредно разнообразното творчество на Г. С. Раковски. Трябва да бъде приветствувана идеята на В. Трайков³² да ги обособи в отделно издание, с което ни позволява да обхванем пестратата палитра от тези, сякаш по правило неизведени докрай опити за собствен животопис. Те ни дават възможност да заключим колко дълъг път за относително кратък исторически период изминава личностното самоосъзнаване у българите от Павлович до Раковски. Докато Павлович се придържа към убеждението, че е длъжен да бъде хронограф на собственото си битие върху фона на историческите събития, докато Софроний си поставя задачата да пресътвори житието си в художествена биография сякаш не на себе си, а на друг герой, при Раковски самосъзнанието и по-право самочувствието на личността е дори хиперболизирано, доведено до крайност.

У Раковски автобиографията не е еднозначна нито като фактология, нито като жанр — авторът търси все нови нейни подвидове. Това търсене е важно доказателство, че авторът е смятал автобиографията за съществен дял от творчеството си, че ѝ е отделял усилия посред изключително наситената своя дейност на политик, дипломат, теоретик, революционер, просветител.

Забележително е наистина, че Раковски, който смогва да побере в недългия си живот огромно по обем и значение дело, си остава и един от най-плодовитите български автори до Освобождението, а тъкмо в този план — като автор — е изследван относително слабо, тъй като повечето му изследвачи са съсредоточавали вниманието си върху неговата политическа и революционна дейност.³³ Забележително е също, че от най-ранна младост Раковски се отнася най-отговорно към личността си. За това говори обстоятелството, че той завещава твърде голям за времето му архив, опазен въпреки превратната, неспокойна съдба на своя фондообразувател; всичко, което има връзка с личността на Раковски, е от значение за него. Свидетелствуват в споменатия смисъл дори записваните от него съновидения, които очевидно има за пророчески.

Почти веднага след освобождаването си през 1847 г. Г. С. Раковски пристъпва към „Неповинен българин. . .“ — спомени за арестуването, съденето и затворничеството му, известни по втората им, по-пълна редакция, завършена през 1854 г. в Котел.³⁴

³² Г. С. Раковски. Автобиографични трудове. Съст. В. Трайков. С., 1980.

³³ Вж. библиографията у: В. Трайков. Г. С. Раковски. Биография. С., 1974, 11—43.

³⁴ Г. С. Раковски. Пос. съм., 59—86.

Факт е, че в нашето литературознание художественото творчество на Раковски не е получило висока оценка. Неумереното въображение на този велик мъж, странният му вкус към изобразителни похвати, стил и език, чужди не само на днешния, но и на тогавашния български читател, пречат на автора да стане приемлив за своята публика. За нея Раковски по-скоро е чудак, явление не-обяснимо и дори „невъзможно“ — както го е определил Вазов.

В „Неповинен българин“ Раковски възкресява потресаващата картина на османските тъмници, чудовищната липса на правов ред в империята, бруталността и разложението на турските управляващи среди. Всичко в това произведение е израз на утвърждаваща или унищожаваща страст; умиление и самоокайване — що се отнася до героя-автор, ненавист и омерзение, когато била реч за мъчителите му. Раковски не пести боите, нему е непозната художествената мяра. Затуй още след прочита на първите страници от „Неповинен българин“ изbledнява впечатлението от съдържания, добре премерен рисунък на „турския затворник“, съдържащ се в „Житие и страдания. . .“ Ако се отнася до страданията на българина под робство, автобиографията на Раковски не измества Софрониевата — тя я помита. А все пак е по-слабо въздействаща от скромните странички на „Житието“, бидейки далече от художествената правда. Прекалено гъсти са боите ѝ, прекалена — нейната чудатост.

Въпреки това дължни сме да потвърдим, че фактологически „Неповинен българин“ е много достоверен. Чудати изобщо са за средата на миналия век Османската империя, устройството ѝ, нравите ѝ. Такова въпиешо несъответствие с духа и практиката на времето закономерно ражда художествени отражения от рода на „Неповинен българин“. Колкото и неправдоподобни, те са правдивни, макар — неубедителни.

Ако бихме приели, че Софроний Врачански внася в новобългарската литература белетризираната автобиография, с по-голяма сила следва да отнесем тази констатация към творчеството на Раковски. При него е налице романизованата автобиография. За жалост и „Неповинен българин“ има участта на повечето съчинения от същия автор — тя е незавършена. Но стремежът му да се връща отново и отново към собствения си животопис проличава ярко и в по-нататъшното книжовно дело на Раковски.

Към изразите на този траен авторски интерес би трябвало да причислим дневника, който Раковски води в качеството си на войвода на малка хайдушка дружина, упълзла се от Цариград към театъра на руско-турските бойни действия през Кримската война през 1854 г.³⁵ Дневникът, който не може да мине за поджанр на автобиографията, все пак е първообраз на мемоара — т. е. предизвикан от съмосъзнанието на авторовата личност. По всяка вероятност Раковски е възнамерявал да напише по-късно спомени за пътя и действията на дружината си. Безславният край на това негово начинание прави безпредметен и замисления труд, но в разгърнатия план на Раковски „Съдържание на живота ми“, съставен през 1866 г., фигурира между другото и следната точка: „Съкрит в Цариград, съставям хайдушка чета от 12 души на 1854 г. и изхождам в шумата.“³⁶ Лаконичният дневник на войводата, воден именно „в шумата“, е шял непременно да послужи за конкретен извор на тази глава от автобиографията на Раковски. Така пред още младия автор не само стои императивно необходимостта от създаване на собствен животопис, но е налице и усвоена техника на създаването му — Раковски заляга да запечата всеки детайл от живота си, за да го поднесе най-точно при по-нататъшната си работа като автобиограф. Както ще видим по-долу, такава техника възприема и П. Р. Славейков в намерението си да напише автобиография.

³⁵ Г. С. Раковски. Пос. съч., 89—95.

³⁶ Пак там, с. 40.

Според М. Арнаудов първата редакция на „Горски пътник“, а обективно — поне две от шестте части, съставлящи „Предвестник горскаго пътника“, именно елегията „Отлъчие от България еднаго разпаленаго родолюбца“ и стихотворението „Спомен месторождения“ носят автобиографичен характер. Той дори счита, че „героят-момък е очертан като двойник на самия Раковски“³⁷.

Може да се спори. Всяко художествено творчество е повече или по-малко израз на собствени преживявания, спомен, собствени мисли предимно. Обстоятелството, че и „момъкът“, и „горското пиле“ говорят с думите на Раковски — дава израз на разбиранията му за състоянието на българското общество и на османската власт, израз на надеждите му в борбено освобождение — едва ли трябва да приемем за присъствие на автобиографичен компонент, а камо ли за присъствието на „герой-двойник“. Какви други мисли по изброените проблеми би изказал авторът, ако не своите? И следва ли да приемем цялата лирика за вътрешна автобиография на поетите? Прочее М. Арнаудов, обобщавайки изследването си върху отделните редакции на „Горски пътник“, сам отрича споменатия по-горе свой извод: „Колкото героят да е очертан като двойник на Раковски, той остава все пак една бледо обрисувана и слабо индивидуализирана фигура, в която едва-едва прозират черти от живота и интимното аз на автора.“³⁸ Тоест горският пътник *не е* двойник на Раковски.

Затуй пък бащата на българската революция действително вместила автобиографични пасажии в публицистиката си. Това особено си личи в „Българският за независимото им свещенство днес възбуден въпрос и нихна народна църква в Цариград“³⁹. Въпросното произведение на Раковски е в същност по-близко до мемоара, тъй като авторът е негов герой тук и там, отдавайки първенстваща роля на по-старите и по-опитни в църковната борба свои сънародници, които пряко е познавал и чийто съратник е бил.

Широката кореспонденция на Раковски, водена с български и чужди политически или културни дейци, е естествен *источник* за биографията му, съдържайки ценна информация за неговия живот и дейност. За отбелязване е, че в нея той често и охотно се впуска в автобиографични отстъпления, невинаги функционално оправдани. Нарочен интерес представлява пространното му писмо до Иван Иванов от 1858 г., писано в карантината на Кубей на път за Русия. За да се представи задочно на българина-патриот от Бесарабия, Раковски му изпраща своя сбит животопис.⁴⁰ Ако обръщаме внимание върху това писмо — спадатщо по същество към епистолярното наследство на Раковски, то е, за да обрнем внимание на обстоятелството, до каква степен той вече е обработил своята автобиография *като изложение художествено*. И при все че писмото, отправено до един непознат, съвсем не предвижда такава фактура на текста, авторът не може да се отстрани от веднъж изградената в „Неповинен българин“ полуфикция, остава ѝ подвластен. Затуй писмото до Иван Иванов звучи като резюме на недовършената романизирана автобиография на писателя. (Както той неведнъж се подписва: „писател Раковский“, или пък „съчинител“).⁴¹

Когато проучваме незавършените автобиографични произведения на Раковски, биваме наведени на предположението, че той не ги е продължил нататък, защото формата им, подходът към темата не са задоволителни автора. Как иначе да си обясним, че Раковски подхваща изново животописа си, вместо да завърши веднъж започнатия „Неповинен българин“? Това предположение

³⁷ М. Арнаудов. Г. С. Раковски. Живот, дело, идеи. С., 1969, с. 99.

³⁸ Пак там, с. 118.

³⁹ Г. С. Раковски. Пос. съч., 101—115.

⁴⁰ Пак там, 166—173.

⁴¹ Пак там, с. 100.

е потвърдено от факта, че през 1866 г. писателят замисля „Житие Г. С. Раковскога, написано от него самото“⁴².

Тогава той току-що се е завърнал от Русия, където задълбочава пристрастията си към научното изследване в областите етнография, езикознание, етнопсихология, митология и пр., особено нови за времето му дисциплини; задълбочава интереса си към науката изобщо. Вероятно като резултат от това и проектираната през 1866 г. автобиография е следвало да бъде строго информативна — съвместно изложение на голите факти от житието на автора. Израз на намерението му е нейният предварителен план.

Раковски набелязва 78 точки, озаглавени „Съдържание на житието ми“⁴³, които е трябвало да бъдат осъществени в отделните глави на произведението. На практика те далече не изчерпват целия съзнателен и крайно наситен живот на Раковски, защото хронологически изчерпват едва периода 1821—1858 г. Верен на себе си, той не завършва дори плана на своята автобиография, а от главите ѝ, които навярно биха били над сто, написва едва първите три: „Увод“, „Месторождението ми“ и „Домородството бащино ми“.

И без да бъде въведен в литературното творчество на автора, читателят остава с чувството, че „научната“ автобиография на Раковски му е била чужда, неприсъща по дух — тя не оставя място за кипящата фантазия на автора, стеснява творческия му порив. Най-точно изразява това съзнание за отговорност пред потомството, но и съзнание за мъчителна ограниченост самият автор в своя „Увод“:

„Най-мъчно нещо на света за едного добросъвестного человека е да говори сам за себе си, а йоще по-мъчно е да пише сам делата си или житието си. Защото пишещий сам делата си излага ги самоволно общенародному разсъждению, кое има пълно право да произнесе мнението си и съда си върху тях, без да пощади неговата личност. А никой на света не може да има изисканието, че неговите дела се били добри или полезни!

Никой не бих се осъдил на такова едно нещо, ако описаните ми дела не биха имали една твърде тясна свързка с отечеството ми, което съм от нежна йоще младост пламенно любил и комуто целия си живот драговошно съм искал да посветя.

Читател не ще види в тая книга някоя си хубаво написана басноповест, сплетени с измислени от остро въображение случки, накичени с любовни и нежни приключения, нити към някакви си големи и извънредни подвиги, представени изкусно и докарани близо до вероятност — не! Такива неща не съдържава тая книга. Тук се описват истинни събития, познати от голямата част от очевидцев, и събития такива, които са имали голямо влияние на развитието народного ни духа, които вхождат в народната ни съвременна повестност...“⁴⁴

Този цитат иде да докаже не само самосъзнанието на личността Раковски, който не може да намери мира, преди да запечата и отпечата своето житие; писателят упорито търси онзи поджанр на автобиографията, който най-подходящо би поднесъл обективните факти от живота му. Започнал с романизация, той преминава към убеждението, че случките и събитията, в които е бил деец или поне свидетел, трябва да бъдат отразени „истинно“, а не като „хубаво написана басноповест“. Тоест, отказвайки се от художествената, Раковски се насочва към „научната“ автобиография.

Както бе споменато, той реализира едва три раздела от стотината замислени глави на труда си — такова усилие над своя темперамент и творчески натюрел се оказва не по силите му. Биографите на бележития идеолог и практик

⁴² Г. С. Раковски. Пос. съж., 43—49.

⁴³ Пак там, 39—41.

⁴⁴ Пак там, с. 43.

на националната ни революция до днес не са в състояние да попълнят празнотите в неговия животопис, дължащи се на това, че той не е изпълнил замисъла си.⁴⁵ Защото дори планът на неродената му творба съдържа редица неизвестни по други източници факти из живота на Раковски, а също и от развитието на българското национално-революционно движение. Тъй онова, което би могъл да ни съобщи единствено той, ще остане завинаги неразкрито.

За отбелязване е, че търсенията на Раковски из областта на автобиографията са не спонтанни, а съзнателни — то пролича от приведенния цитат; авторът съзнателно е отхвърлил подетото с „Неповинен българин“, окачествил го е като „хубава басноповест“ и нищо повече. Раковски е наясно по въпроса за спецификата на жанра, той преднамерено се насочва към една или друга негова разновидност в зависимост от целите, които си поставя, от публиката, към която се обръща. Това не е безхитростната спонтанност на Софрониевата творба, където житието неочаквано (а може би и нежелано?) за автора си се прелива в низ от разкази, в трагикомедия от първо лице. Раковски *познава* възможностите на автобиографията, значението ѝ като източник за бъдещите негови биографи или историографите изобщо. Така той избира вътре в жанра онзи поджанр, който най-адекватно отговаря на целите на автора.

В автобиографията, която Раковски само започва, той с нищо не напомня неумерения фантаст от „Неповинен българин“. Тясно точен е подходът му към фактите, отмерени — съжденията. Дори езикът на Раковски, познат с уникалната си чудатост, тук е принизен до повседневната реч. Това са допълнителни доказателства, че писателят е държал да състави автобиография-документ, свидетелство за неговия интерес към българския национален въпрос.

* * *

Автобиографичните произведения на Раковски ни отвеждат до проблема, който лежи в основата на намерението за съставяне на собствен животопис; дали и доколко това намерение възниква у *всекиго*? Не е ли то присъщо (или оправдано) при автори, които имат съзнание не само за личността си, но и за нейното *историческо* значение?

Не може да се отрече, че и двете забележителни автобиографии до Раковски — тези на Павлович и Софроний — доказват, че техните създатели носят чувството на хора избрани, призвани, макар да не го подчертават в редовете си. Техният полурелигиозен-полусветски мироглед ги е принуждавал да се съобразяват с християнската добродетел скромност, затуй и само неволно те изпускат по някое твърдение, което издава високото им самочувствие. Изключено е, щото Партений Павлович, единствен през първата половина на XVIII в. българин с неговата образованост и познания за широкия свят, да не си дава сметка за своята изключителност. Още повече, че той постига епископски сан. Невъзможно е, щото Софроний, също единствен епископ българин към края на същия век и първият, който бива зачетен като представител на народа си пред руското главнокомандуване от войната през 1806—1812 г., да не е съзнавал същото. Така техните автобиографии бездруго са плод от авторовото самосъзнание за историческа роля и дори за историческа мисия.

Както се убедихме, поп Пунчо от Мокреш например се задоволява да укаже само мотивите на труда си и срещаните мъчнотии в своето поприще на книжовник. Казаното важи и за Паисий, и за Спиридон. Въпреки неизмеримата патриотична заслуга на Паисий Хилендарски по звание той е едва йеромонах; това се отнася и за следовника му от Габрово. Докато Партений и Софроний

⁴⁵ Вж. коментара на В. Трайков към „Г. С. Раковски. Автобиографични трудове“, с. 41.

са епископи. При това — заети не единично с църковните си функции, ами и с представителни, с дипломатически. Туй и обуславя у тях увереността, че са *длъжни* да съобщят на потомството за себе си, за своите преमेждия и дейност. Като Софроний обрисувва тъкмо онази част от нея, която съвпада с битността му на духовник.

Когато търсим корените на подбудата за създаване на автобиография, примерът с Г. С. Раковски е твърде показателен. Раковски не само е осъзнат, той се *предполага* като историческа личност, отнася се с внимание и интерес към себе си доста преди да навлезе в политическа, революционна и творческа работа. Това се вижда още от кореспонденцията му до Кримската война,⁴⁶ от неуморното му усилие да навлезе в разнообразни поприща в най-ранна възраст. Следейки автобиографичните му трудове, че и цялостното му творчество, вкл. епистоларното, принудени сме да приемем, че Раковски не би могъл да не намери мястото си в историята — у него това е предначертание, отчетлива цел, която той преследва с невероятна енергия. Типичен в това отношение е друг негов „автобиографичен“ принос — показанията му пред следствената комисия по Браилския бунт от 1842 г.⁴⁷

Идеята да бъдат присъвкупени тези показания към останалите опити за собствен животопис на великия мъж е оригинална; пред следствените власти всеки автобиографира недоброволно и по възможност — невярно, за да смекчи присъдата си. По природа сподобен с гореща фантазия, в конкретния случай Раковски я използва обаче, за да оневини не себе си, а своите сподвижници в несполучилия бунт. Като приписва на неособено значимия заговор характера на масово, добре организирано и боеготовно движение, Георги Македон (тогава той все още не е Раковски) се самоизтъква в качеството на революционен водач. Явен е стремежът му да си присвои роля, по-голяма от реалното му участие в заговора. В резултат от това българинът получава смъртна присъда, която не бива изпълнена, защото Македон притежава паспорт на гражданин на освободена Гърция.⁴⁸

И така, дори в показанията си пред полицията и съда Раковски проявява чертата, присъща на всеки негов автобиографичен опит: самочувствието, че е личност видна, избрана, предопределена за рядък по значението си живот. Тази му черта трябва да приемем за решаващ подтик при многобройните негови търсения, какъв точно животопис е дължен да завещае той на българското бъдеще, какъв собствен образ да извае, за да заеме достойно място в националния пантеон.

В същност не е чудно. През разглеждания период българите са изравнени съсловно пред османския закон, или по-скоро беззаконие, лишени от своя собствена обществена йерархия. (Изключение прави духовенството ни, подчинено на гръцката духовна йерархична стълбица.) Всеки нотабил сред тях, строго погледнато, е *самозванец*, който получава признанието на околните, като им се наложи и изтъкне себе си; тъй или иначе липсва у нас институция, раздаваща санове, грамоти и звания. Такива са условията, породили някои диспропорции в личностното самоосъзнаване на отделни, влезли в допир със света извън родната си България. Едно от тях рисува Раковски в показанията си, в „Неповинен българин“, отчасти в „Горски пътник“. Едва ли са съвсем неоснователни упреците, които някои революционни дейци отправят към първенеца на българското освободително движение през 1862 г.: Раковски бил „започнал да я кара, като че е вече княз“⁴⁹ Прочее с течение на годините неговото високо самочувствие намира израз и във външността му, в поведението му.

⁴⁶ Г. С. Раковски. Архив. Т. I. С., 1952, с. 50 и сл.

⁴⁷ Г. С. Раковски. Автобиографични трудове, 51—56.

⁴⁸ В. Трайков. Пос. съч., с. 69 и сл.

⁴⁹ Ив. Касабов. Цит. по В. Трайков. Пос. съч., с. 243.

А защо не? По онова време Г. С. Раковски действително, обективно надвишава с много своите сънародници и в мисъл, и в дело, и в признанието на своите многочислени съмишленици, съратници, съюзници. Нищо странно, че той е съзнавал неповторимостта на качествата си, на мястото си в българската и балканската история.

Следователно, ако сравним двамина автобиографи от нашата възрожденска литература — Софроний и Раковски, — ще си дадем сметка как в рамките на половин столетие (от 1813 до 1866) от талантливото, но безискусно полужитие-полуавтобиография с белетристични елементи до напълно съобразения със законите на жанра замисъл на Раковски този жанр се развива, узрява, диференцира се. Друг аргумент за това са автобиографичните произведения на П. Р. Славейков, създадени преди Освобождението.

За учените, изследвали делото на този наш така типичен възрожденски автор, не е леко да се ориентират в материалите и откъсите от собствения му животопис, замислян в течение на дългия му творчески живот — подеман, осъществяван частично, резюмиран, планиран отново и все по-детайлно, а в същност нереализиран като цялост. И Цв. Македонска,⁵⁰ и С. Баева⁵¹ не са били в състояние да датират автобиографичните творби из обемистия архив на П. Р. Славейков, които той не е обнародвал приживе. Фактически датирано (според годината на изданията) е онова, което той е публикувал. Неясно е дали фрагментите от неговата автобиография, излезли след 1878 г., не са писани по-рано. Прочее нямаме право да гадаем, неразполагайки с положителни опорни точки.

Още през ранните години на творчеството си Славейков проявява творчески интерес към преживяното от него, та макар и наглед то да е незначително, битово. През 1858 г. той обнародва спомена си „История медникарова“⁵², а през 1863 — „Гайдуничка. Как станах гайдар“⁵³. В тях писателят, бидейки напълно верен на обективните факти, ги интерпретира художествено — с таланта на сладкодумния разказвач, с неподправения хумор на развитата в своето самосъзнание личност. Вероятно на първо време Славейков така е и виждал бъдещата си автобиографична творба: като сбор от епизоди с общ герой — трагикомичен, какъвто е бил поп Стойковият например.

Значително по-късно в „Български притчи. История на събирането им“⁵⁴, в „Епизодът. Предговор“⁵⁵ и в „Епизодът. Положението ми“⁵⁶, излезли след Освобождението, Славейков се проявява като бляскав автобиограф, пресъздавайки плътно атмосферата в България през периода на църковната борба и национално-революционното движение. Не е изключено в тези откъси той да е възстановявал по памет многократно захващаната и все пропадала още в ръкопис своя автобиография. Макар следосвободенски по формален признак, те носят могъщия дух на Българското възраждане, но и дистанцията на писателя — надживял най-тежките за народа си години — от ония съдбоносни събития.

У П. Р. Славейков, човек с широки интереси и с широка култура — се нагледнава на щастливо съчетание: достоверни като фактология, автобиографичните му трудове представляват въздействаща с художествените си качества

⁵⁰ Цв. Македонска. Из автобиографията и архива на П. Р. Славейков. Литературен архив. Т. I. С., 1959, с. 17 и сл.

⁵¹ С. Баева. Бележки към П. Р. Славейков. Съчинения. Т. III. С., 1969, с. 454 и сл.

⁵² Цариградски вестник, VIII, 26. I. 1858.

⁵³ Гайда, I, бр. 1, 5, 8, 12 и 19.

⁵⁴ П. Р. Славейков. Пос. съч., с. 7 и сл.

⁵⁵ Пак там, с. 48 и сл.

⁵⁶ Пак там, с. 56 и сл.

проза. Неговата рядка откровеност дори по отношение на най-интимни житейски положения⁵⁷ предава на читателя жива и пълна представа за българските нрави от неговото време. Неподражаем и непостигнат ни преди, ни след Славейков е колоритът на неговите спомени — там автобиографията майсторски е преплетена с народния живот и с политическите събития, като цялото ни поразява със своята реалистична плътност.⁵⁸

Твърде елементарно би било да обясним високия градус на автобиографичните произведения на П. Р. Славейков с неоспоримата му писателска дарба, защото някои факти свидетелствуват колко съзнателно, премислено и осмислено, отдалече премерено се е отнасял той към една от основните задачи, които си поставя като творец: да създаде подробен свой животопис, разположен върху фона на кипящото национално битие. У него наистина автобиографията и биографията на българите са свързани неделимо; тук не откриваме — за разлика от произведенията на Раковски в същия жанр — самочувствието на избраната, надхвърлила ръста на нацията личност, а тихото, но дълбоко убеждение, че авторът е само един от голямото множество ратници за българска просвета, църква, култура, политическо освобождение.

Подчинената на авторския замисъл форма, която при Раковски трябва да побере всевъзможни крайности, за да изтъкне изключителността на описвания герой, при Славейков е сякаш търсена по диаметъра: чрез простираната цветиста реч, чрез непретенциозния заразителен хумор писателят ни убеждава колко делнични биват проявите на историята, колко уязвим е отделният човек в нейното подножие. По идея и тема прочее Славейков като автобиограф е по-близък до Софроний, нежели до Раковски.

Съзнателността, с която той се отнася към задачата да създаде обширна автобиография, си личи по далечните подстъпи към нея. Немного са възрожденските ни автори, водили „Дневни записки“,⁵⁹ сиреч дневник — канава за бъдещ свой животопис. Славейков по-късно заявява, че ги е писал именно с оглед на това и че съставянето на автобиографията му бива непоправимо затруднено поради загубата на тези подробни записки.⁶⁰ „Сега съм сторил да понапиша веч каквото мога да си припомня, и то не в хронологични ред, а кога за какво се осетя и то ще бъде като един вид откъслец от автобиографията ми.“⁶¹

Следователно обнародваните и необнародваните си спомени след Освобождението авторът пише *като фрагменти* от една невъзможна за осъществяване (поради невъзстановимите липси във фактологията) цялост. Тоест той открай е имал намерението да създаде пълна автобиография, но това намерение бива осуетено от хода на нещата. Изследвачите на Славейковото творчество с основание смятат, че „трябва искрено да се съжالياва, че П. Р. Славейков не е успял напълно да завърши автобиографията си. От това, което е запазено, макар и незавършено, недостатъчно обработено, личи, че той би създал една голяма, високохудожествена творба, образец на реалистична проза.“⁶² Дължни сме да се съгласим, че това мнение не е пресилено.

Към дневните записки, които е следвало да бъдат градиво за автобиографията на писателя, спадат не само онези от 1851 г., запечатали сърдечните му неволи като учител в Трявна,⁶³ или от 1864 г. — за пътуването му от там до

⁵⁷ П. Р. Славейков. Пос. съч., с. 131.

⁵⁸ Пак там, 7—152.

⁵⁹ Пак там, 161—164 напр.

⁶⁰ Литературен архив. Т. I, с. 19.

⁶¹ Пак там, с. 20.

⁶² Цв. Македонска. Пос. съч., с. 25.

⁶³ П. Р. Славейков. Пос. съч., с. 161 и сл.

Цариград.⁶⁴ Практиката да води дневник той запазва до късно. За това говорят неговите политически записки от 1887 г., където той запечатва извънредно точни съждения за обществения живот на новоосвободена България.⁶⁵ Ще рече, въпреки нееднократното унищожаване на архива му, предназначен да послужи за база на неговата пространна автобиография, Славейков до старостта си не изоставя идеята да отбележи преживяванията, наблюденията, мислите си. Упоритото му убеждение, че е длъжен да напише изчерпателния си животопис, е отразено най-очевидно в плана, който той съставя за него.⁶⁶ За съжаление и този план е недатиран.

Колкото и подробен да е планът за житието на Г. С. Раковски, този на П. Р. Славейков го надминава по детайлност. В едно двете творчески начертания си сходят — и двете са незавършени.

От многобройните предвидени глави (някои от които са разработени до подзаглавия) Славейков написва едва шестнадесет,⁶⁷ които публикува приживе или — не. Почти без изключение те имат за предмет неговото детство или ранна младост, лутанията му в търсене на поминък, пристрастието му към събирателска работа в областта на българския фолклор. Нищожно място в реализираните автобиографични откъси на Славейков той е отделил на своята така важна дейност на поет, просветител, вестникар, учен.

Характерно е, че особено в по-късните си автобиографични трудове, като например „Спомен за четирийсет годишната ми писателска деятелност“⁶⁸ или краткия си животопис, написан по покана на Пражкото българско студентско дружество през 1884 г.,⁶⁹ писателят предпочита да се изтегли на заден план, да даде преднина на съществениите за националното битие събития или на видните дейци в тези събития. Може би по-точно би било да отнесем някои от произведенията му, смятани за биографични, към жанра мемоар; там не тъй много бива дума за техния автор. Славейков твърде често поема позицията на свидетел и наблюдател. Такъв той остава дори тогава, когато се отнася до самия него.

Тази негова позиция не бихме определили като недостатъчна самоосъзнатост, като липса на личностно и авторско самочувствие. Сравнен със своите именити предшественици Софроний и Раковски, тъкмо П. Р. Славейков разкрива по-високо равнище в самоосъзнаването на българина от миналия век. Неговото съзнание е адекватно на тогавашната обективна реалност. То доказва, че индивидът е наясно по мястото и ролята си в битието на националната общност, че намира точната дистанция и спрямо себе си, и спрямо нея.

Ако към констатираното добавим това, че П. Р. Славейков притежава дарбата на роден разказвач, че употребява съзнателния си живот да доразвие и култивира тази дарба, то стигаме до извода, че в негово лице българската възрожденска литература има завършения автобиограф. В модерния смисъл на думата.

⁶⁴ Литературен архив. Т. I, с. 26 и сл.

⁶⁵ Пак там, 153—172.

⁶⁶ Пак там, с. 27 и сл.

⁶⁷ П. Р. Славейков. Пос. съч., 70—145.

⁶⁸ Пак там, 106—120.

⁶⁹ Л. Милетич. П. Р. Славейков. — Български преглед, г. II, кн. 9—10.

ДУХЪТ НА ДВЕ ПОКОЛЕНИЯ

(„Изворът на Белоногата“ и „Ралица“ в светлината на сравнението)

МИЛЕНА КИРОВА

Двадесет години разделят във времето появата на две от най-значителните произведения на литературната ни класика — поемите „Изворът на Белоногата“ (1873) и „Ралица“ (1893). Сравняването на тези творби е интересно от няколко гледни точки: и на първо място, защото по възможно най-пряк начин свидетелства за промените, настъпили през разделящия ги период в светоусещането и в мирогледното световъзприемане на българската интелигенция. И едновременно с това дава възможност да доловим отчетливо някои от най-устойчивите, най-характерологичните доминанти в идейно-нравствената ценностна система на нашите творци. Съпоставителният анализ на двете произведения позволява да се надхвърлят рамките на тясно литературното изследване и да се направи крачка напред към свързването му с някои интересни проблеми от психологията на литературното творчество и от по-широката сфера на културологията. Кръвната връзка между авторите на поемите дава възможност пределно директно да се проследят значението на традицията и влиянието на настъпващите с новата епоха изменения в литературата ни от този период.

Преди всичко се налага да фиксираме точно в литературноисторически аспект моментите, в които са създадени двете произведения. „Изворът на Белоногата“ отразява особеностите от самия край на предосвободенската епоха. Творбата съчетава в себе си два противоречиви момента: притеглянето на индивидуалното поетическо съзнание от колективния фолклорен дух и едновременно с това центробежната сила към личностно творческо обособяване. Но двата елемента не се намират в открита борба — те, малко грубо, но най-образно казано, се преливат като скачени съдове до едно максимално ниво, отвъд което започват вече рушащите цялото противоречия. „Изворът на Белоногата“ бележи онази граница в литературата ни, която е максимална за органичното отразяване на патриархалния начин на мислене и чувстване. Противоречията в съзнанието на нейния автор са безспорни — те са и противоречия на обективния исторически момент, който малко преди Освобождението не е нито толкова наивен, нито толкова патриархален, — но въпреки това творбата като цяло отразява един синтетичен, в най-дълбоката си същност хармоничен начин на светоусещане.

През последното десетилетие на XIX в. в съзнанието на българската интелигенция са настъпили дълбоки промени. Преди всичко се руши хармоничната монолитност на ренесансовото мислене. Индивидуалната поетическа дарба се откъсва безвъзвратно от фолклоризираното колективно преживяване и прави опит да се обособи като отделен естетико-психологически свят. На на-

шите творци вече не е чуждо убеждението, че техните чувства и субективни изживявания сами по себе си, дори затворени в себе си, могат да оказват въздействие върху колектива дори когато не съвпадат с настроенията му като цяло. Това качество ново самочувствие на твореца, водещ колектива в избраната от него и смятана от него за най-вярна посока, първи реализират — духовно и художествено — Ст. Михайловски и Пенчо Славейков. И както при всяко начало, необходимо е малко повече самоувереност, малко повече апломб и една по-отчетливо изваяна пророческа поза, която да грабне въображението на съвременниците. Пенчо Славейков е готов да заеме тази поза. Понякога го прави малко показно, малко театрално, но винаги психологически убедително. Веднага прави впечатление характерологичният контраст между неговата месианска самоувереност и ненапратващото се скромно присъствие на неуморния народен будител Петко Славейков. Разлика има, при това тя наистина носи определен субективно-индивидуален отпечатък. Но представете си само за миг Пенчо, лишен от самоуверения жест на ръката, от кръга верни поклонници, от унищожителната ирония над „невежите“, невъзприели неговия начин на мислене, и ще разберете, че театрално-героичната поза е нещо повече от индивидуален характер — тя е маска на времето, което преломява старите нравствени ценности и търси актьори за своята драма.

И все пак има нещо общо в характерите на баща и син Славейкови, което се проявява и в общественото им поведение — наглед толкова различно. Независимо дали е демонстрирано или не, дали е приело формата на демократична колективност или на индивидуализирано самочувствие, и у двамата живее твърдото убеждение, че са призвани да ръководят и да насочват съзнанието на другите хора, на колектива. И за двамата това е едновременно отговорност и удовлетворение, необходимост и призвание. Нещо повече, то е начин на живот, път за духовно самоосъществяване.

В характерите на Петко и Пенчо Славейкови самочувствието на призвани будители е сложно преплетено с вроден, неизчерпаем идеализъм. И именно това го спасява от иманентно присъщата му принципна склонност към индивидуалистична ограниченост, рязко го отклонява към едно осмислено в положителна идейна и нравствена посока житейско поведение. Психологическият резултат от този процес е по-типичен у стария Славейков, където корените на идеализма черпят сокове непосредствено от най-демократичните обществено-исторически изисквания на епохата. Петко Славейков е идеалист — патриот и демократ през целия си живот. Той безрезервно подчинява всяка материална необходимост на една високородолюбива идея, като според мен съзнателно е превърнал тази линия на поведение в начин на живот. Оттук идва и обяснението на онази противоречивост, която забелязваме в отношението му към близките и към общественото дело. Там, където обществено обусловеният идеализъм не може да играе пълноценно и директно ролята си на нравствен коректив, изпъква по-ясно невъзможността да се уравнишавят на едно максимално ниво всички по-тясно личностни взаимоотношения у призвания водач.

В психологическата основа на огромното будителско дело на Петко Славейков стои винаги дълбок, съзнателен и целенасочен идеализъм. В писмо до сина си Иван от 30. VI. 1878 г. народният водач отговаря така на укора, че е непрактичен, че е пропилял парите си по нетрайни начинания: „Вие мислите, че печатницата, за която аз бях дал толкова пари, отишла на вятъра, но аз ще Ви забележа, че тя си плати парите и двойно и тройно и твърде добре си изпълни мисията, защото на нея дължа и аз дето станах Славейков и засега, и за подир смъртта си, та до нейде и Вие, ако името ми може да Ви послужи в нещо. Ако бях правил твоите хесапи, добри в търговско отно-

шение, не щеше да има ни за народа, ни за мене... Печатницата купи себе си, печатницата изеде себе си, остана само онова, което може да се извлече от нея полза за мене и за народа, и р а в с т в е н а т а п о л з а. . .¹ (разр. м.).

Този идеализъм като непрекъсваема духовна връзка старият възрожденец предава и на сина си Пенчо. Но е необходимо да подчертая, че става дума за един специфичен, характерно български идеализъм. От една страна, той съдържа елементи, които са принципино присъщи на борческата, прогресивна, целеустремена личност. Това е идеализъм, който не води до съзерцание, до пасивност и безразличие; идеализъм активен, целенасочен и съзнателен. Зад него стоят две силни личности с твърд характер и непреклонна воля. От друга страна, той съдържа и един специфично национален нюанс — наред с идеалната страна неговите нравствени измерения включват елементи на практичност и рационализъм. Забележете с какви думи отговаря Петко Славейков на сина си: „Печатницата купи себе си, . . . изеде себе си, . . . да се извлече от нея полза за мен и за народа. . .“ Това е един корав, трезв и реалистичен идеализъм. Той е динамичен — като в калейдоскоп частиците му се въртят и оформят фигури в зависимост от променящата се общественно-историческа действителност. Ако акцентът у стария Славейков е паднал върху патриотично-демократичната идея, то у сина Пенчо вече се е изместил към нарасналите с новото време интелектуално-философски и естетически изисквания. Петко Славейков е идеалист на полето на голямата общественно-политическа и историческа битка. Пенчо Славейков — върху несигурната основа на естетическите сражения. По специфичен начин мирогледният идеализъм у младия Славейков рефлектира върху характерната за него система от нравствени ценности. Поемата „Ралица“ може много да ни помогне в решаването на този проблем. Това, което най-общо характеризира поведението на героинята, е нравственият максимализъм. Интересна е градицията на неговото проявление: ако в първите постъпки на девойката можем до голяма степен да го свържем и да го възприемем на фона на голямата ѝ любов към Иво, то в края на произведението той получава самостоятелно място и сила, издига се до критерий за значимостта на човешката личност. Петко Славейков в „Изворът на Белоногата“ виждаше нравствената твърдост на българската жена в по-общия контекст на нейните патриотични и морални добродетели. Младият Славейков се стреми да изведе нравствения максимализъм до осъзната система на човешко поведение. За него не е достатъчно това, че Ралица се отказва от богатствата на Стоичко, че устоява пред заплахите му, че отстоява любовта си към Иво. Необходимо е младата жена да се откаже от младост, любов, смях в името на една единствена обич. Въпреки че подобно разрешение може да изглежда на пръв поглед твърде патриархално, неговата неумолима строгост е по-близка до атмосферата, в която живеят героите на Ибсен. Едно чувство, една постъпка, една идея предопределят завинаги съдбата на личността.

Нравственият максимализъм в „Ралица“ се стреми до голяма степен да изझे функциите на патриотичното чувство, така типично за „Изворът на Белоногата“, без обаче да има неговата топлота и широта. Още по-ясно изразен го виждаме във философските поеми на Пенчо Славейков, където разгръща иманентната си способност за универсализиране и интелектуализиране.

Разликата в идейно-естетическите възгледи на двамата поети се определя в най-голяма степен от обективните културно-исторически закономерности.

¹ Цит. по Г. Константинов. Баща ми в мен. — В: „100 години Пенчо Славейков“, С., 1966.

Но с едната си страна тя е ясно обърната към субективния елемент в техните характери и в начина им на живот. Нейното начало, струва ми се, трябва да търсим не толкова във възпитанието, което получават бащата и синът поотделно, а в самовъзпитанието. При това не в количественото му измерение, защото и при Петко Славейков, и при Пенчо Славейков самовъзпитанието е първостепенен елемент в системата на духовното самоосъществяване. У поета-възрожденец това е процес, извършил се постепенно и ненаатрапчиво, продължителен, но често стихийен. Негови могъщи стимулатори са пряко социалните условия, непосредствените изисквания на обществения живот. Самовъзпитанието у младия Славейков носи в по-голяма степен отпечатък на съзнателното целенасочено търсене, елементът на осъзната необходимост е по-силен и по-отчетлив в него. Истинското му начало е сякаш след момента на физическата катастрофа. По-късно сам поетът ще пише в едно писмо до Мара Белчева, че благодарение на нея започва своя истински живот. По този начин самовъзпитанието у него, още с началните си осъзнати прояви, получава силен субективен отпечатък. Но само отпечатък, защото болестта сама по себе си не предопределя творческия път на Пенчо Славейков. Тя му помага да затвърди своя характер, укрепва волята и духовната му устойчивост. Прави го по-чувствителен към всичко в литературата, което е свързано с изиявата на дълбоко личностни, откровено субективни, нетрадиционни и нетипични настроения. С други думи, прави го изострено възприемчив към започналите да навлизат в литературата ни склонност към психологизъм, философска задълбоченост и асоциативност.

От физическия недъг и от свързаните с него психически травми Пенчо Славейков получава сложен, разнопосочен импулс за творчество. Въпреки че характерът на стария Славейков е много по-различен, подобен елемент забелязваме и у него. В спомените си за поета Ст. Салганджиев, по непосредствени впечатления, пише: „Забележителен, но странен факт бе, че когато биваше най-много опечален и прекарваше тежки минути, тогава именно неговото перо ставаше неподражаемо.“² Следователно извън рамките на случайността, дори през барьерата на интимно-личностните преживявания, у бащата и сина наблюдаваме един подобен в психологическо отношение процес. Стимулите на творческото зачатие се коренят в една емоционална и интелектуална реакция, противопоставяща се на някакво явление или на субективен процес, т. е. и за двамата е съществен и необходим моментът на „оттласкване“, който им дава художествено-съзидателна инерция, помага им да преодолеят границата между реалност и поезия. Това принципно „оттласкване“, необходимостта от противопоставяне се проявяват и при изграждането на художествените образи. Гертана от „Изворът на Белоногата“ и Ралица от едноименната поема са създадени стриктно по правилата на контрастното съпоставяне и съответно — противопоставяне. Изграждането на техните характери става възможно в отъст на един първоначален натиск, на един съзидателен, макар и негативен в идейното си съдържание импулс.

Този специфичен психологически момент е валиден само в най-общи линии. Той не премахва разликата между двамата поети, нито пък тушира противоречията в творчеството на всеки от тях. Въпреки че сме запомнили Петко Славейков като цялостен, своеобразен творец, неговият жизнен и художествен път не е лишен от неравномерности, често и от противоречия. Достатъчна е дори съпоставката на двете творби — „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“. Но специфично за стария поет, а и за възрожденския начин на мислене

² Петко Р. Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Захари Стоянов в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 73.



изобщо, е явлението, че различията най-често имат обща емоционално-интелектуална основа, т. е. на по-голяма дълбочина коренът на две или дори на повече противоречиви чувства може да бъде един и същ. През отделните периоди на творческото си развитие Петко Славейков превъплъщава художествено различни идейни, нравствени и естетически представи. Градусът на напрежението, на търсенето в неговите произведения до Освобождението никога не спада. Етапите на това търсене безспорно са белязани с противоречиви резултати. Но като цяло тези противоречия остават вътре в един цялостен, затворен мироглед, който се определя от монолитността на патриархалното съзнание. Ето например двете рязко противопоставящи се стихотворения, които вече споменах: „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“ — въпреки полюсно изразените противиявания и дори идейни настроения в тях те си остават вътрешно свързани, в неразкъсваемо духовно единство, защото поетическите полюси в случая отразяват едно художествено съзнание, което не се е променило принципино, което може да реагира на противоречивите явления — обективни и субективни — бързо и адекватно, но по един и същ начин, без да нарушава единството на своя светоглед.

Ако веднага обърнем поглед към Пенчо Славейков, ще забележим лесно разликата — тук скоковете са по-големи, по-ясно изразени, те вече отразяват промени от мирогледно естество. Разпукала се е хармонията на монолитното светоусещане, съзнанието прави скокове в едно отворено пространство, което няма принципино непреодолими идейни и нравствени бариери. Младият Славейков е противоречив — и в системата на нравствено-етичните си ценности, и по неравния път на естетическото си развитие. Но в част от неговите противоречия сякаш забелязваме някаква хронологичност. Те са противоречия на духовното израстване, на съзнателното самоусъвършенствуване. Една идея, една мисъл идва да замени друга, заема мястото ѝ и властвува в духовния свят на твореца. Пенчо Славейков не е оставял у съвременниците си впечатление за духовна несигурност, нито за характерологична неустановеност. Той няма априорно раздвоеното съзнание на един Яворов или Д. Бояджиев. Неговият характер е удивително монолитен в най-дълбоката си същност. Затова Пенчо Славейков е човек на две епохи — от една страна, в трескавото търсене на нови, адекватни на модерното време нравствени и естетически ценности той тясно се свързва с духа на новото поколение поети, започнало да се налага в литературата ни с Яворов. От друга страна — като характер, като съвкупност от нравствени и дори идейни ценности доминанти, той е обърнат към хармоничната монолитност на възрожденската епоха. На него му е присъща една трезва, практична духовна устойчивост, която ще се среща все по-рядко с настъпването на новия век. И тази устойчивост като основна характерологична черта е най-голямото, което той наследява от своя баща, а по-общо — и от духа на предосвобожденската епоха. Именно това е, струва ми се, което сам поетът нарича „баща ми в мен“.

* * *

Общото и различното между двамата Славейковци, традицията и новаторството в тяхното творчество стават особено ясни, ако концентрираме вниманието си върху две от най-известните им творби — „Изворът на Белоногата“ и „Ралица“.

Още подходът към жизнения материал и начинът на неговото художествено интерпретиране са различни за двете произведения, защото са изградени върху основата на два противоположни типа художествено мислене. Документалните материали, оставени за живота на Петко Славейков, разказват за големия ин-

терес на стария поет към легендата, свързана с построяването на чешма край село Бисерча, описват неуморимите му усилия да събира достоверни исторически и етнографски данни за живота на хората от това село. Преди да пристъпи към поетическото сътворяване, Петко Славейков има здравата опора на реалния факт. Но това още не е всичко, защото и Пенчо Славейков, и много поети след него ще полагат в основата на свои произведения обективно достоверни явления или вече съществуващи, често и фолклоризирани художествени мотиви. За възрожденския поет жизнената първооснова далече не е само фактология, отправна точка към дълбоко личностни чувства. Тя съдържа в себе си в необработен, суров вид, и основните идейно-философски доминанти, които създаденото по-късно произведение ще обработи. По такъв начин нейният избор в по-голяма степен, отколкото у Пенчо Славейков, предопределя атмосферата, идейната и нравствената позиция на личната творба. Посоката на авторовото художествено мислене е от реалния факт към художественото обобщение, като първият елемент съдържа в себе си закодирани закономерности на втория.

Пенчо Славейков дори и тогава, когато създава епически произведения, изхожда от една първоначална субективна творческа концепция, от една предварителна теза, най-често от философско-интелектуално естество. Художественият материал, колкото и реален първоизточник да има, се подчинява стриктно на веднъж избраната авторова позиция. Включен в системата на отделното произведение, той се обработва в един методично постъпателен ред, настойчиво откроява стоящата зад него мисъл, докато най-сетне я изведе в дешифриран, пределно ясен вид. „Ралица“ завършва със стих-поанта, в който пулсира идеята на цялото произведение. „Изворът на Белоногата“ има отворен завършек, който се грижи да затвърди в съзнанието на читателя атмосферата на творбата, най-общото поетическо настроение и е далеч от функционалната натовареност на една идейна поанта.

Героите на Пенчо Славейков действуват според предпочитанията и предписанията на своя автор. Всеки от тях има една предварителна, строго определена задача, която е призван да изпълни, за да оправдае художественото си съществуване. Но нека не съзираме в тази особеност само специфични за творчеството и за характера на Пенчо Славейков черти. Защото тя е повече от личностна характеристика, тя е начин на художествено мислене, който в края на XIX в. се разпространява и налага в литературата ни. Концептуираното мислене се утвърждава съзнателно сред нашата интелигенция като реакция на предосвободенския синтетизъм, като форма на борба срещу фолклоризираното светосъсещане, чиито последни отломки препречват пътя на модерния светоглед. То тясно се свързва със стремежа към философско и интелектуално задълбочаване на художественото творчество, с търсенето на нови, жанрово разнообразни поетически и белетристични форми. Неговото налагане е подпомогнато от голямото влияние на чуждата литература през този период и особено от подчертания афинитет на нашата интелигенция към произведенията на норвежкия писател Хенрик Ибсен. Художествено мислене от такъв тип е характерно за творци като Ст. Михайловски, Пенчо Славейков, Яворов (най-силно изразено в неговата драматургия), П. Тодоров, Стаматов, А. Страшимиров (през определени периоди) и др.

В поемата „Ралица“ авторът тръгва от една предварителна концепция, от философски осмислената тема за превъзможнатото страдание, т. е. — от едно подчертано субективизирано изживяване, и върви към нейното поетическо утвърждаване по пътя на художественото превъплъщаване. Новото мислене прави опит да се излее във формите на фолклоризираното светосъсещане. Патриархалният свят е въведен като поетическа атмосфера, като художествена

обстановка, адекватна на авторския идеен замисъл. При все това дистанцията индивидуална мисъл — атрибути на нейното художествено изразяване запазва твърде обособени психологически параметри. Ясно е, че в случая не става въпрос за хронологическа отдалеченост. Петко Славейков, когато пише своята поема, също не е пряк съвременник на света, чиито морал и нравственост описва. Обществено-историческите условия са го отдалечили от патриархалната идилличност, следователно и в неговото произведение присъства момент на психологическа дистанцираност, дори на известна идеализация. Но този момент е изцяло асимилиран от способността на автора да синтезира мисли и образи до един максимално обобщен художествен модел. Отделните елементи на поемата са споени изключително здраво. Въпреки безспорния поетически усет на стария Славейков спойката в най-дълбоката си същност не идва толкова от художественото майсторство, колкото от самия начин на мислене, който в последна сметка определя и композицията, и цялостната структура на творбата. Монолитното светоусещане на възрожденския дух предразполага към синтез и обобщение, моделира индивидуалната дарба според изначалната отливка на колективното съзнание. „Изворът на Белоногата“ е изграден около една основна представа, около един централен художествен образ — срещата на Гургана с везира. При това, за да стигне до този образ, писателят няма нужда от асоциативни препратки или от абстрахиращ мисловен процес както от неговата страна, така и от страна на читателя. Той му е даден пряко — и читателското съзнание без усилие го възприема като основна представа, като обобщение — и идейно, и формално на цялата творба. Срещата между девойката и везира синтезира и композиционно, и идейно, и емоционално, и дори визуално най-общото впечатление от цялото произведение. Останалият художествен материал е издаскан на втори план, неговото значение е атрибутивно, подчинено.

Много по-различна е структурата на „Ралица“. Тук художествената тъкан се разпада на отделни картини и образи, няма един централизиращ притегателен момент. Елементите на сюжетността са ярко открити, често те изпълняват онези функции, които в „Извора“ са свързани с лирическото вълнение на автора, с плавната мелодия на творбата, дори с нейната атмосфера. Подчертано необходимо е интелектуалното усилие на автора, за да се сплотят частите на цялото, за да се изведе основната идея на творбата. Синтезът не е априорно присъщ на модерното художествено мислене. Неговото осъществяване е свързано не с колективния тип светоотношение, а с индивидуалните усилия на творците. Сам Пенчо Славейков, чувствувайки необходимостта от синтезиращо обобщение, завършва поемата си с финална поанта, с която се стреми, макар и в обратен ред, да затвърди здравината на цялото.

Със силата на поетическото внушение Петко Славейков се стреми да изгради един максимално обобщен, пределно синтезиран образ, който надхвърля качествените измерения на индивидуалния характер и се превръща в олицетворение на националните добродетели на българския народ. Пътят, който художествената мисъл изминава в неговата поема, е следният: от здравата опора на патриархално-колективното съзнание, през субективизиращия филтър на индивидуалната дарба — към обобщената представа, която свързва двата предходни момента в неразкъсваемо единство чрез тяхната художествена материализация. Пенчо Славейков по силата на онези духовни и обществени закономерности, които характеризират епохата, в която живее, не може да започне от основата на едно патриархално съзнание. Твърде неподходящо мирогледно начало за епос, особено в онзи преходен момент, са и тясно субективните изживявания. Тогава той избира единствено възможния път — тръгва точно от там, където е завършил неговият баша, от обобщената представа за националните добродетели. И за да бъде по-убедителен, по-достоверен, за-

пазва изконната им обстановка на патриархалния бит и морал. Така кръгът колективно съзнание — субективен елемент — синтезиращ художествен образ, макар и непряко, като предхождащ процес, се появява и в неговото произведение, при това заложен в самата му идейно-мирогледна основа. И това ни кара винаги когато говорим за „Ралица“, изброявайки всичко ново, което внася нейният автор в литературата ни, да не пропускаме постановката: Пенчо Славейков е поет, стъпил на границата между две епохи, неговата художествена мисъл се раздвоява между изискванията на модерната литература и живия спомен на възрожденското наследство.

Започнал от една стабилна, нравствено и философски непоклатима основа, Пенчо Славейков продължава по посока на нейното интелектуализиране и субективизиране. Ралица е олицетворение на най-хубавото у българската жена, а и у българския народ изобщо, но едновременно с това нейната духовна победа е дълбоко субективна, това е победа на личността над съдбата, на индивидуалната воля над стихийната предопределеност. Петко Славейков безспорно влага и лични елементи в своята поема, но те са изцяло подчинени на една по-широка идейна и художествена задача. Неговият син не само в „Ралица“, но и в почти всички свои произведения отново и отново се връща към онзи основен проблем, който е пресечна точка на човешката му, а оттам и на творческата му съдба — способен ли е човек да устои на страданието и да го превъзмогне. И в утвърдителния отговор на този въпрос се крие оптимистичният тон на неговата поема, а и на творчеството му като цяло.

* * *

Един от най-благодарните и интересни за сравнение между двете поеми моменти е отношението на техните автори към народното творчество. В същност изразът „отношение към народното творчество“, макар и утвърден, е доста стеснен, не предава изцяло богатата оркестрация на един сложен и дълбок проблем. По-скоро отново става въпрос за два типа светоотношение, свързани в различна степен с художествената традиция на един дълговековен патриархален бит. През епохата на Възраждането този бит все още не е минало, той е жива действителност, набраздена от напора на центробежни сили, но силна със своята нравствена хармоничност и с обществената си демократичност. Невъзможно е да се говори за отношение към фолклора изобщо, защото това отношение е част от морала и от световъзприемането на всяко поколение.

Свикнали сме да приемаме, че Пенчо Славейков се учи от фолклора и се прекланя пред него, че народното творчество е заложено в кръвта и в същината на поетическия му талант. Но в отношението на младия Славейков към народната песен има много сложни и противоречиви елементи, които го правят разнородно и многопластово. На първо място, то далеч не е толкова импулсивно и стихийно и макар че не е изключено да присъствува момент на някакъв характерологично вроден афинитет, носи ясно изявен рационален характер. В пътеписа „Искър“, създаден през юни 1882 г., т. е. още преди Пенчо Славейков да замине за Германия, четем: „В тях (народните песни — б. м., М. К.) има толкова поезия, колкото има полет в клекавата юрдечка.“ Разбира се, че тук става въпрос за младежка разпаленост, за една непрекипала страст към отричане. Но тя вече ни насочва към друг процес — на бавно и постепенно обмисляне, на съзнателно и зряло възприемане на фолклора като естетическа и художествена система. Преклонението пред народната песен за Пенчо Славейков е закономерен резултат от дългите и мъчителни размисли на твореца, то е част от философско-естетическите му възгледи, а не стихийно предпочитание или несъзнателна нагласа. Фолклорът не е вече светоусещане, както у Петко Славейков,

а елемент от една нравствена и интелектуална система, включен в нея след дълбочен размисъл, след сериозна проверка. В отношението на поета към колективното творчество на народа ни има ясно изразено рационално зърно. Афинитетът към него, въпреки че има и априорно заложили предпоставки, се утвърждава и възприема в голяма степен по мисловно-интелектуален път.

Нека се опитаме да проследим откъде води рационалното си начало предпочитанието на фолклорни теми и мотиви в творчеството на Пенчо Славейков. В книгата „На острова на блажените“ в характеристиката на Доре Груда поетът говори за „оная интимна връзка, която художествената песен трябва да има с народното творчество, за да бъде тя цвѣте, израсло на своя почва, и да има значение в културата на нацията“. И малко по-нататък: „Суровият материал в тях (песните на Груда — б. м.) не личи, както не личи небръснатият селянин в днешния изискан о блечен парижанин“ (разр. м. — М. К.).

Ще цитирам и известните думи на Петко Тодоров, според когото „българинът, роб пет века, лишен от полето на обществената битка, е заживял вътре в своята душа, създаде един храм от блянове и мъки“, който трябва да бъде „изровен“ от творците. „Туй е най-великият дълг на българския писател и не стори ли той туй, този писател днес за днес ще привлече на малцина вниманието върху себе си, неговият *raison d'être* ще бъде твърде малък“ (разр. м. — М. К.).

И Пенчо Славейков, и Петко Тодоров съзнават значението на фолклора за оформяне на българската народопсихология. Те знаят колко дълбоко е залегнал той в съзнанието на хората през вековното им патриархално битие. От друга страна, и двамата творци, стъпили с по един крак в две епохи, не са стигнали до такова модерно светоусещане, което би им позволило изцяло да се абстрахират от впечатлението, което произведенията им правят на широката публика. Дори Пенчо Славейков въпреки искреното си презрение към „тълпата“ пише в едно писмо до М. Белчева: „При епос ме интересува читателят, който другаде аз не ща да знам.“ Като имаме пред вид това, нека обърнем внимание, че фолклорните мотиви и теми се появяват главно в битово-сюжетните му произведения. В лириката си той използва художествени форми, които го отдалечават от поетиката на народната песен. Пенчо Славейков, както и Петко Тодоров, разбира голямото значение, което фолклорът може да има като основа за неговото личностно творческо израстване и поетическо усъвършенстване. Нещо повече, и двамата го възприемат дори като гаранция за художествена значимост, като атестат пред утвърдените вкусове на публиката. Далеч съм от вулгаризираното схващане, че нашите творци използват народното творчество, за да задоволят принизени естетически вкусове или като патерни за художествената си безпомощност. Та нали и у великия Гьоте Пенчо Славейков се възхищава най-много от способността му да извлича хубавото от фолклора, а Гьоте най-малко би могъл да бъде обвинен в някаква безпомощност.

Противоречивото отношение към народното творчество у Пенчо Славейков се дължи главно на преломния характер на епохата, в която той живее. От една страна — стремеж към създаване на идейни и естетически ценности от нов тип. От друга — липса на художествени форми, които да ги материализират. И в стремежа си да утвърждават новото творците загребват колкото може повече от традиционното, вече утвърденото, като едновременно с това не престават да водят борба срещу него. Поемата „Ралица“ убедително доказва този процес. Ново и старо, традиция и преосмисляне са органично вплетени в нейната художествена тъкан. Двата елемента рядко са изразени в чист

вид: понякога традиционното има необичайни форми на проявление; друг път новото се забелязва едва при много внимателно виждане.

Пенчо Славейков запазва докрай убеждението, че народното творчество не притежава дълбоки художествени ценности. Представата за клекавата юрдечка не се заличава от съзнанието му. Погледнете как в цитираната характеристика на Доре Груда той противопоставя „художествената песен“ на „народното творчество“ и „небръснатия селянин“ на „изискано облечения парижанин“, като в последното сравнение няма следа от ирония. И въпреки това той отново и отново използва фолклора като източник на теми, настроения, атмосфера. Не се уморява да обляга напрегнатата си мисъл върху опората на традицията така, както обляга умореното си тяло върху бастуна. Защото „индивидуалистът“ Славейков държи да остави значимо творчество, произведения, които ще имат зад себе си солидната подкрепа на една утвърждавана с векове нравствена и естетическа система. Това е следата, която той мечтае да прокара в „културата на нацията“. Това е и онази творческа значимост, която може да получи признание и извън границите на България. Затова му прави толкова силно впечатление претворяването на фолклорни елементи в произведенията на световно утвърдения Гьоте. Младият Славейков е съгласен с Петко Тодоров, че само вживяването в душата на народа посредством изучаването на народната песен може да привлече трайно вниманието на света.

Подобно отношение към фолклора е характерно за много от нашите творци през 90-те години на XIX, а и по-късно, в началото на новия век. То отразява непосредствено етапа, на който се намира художествената мисъл в този момент, дава представа за противоречията, сред които търсят път писатели и поети. Изключение от него прави сякаш само творчеството на Яворов. В същност не че Яворов се ражда с готов, веднъж завинаги предопределен подход към народната песен, но у него невероятният поетически талант стапя контурите на предхождащото творчески процес аналитично обмисляне, заличава всички следи по пътя, който поетическата мисъл изминава, преди да се отлее във възможно най-добрата форма.

Като се спрях на Пенчо-Славейковото отношение към фолклора, съзнателно не го противопоставих на творческия процес у Петко Славейков. За хармоничната, светогледна връзка на възрожденския поет с народната песен е писано много. Башата и синът обаче могат да бъдат съпоставени от малко по-различна гледна точка, по отношение на друго явление в нашата литература — градския шлагер.

Петко Славейков с ранното си художествено творчество започва пръв да разчиства пътя на градската шлагерна песен. Неговите любовни песни допринасят за общия процес на разпадане на фолклорното светосъществуване. Те са ранен, макар и примитивен опит да се разчупи канонът на фолклоризираното патриархално съзнание, да се изтръгне сетивността от една традиция, чиито граници вече започват да се разпукват. Друг е въпросът, че поради недостатъчна развитост на естетическите потребности и на художествените възможности през този период се стига пак до шаблон — шаблона на градския шлагер. Важното е, че Петко Славейков прави пробив в художественото мислене, еднопосочен с промените в нравственото съзнание на българската интелигенция, като с това обективно подпомага процеса на мирогледно дефолклоризиране. 4—5 десетилетия по-късно виждаме същия процес вече много напреднал. Градският шлагер има зад себе си едно утвърдено и в социално-битово, и в нравствено, и в художествено отношение битие, което го прави действена поетическа реалност. Неговите произведения търпят известно влияние от страна на фолклора, но по-интересно е влиянието, което те сами оказват върху народното творчество. Елементи на градския шлагер навлизат дълбоко в поетиката на народнопесен-

ната традиция, при това далеч не само на едно формално ниво, защото зад тях стоят адекватни психологически и идейно-нравствени промени у нашата интелигенция от края на миналия век. Свидетелство за това, колко органично са се сплели двете явления до този момент, как дълбоко се е вкоренило съвместното им битуване в съзнанието на народа, е фактът, че именно Пенчо Славейков, тънкият познавач на българската народна песен, не успява да разграничи точно техните влияния. По този начин кръгът, започнат от стария Славейков, се сключва. Ако възрожденският поет съзнателно твори произведения, които имат за цел да преодолеят сетивната и нравствената ограниченост на фолклоризираното светоотношение, то неговият син несъзнателно включва резултатите на този започнат процес в стремежа си да дестилира художествено най-чистите форми на народното творчество, защото зад тази несъзнателност в същност стои целият му творчески и човешки опит на градски жител от следосвобожденската епоха.

В поемата „Ралица“ на три места откриваме следи от смесеното влияние на фолклора и на градския шлагер. При първите два момента става въпрос за едно по-формално ниво на преплитане, главно в областта на художествената поетика:

. . и мислите им все около нея
се виеха, кат сърмений колан
о кръшната й тънка половина. . .
. . сърце прелива, като пълна чаша.

При третия момент на пръв поглед всичко е досущ като в народната песен, дори думите не са променени. Разговарят Ралица и Иво:

. Ранко
нал ще излезеш? — Ранко, мое пиле,
не ще ли ти се ранко да изляза? —
Отвърна той с усмивка дяволита,
като към нея се изви. — Пък ти!
То вече — каза тя и причерви се
свенливо

Не е въпросът толкова в еротичната мисъл, която стои зад тези редове, народната песен познава много по-прямо рисуване на любовни преживявания. По-важно е в случая как тя се изразява и какви нюанси съдържа. Фолклорът внушава еротиката без помощта на художествената условност, по един твърде образно-предметен път. Тук нещата се наричат с техните истински имена, няма недоизказаност или подтекст, които да намекуват за повече от това, което е конкретно изразено. Еротичните представи са с много чисти контури, ясни, монолитни в своята сетивност и в крайна сметка — дълбоко художествени. В цитираните редове въпреки формалната им прилика с любовните народни песни прозира едно по-различно светоусещане. В тях има повече подтекст, елемент на двусмисленост, на недоизказаност и като резултат от това — по-ниска степен на поетизация. Прозвучава нотка на намек, на намигване, която е несъвместима с фолклорната сетивна определеност. В тясна връзка с промените в светоотношението на твореца от края на XIX и началото на XX в. се изгражда и отношението му към природата. За възрожденския писател природата е неразграничима от цялостната световна хармония. Тя е традиционно възприемана като част от всеобщата битийна цялост — незримо обкръжава героите, просмуква се в техните чувства, неизменно допълва понятия като дом, бащин край, родина. Отношението към нея най-общо запазва традицията на фолклорното мислене. В „Извора на Белоногата“ цветята, градината, поляните са оли-

цетворение на връзката с родното, образно-емоционално въплъщение на висока нравственост и морална чистота. Нещо повече — чувстваме, че ясни, класически прости, но пределно жизнени закони на природата определят начина, по който живее Гергана, всмукали са се дълбоко в нейните представи за света, техният пулс тупти в отговорите ѝ на везира. От друга страна, за да внуши така убедително представата за природосъобразния характер на героинята си, сам авторът трябва да има жив, незатъмнен усет за една изначална битийна хармоничност, художественото му мислене трябва да носи нещо от жизнения синкретизъм на девойката. В „Извора. . .“ твърде често се споменава природата на родния край, говори се за неговите „дървя“, поляни и цветя, само описанието на Герганията „малка градинка“ заема 15 стиха. И въпреки това никъде нямаме чувство за пейзажност, никъде природата не е обособена в отделна картина. Възприемаме я неделимо от представата за Гергана, дори неволно я включваме в образа на девойката — в такова единство само фолклорното мислене може да преплете хора и природа. Пенчо Славейков е признат майстор на вярно уловени пейзажни картини. Описанието на зимната буря в „Ралица“ е христоматийно. Елементи от природното битие се срещат често в поемата, в рамките на 2—3 стиха те изпълняват художествената функция на разширено сравнение или чрез психологически паралелизъм открояват преживяванията на героите. Тези моменти са доловени с много тънък усет, нарисувани са с безспорно творческо умение. И при все това те ясно запазват структурната си обособеност на картини, ако за момент ги премахнем от поетическата тъкан, ще се наруши нейната художествена цялост, но идейно-нравствената основа ще се запази, ще остане мисълта, която осмисля и свързва елементите.

С разрушаването на възрожденската хармония като психологически процес се е променило и мястото на природата в светоотношението на твореца. Най-общо определено, тя се оказва вън от субективния свят на автора. Началото на това ново отношение към нея откриваме в творчеството на Вазов. Тук природата е вече обособен, автономен свят, чиито закони на съществуване съпадат или, в много по-редки случаи, се противопоставят на субективните преживявания на автора. Вазов търси в природата пример, поука, вдъхновение или пък контраст с нравите на обществото, но при всички случаи е вън от нейния свят и съзнателно се стреми наново да построи разрушения мост към него. Нов етап в субективизирането на връзката творец — природа е творчеството на Пенчо Славейков. Във философската му лирика природата почти не присъства, там поетът бленува за една „нова хармония“, чиито закони са преди всичко от интелектуално и духовно естество. Но П. Славейков създава и прекрасни, изключително поетични творби за природата — циклите „Цветя“, „Момини сълзи“, прелестни малки стихотворения като „Под голый храст ревнива теменужка“, „Усойно миловидно цвете“, „Ревнив синчец, горкино цвете“ и пр. В тях ясно се долавят гласът и естетическите разбириания на стария Славейков. От една страна — поетът съзнателно се стреми да продължи традицията, да включи природата като равноправен елемент в системата на художествено-естетическите си възприятия. От друга — у него е твърде силен стремежът към субективно индивидуално изживяване на художественото творчество, който ясно се противопоставя на всяка фолклоризираща тенденция. Тази идейно-литературна двупосочност е много характерно изразена в цикъла „Цветя“. На пръв поглед цветята притежават всички предпоставки, за да бъде тълкуван техният свят като частица от традиционната „родна природа“. Това са дори същите цветя: златни иглики, кринове, модроок синчец, които срещаме и в „Извора на Белоногата“. Новото е в това, че законите на техните вътрешни взаимоотношения вече не са закони на природата, а на човешките взаимоотношения.

Още първото стихотворение — „Прималняла“, ни отвежда при човешката тъга, при необходимостта от любов и нежност в живота. То ни напомня печалните теменуги на Яворов, защото — и пряко образно, и принципно естетически, се подчинява на същите художествени закони.

„Крилати цветя“ е поетичен израз на порива към волност и свобода. И виждаме, че въпреки разликата в емоционално-образната система тези прелестни лирически творби не са толкова далеч от утежнената идейност на философските Славейкови произведения. Кринът моли св. Атанас:

О, дай ни крила! Превърни ни да можем
и ний да летим в небесата,
свободни и охолни... ний ли сал вечно
да чезнем скрепени в земята.

Това е може би най-нежното, най-поетичното превъплъщение на бунтовника-индивидуалист в нашата литература. Неслучайно в думите на крина авторът влага своите мисли, а на едно място и пряко се отъждествява с него.

Взаимоотношенията между цветята са пряко пренесени от света на хората. Авторът сам пояснява тази особеност. Месечко вижда тяхната свада и...

И по своя път, усмихнат,
шепнейки, той отминава:
Сякаше е между хора —
Същи думи, съща врява!“

(„Свада“)

Релацията природа — човешки взаимоотношения е съзнателно търсена и двойно акцентирана — в един открит и в един подтекстов план.

Между цветята П. Славейков успява да оформи няколко основни типа характери: Кринът е възплъщение на самия него. Теменужката е нежна, крехка, с открита за ласки и топлина душа. Много интересен е образът на Синчеца, защото той изразява възгледите на автора върху смисъла и предназначението на изкуството. В стихотворението „Привечер“ плодородната пшеница упреква „безделника“ Синец в безполезнаост, на което той отговаря:

Защо ли само пусти думи думаш!
Едно цъфти, а друго ражда род,
едно се само с китка хубавес,
а друго с клас и за насита плод.

Едно за ситост, друго пък за радост!

Смисълът на изкуството е в красотата, която то създава. Поетът прави опит да отграничи жизнените категории според участието на творческото начало в тях, противопоставя две основни понятия — „ситост“ и „радост“. От друга страна, стихотворението изразява възгледа на Славейков за твореца и за неговото място в живота и в света на практичните хора — не да създава семейство, да решава проблемите на мнозинството, а да живее в името на пълната вътрешна необходимост, да пресътворява чистата радост в изкуство.

Така в творчеството на П. Славейков природата вече раздвоява естетическите си функции. В интимната си лирика поетът прави опит да я изобрази художествено чрез сетивата на едно фолклоризирано светоусещане, но зад този опит се чувствуват индивидуалните предпочитания и идейните възгледи на модерния творец.

В поемата „Ралица“ на природата е отделено значително място, но въпреки това нейното художествено присъствие не носи елемент на миогледна определеност, а ролята ѝ е атрибутивна, тя доизяснява и внушава по емоционален и естетически път основната идея на произведението.

Като част от по-големия проблем за отношението към природата можем да разгледаме и въпроса за цветовата гама в двете поеми. Още заглавието на Петко Славейковото произведение носи подчертана колоритна определеност. Белият цвят доминира в цялата творба, неговите функции далеч надхвърлят ролята на художествен фон, той се превръща в осмислен визуален символ на основната идея, на основното настроение. С постепенното разгъване на сюжета, с поляризирането на нравствения конфликт е въведен и вторият основен тон — черният. Оттук нататък взаимоотношенията между двата цвята ще следват плътно развитието на художествените образи и ще повтарят адекватно сблъсъка между Гергана и везира. Колоритът на цялата поема е изключително богат. Стариат Славейков не се уморява да измисля цвят след цвят, сравнение след сравнение. Очевидно е, че образното мислене у него е много живо, много действено и пределно конкретно. В описанието на цветя то постига чудеса — след 24 стихово изброяване на растения, много от които са му непознати, съвременният читател не е уморен. Въпреки че не е в състояние изцяло да реставрира асоциативно предлагания му образ, той дълбоко чувства неговата поетическа сила. Неочаквано е, че точно тук забелязваме едно отклонение на възрожденския поет от традицията на народната песен. Народният творец употребява винаги чисти, основни тонове, той почти не познава полутоновете и цветовете, получени от последователното нанасяне на локални багри. А у Петко Славейков има и синкаво, и мораво, и жълто-алено. Попаднал в стихията на творческото съзидание, поетът дава простор на въображението си, индивидуалната поетическа дарба в този момент надхвърля иначе стриктно спазваната традиция на фолклорната поетика и се осъществява според личностните си предпочитания.

Ако веднага обърнем поглед към поемата на Пенчо Славейков, някой дребни детайли могат да ни наведат на интересни заключения. Сред тях най-важни са две: на първо място — значителното цветово обедняване на „Ралица“, което е резултат от по-абстрактно асоциативно мислене на нейния автор; и на второ място идва неочакваната много близка, с елемент на заимствуване, връзка между двете произведения. Да разгледаме конкретно палитрата на младия Славейков, чрез която той изгражда десетина колоритно определени художествени образи. Голяма част от тях нямат типична цвятова определеност — изрази като „тъмен поглед“, „вечерни сенки“, „мъглива есен“ и др. само асоциативно и емоционално се свързват с представата за цвят. Една значителна група определения водят непосредствено към „Извора...“ — „бели менци“, „писани стомни“ (там — „шарени“), „вакли очи“ (там — „вакло огиче“, но за паралелни образи), „златен наниз“. Единственото цвете в „Ралица“ е вече срещано в Герганината „мала градинка“. Само че тук седянкото е „модър“, а там — просто червен. Остават още няколко определения от типа, който ни интересува. „Златни снопи“ не носи белег на оригиналност, то е заимствувано пряко от фолклорната поетика. Колоритна определеност имат и изразите „гората пожълтя“ и „мрак обзе душата на Стоичка“. Трите по-асоциативни определения „тъмен поглед“, „вечерни сенки“ и „мъглива есен“ ще срещнем често употребявани малко по-късно, в творчеството на поетите-символисти, които ще изведат докрай Пенчо Славейковата склонност към абстрактно-символна, психологически натоварена образност. На полюсната определеност „тъмнина“ в „Извора...“ съответствува напълно адекватна в идейно и емоционално отношение група образи в „Ралица“: „мрак обзе“, „тъмен поглед“ и пр. Везирът пристига „нощя“ и разпъва чадъри, Стоичко убива Иво „привечер“. И една последна особеност за поетиката на „Ралица“ — там, където се засилва действителното начало, където се задълбочава драматичността, цветовете съвсем изчезват.

Епично-драматичното начало присъствува и в „Извора на Белоногата“. Но преживяванията на автор и читател се определят главно от лирическия тон на творбата, който създава и дълбоко емоционалното ѝ въздействие. Лирическото начало в Петко Славейковото произведение е по-подчертано, позиявено. Цялата поема звучи като мелодия, като старинен фолклорен напев. Лирическото настроение, емоционалната атмосфера са издигнати до степен на пълноправен структуроформиращ елемент. Те са неделими от цялостното идейно внушение, което творбата оставя в съзнанието на читателя. Твърде малко истинско действие има в „Извора“. Най-изявеният епично-трагичен момент — вграждането на сянката — не е обрисуван пряко, за него само се споменава, при това като отглас от чужди думи. Всеки го доизгражда въз основа на личностни представи. Доколкото пък има конкретни действия, които движат сюжетното развитие, то те са забулени от една особена поетическа мъгла, от една носталгична идилличност. Техните контури не са ясно изразени, формите им сякаш трептят и за момент замръзват в причудливи очертания, създадени от фолклорно-баладичния и митологичен елемент. Всеки по-рязък завои, всеки остър ъгъл на мисълта се заобля и заглажда от емоционално-поетическата атмосфера. Действието се превръща в декор на чувството.

В „Ралица“ епично-сюжетният момент е доминиращ. Тук действията не само се споменават — те се извършват пред очите на зрителя. При това всяко от тях е описано подробно, детайлизирано. Малко простор остава за субективното въображение на читателя. Парадоксално е, че Пенчо Славейковото произведение въпреки динамиката на сюжета си е по-описателно от една творба, в която надълго и широко се разказва за цветя, градини, сараи и същности. Всичко, което засяга непосредствено епичния елемент на творбата, е показано анфас — конкретно и визуално определено. Контурите на действията са ясни, отчетливи, реални и осезаеми. Интересно е, че тук Пенчо Славейков предпочита да описва не хората, а техните постъпки. Това внася елемент на драматургичност. Талантът на младия Славейков няма принципиално подчертана склонност към драматургичност. Въпреки това действеното начало в „Ралица“, а и в „Бойко“ е силно изявено. От цялостната структура на творбата могат да бъдат отделени обособени картини, които, наредени една до друга, ще наподобяват редуването на отделните актове на сцената. Ако си припомним, че периодът на 90-те — 900-те години се характеризира с рязко повишен интерес към драмата, ще ни стане ясно, че в случая въпросът опира не само до индивидуални творчески особености, а и до черти, които са типични за модернизирания се светоглед.

Диалогът, който заема важно място и в двете произведения, се променя — и качествено, и количествено. В „Извора на Белоногата“ той е основен сюжетноизграждащ елемент. Има го и в интродукцията, и в централната част, където е нейна сюжетна основа, и в края на поемата — макар мълчалив и нереален, между засвирилия с кавал Никола и седналата да преде „на месечинка“ Гергана. Но диалогът у Петко Славейков е твърде различен от модерния диалог — той синтезира действие и думи в едно, може да изпълнява функциите и на двете. Ако дългите описателни монолози на Гергана бяха включени в едно съвременно произведение, те щяха да изглеждат скучни и неуместни, защото в тях няма движение на мисълта, няма психологическа и философска нюансираност, те в крайна сметка не създават интелектуално напрежение. Този синтетичен, описателен диалог у младия Славейков се разпада на разговор и постъпки. Количествено диалогът намалява, но поетът, който внимателно следи формалните особености на „Извора“, се стреми да го включи в най-важните моменти на творбата си: в разговора между Стоичко и Ралица, между Ралица и Иво и дори в развръзката на трагичния конфликт, където преобладава действеното

начало. Въпреки честото си повторение диалогът е градивен елемент вече не на сюжета като цяло, а на отделните картини и епизоди. Подобна разлика наблюдаваме и в композицията на двете поеми. У възрожденския поет тя е плавна, двата края завиват навътре, към сърцевината на основната идея и по този начин се образува дъга, чиято изпъкнала централна част е разговора с везира. Епическото движение се излива в меки, заоблени форми, които съхраняват лирическото настроение. Композицията на „Ралица“ е по-неравна, по-разчленена. Тя напомня начупена линия. Сюжетът се движи пряко от мисълта, няма го чувството като посредник. Отделните епизоди са с ясно оформени граници и следват в строго последователен ред. Те са отчетливо обособени звена от една верига, изградена стриктно по законите на традиционното логическо мислене. У Пенчо Славейков все още липсват елиптичният начин на художествено разсъждение, онези внезапни падове и извисявания на поетическата мисъл, които изискват от читателя пределно развита асоциативност на възприемането и са характерни за най-новото творчество.

Разликите, които наблюдавахме при непосредственото сравняване на двете поеми, често са най-видими на повърхността, изпъкват и при един по-формален поглед върху художествената фактура. Но техните корени са дълбоко в същността на две различни поетически индивидуалности, развити и оформени в различни общественоисторически моменти. Например разликата в композицията: как се стига от плавната дъга до остро начупената (но не прекъсната) линия? Петко Славейков е бил човек жив, енергичен и неуморим. На пръв поглед би трябвало да очакваме подчертано действено начало в произведенията му. Но неговите поетически преживявания в „Извора на Белоногата“ носят отпечатък на една нравствена идилличност, на една тъга по отминаващата хармония, която сякаш е реакция именно срещу тези характерологични черти, които са типични за надмогването на патриархалната уседналост от буржоазната действителност. За възрожденският поет е типичен синтетичният начин на мислене, който му позволява с един поглед да обгърне епическото цяло и да го съхрани художествено неразчленено. У Пенчо Славейков преобладава аналитичното разсъждение. Той най-напред разлага художествената идея, оглежда внимателно елементите ѝ, подлага ги на интелектуално-философска проверка и сетне отново ги сглобява. По този начин разгъването на поетическата структура запазва етапите, през които се движи мисълта.

Внимателното сравняване на поемите наред с разликите показва и още нещо: Пенчо Славейков храни дълбок пиетет именно към онази спонтанна, изначална и неконтролируема художническа дарба у своя баща, която на него самия често му липсва. Вътрешно той се прекланя пред нея — с цялата си ерудиция, с цялата си европейска култура. И се опитва, дори понякога формално, да ѝ подражава — но без никога да го признава, като дори във всичките си спомени за стария поет съзнателно заобикаля този момент, вади на преден план обществено-историческата значимост в неговото дело.

Съпоставката между баща и син Славейкови е сложна и интересна тема. В тази статия се спряхме само на един отрязък от нея, ограничен между редовете на две произведения. Това може би е направило някои аспекти на сравняването да изглеждат попресилени, други е отгласнало на заден план. Паралелното разглеждане на други творби ще доведе до нови наблюдения, до нови изводи. А те от своя страна ще обогатят представата ни за двамата от най-значителните строители на нашата национална култура.

СТЕФАН МИНЧЕВ — ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК И ИСТОРИК

СЛАВЧО ИВАНОВ

Имаме сериозни основания да се съгласим с Алберт Гечев, че в отговора си по повод статията на д-р Кръстев в „Мисъл“¹ Ст. Минчев е дал израз на основните си естетически разбирания и в тоя смисъл тя представлява неговото истинско верую — „profession de foi“. Както е известно, малко преди Минчев да се защити от нападките на Мирюлюбов по страниците на „Общо дело“² Д. Благоев остро реагира срещу някои крайни естетически възгледи на Кръстев за светогледа и личността на художника, като страстно и задълбочено отстоява разбиранията си, че материалистическият мироглед е главна предпоставка за разгръщането на истинския талант.³

И Ст. Минчев (без да е „ортодоксален привърженик на економическия материализъм“ — д-р Кръстев) убедено твърди, че материалистическата естетика не е хипотеза, а т е о р и я, която е в състояние да помогне на писателя да си обясни причинните връзки между явленията в общественния живот и да вникне в „характерните, най-вътрешни особености на поетическото творчество“. И за него конкретните общественно-исторически условия, прогресивните обществени движения способствуват за разцвета на литературата като „проводник на идеите и мислите в обществото“⁴. Минчев подчертава, че общественният дух като съдържание на художественото творчество не е нещо абстрактно, а представлява „идеите, чувствата и стремежите, характерни за дадено време... проправени във философски системи, обществени течения, стремежи и чувствени настроения“. Той се обуславя от „всички материални условия, от всички запазени традиции и от ония влияния, на които е подложено дадено общество“. Докато за д-р Кръстев обществената действителност и материалните условия са проста фраза, хипотеза, но не и теория, която да обясни причинните връзки между явленията, а приближаването към живота е отдалечаване от изкуството, Минчев мисли тъкмо обратното — че всяко литературно произведение отразява в себе си едно поетическо схващане на м а т е р и а л н и я свят. Приемайки материалните условия като определящи духовната физиономия на обществото и с изискването си литературата да е здраво свързана със социално-политическия живот, Минчев като критик, привърженик на материалистическата естетика, вижда ролята на художественото творчество за изменение на обществото, за прогресивното му развитие.

¹ Мисъл, 1901, № 10, 646—655.

² На един предвзет критик. — Общо дело, 1902, № 14, 212—215.

³ Ново време, 1902, № 3.

⁴ Д. Благоев. Нашата литература. — Сввр. показател, 1885, № 2.

Паралелно с разсъжденията си за литературата като обществено явление Минчев е развил и мислите си за съвременност. За него главно духовният живот в съвременното общество с неговата специфичност може и трябва да бъде обект за творческо пресъздаване. Писателят не бива да се вдъхновява от книжни идеи, защото те са безжизнени и не могат да възбудят съвременника. Литературното произведение — подчертава опонентът на д-р Кръстев — винаги е отразявало само ония явления, които са резултат от конкретния исторически момент. Такова разбиране му позволява правилно да отговори на д-р Кръстев, че поетите, „които пишат за роби, фабричен дим и пролетарско тегло“, ще се появят и у нас, без да ги викаме, но тогава, когато се изгради такъв пролетариат, който да представлява „съзнателна обществена сила... с първенство в духовния ни живот“.*

Д. Благоев твърде обстойно се спира върху тезата на д-р Кръстев за „импулсивните творци“ с по-непосредствени „ирационални импулси“, които предшествуват и даже заместват мисленето и обществения възглед. Минчев само подчертава, че между чувствата и духовния мир на поета и тоя на съвременниците му трябва да съществуват не импулсивни, а „повече от духовни връзки“, дори еднаквост в чувствата и настроенията им. Поетическата душа — подчертава Минчев — не е „изцедена от разума“, а е само най-звънливата струна в общия хор:

„В идейно отношение еднаквостта между поета и съвременниците му още по-силно се чувства: има известно общо ухvacане на света през епохата, което създава и направлява историята...“ Минчев е преценил, че с разбирането си за ангажираността на твореца към историческото време също може да се противопостави на нормативното естетско виждане на д-р Кръстев за творческия процес при художника. Импулсивното или ирационално „докосване до живота“ изключва възможността за контакт на писателя с „масата“, за разкриване на неговото отношение към социалната съдба на героите. Необходими са съзнателни рефлексии, „обусловени от целокупния живот“. И ако съпоставим това разбиране на Минчев за писателското дело в тезата на Благоев, че „в литературата се отразават всички обществени явления — материални, т. е. икономически, умствени и нравствени“⁵, ще се убедим колко силно е било влиянието на Дядото върху изграждащия се литературен критик, който култивира у себе си възгледа, че писателят като творческа личност е призван да подпомага прогресивното обществено развитие.

Върху принципите на материалистическата естетика се изявява по-нататък и литературният историк Ст. Минчев. Остава им верен не само когато е литературен критик на „Общо дело“, а дори през 1903—1904 г., когато е сътрудник на „Мисъл“ — нещо, което е озадачавало известния у нас критик и познавач на славянските литератури Георг Адам.⁶

* * *

Не само в дискусията с д-р Кръстев намират израз принципните схващания на Минчев по литературните въпроси. В началните страници на повечето от статите си — че дори в кратките си рецензии критикът е добавял по нещо ново, което конкретизирало неговите възгледи, доизяснявало позициите, от които ще преценява достойнствата на литературните произведения и тяхното място в творческото израстване на писателя. Тъкмо социологическата и културно-

* Тая постановка на Минчев особено допада на Г. Бакалов. Вж. Избр. съч. Т. I. С., 1963, с. 293.

⁵ Сър. показател, 1885, № 2, ч. I.

⁶ Ст. Чилингиров. Моите съвременници. С., 1955, с. 219.

историческата аргументация на тях постановки прави критиката на Минчев характерна и физиономична, а цялостната му краткотрайна дейност като оперативен литературен критик от 1900 до 1905 г. изглежда не само обещаващо дело, но и забележимо присъствие в духовния ни живот.

Изискването на критика за общественост и съвременност е водещо в критическата му практика. То се диктува от убеждението, че писателите трябва да разработват сюжети от социално-политическия живот, като подлагат на анализ текущото така, че да се показват същностните връзки между явленията. Това е възможно, когато писателят познава конкретните социални движения на времето и вниква в тяхната структура, в специфичните им особености. За Минчев този е пътът, по който художникът може да им даде и явна идейно-художествена оценка. Създателят на художествени ценности според него трябва да е разбрал например, че в управлението на държавата истински достъп нямат широките маси, а само малцинство от корумпирани личности. Затова е голямата част от рецензията си за романа на Д.Т.Страшимиров „Сред мрака“ той желае да обясни на писателите точно каква е социалната структура на след-освобожденското общество. Критикът от „Общо дело“ се задълбочава в разсъждения за съзнателните обществени сили, за процеса на „смут и разложение“, обхващал отделните съсловия — селяните, занаятчиите и оформящите се буржоазни и търговски среди, за да насочи писателите към съсловните движения през един преходен период от живота на обществото — време на разложение, но и на зараждане на съзнателния пролетариат — процес, който е все още в началния си етап.

Писателят, подчертава Минчев, трябва да бъде изразител на обществените настроения, да живее „подпълно“ живота на съвременниците си „с всичките фибри на чувствителна душа“. Политико-икономическото познаване на обществото и на неговите закономерности за критика е предпоставка за задълбочено и творческо осмисляне на живота не само откъм „грозотата на вредните явления“⁷. Тогава писателят би видял и живителните съвременни тенденции, чийто изразител е най-прогресивната част от нашата интелигенция, и няма само да негодува от обществото, а ще открие и своя положителен герой — идеалиста, бореца за нов свят.⁸ Минчев иска писателят „със симпатия и разбиране“ да схваща „стремленията на младите поколения към по-синосен живот“, на активните обществени дейци, войни за едно преобразование на живота. От позициите на това становище той говори за някои несвойствени за прогресивната ни интелигенция „устреми“ към чувствени наслади и купена любов, срещаша се според него в поезията на К. Христов и Ив. Ст. Андрейчин:

„Строг аскетизъм отличаваше интимния живот на нашата идейна младеж досега и този аскетизъм биваше толкова по-строг, колкото тая младеж забягваше напред в своите идеали за общо дело. Този, който си оставяше косата неостригана и рошава през години, който си вдигаше яката на късото палтенце и възпретваше крачолите на шаечните панталони, беше нелюдим и суверен към женското общество.“

Минчев утвърждава тезата на Благоев, че художественото творчество трябва да влияе на обществения живот, като негов неизменен адресат бъде „масата“, колкото и да предстои работа за нейното културно и духовно възмогане. Такова въздействие е възможно, ако писателят улови степента на нейното „икономическо, умствено и нравствено развитие“.

Става ясно, че критикът Ст. Минчев стои близо — и в редица пунктове от предначертаната си програма дори изхожда от естетическите принципи

⁷ Общо дело, 1901, № 5, 63—72.

⁸ Мисъл, 1904, № 3, 172—176.

и позиции на основоположника на марксистката критика и естетика у нас, особено с виждането си за литературата като „двигател“ и „огледало“ на обществения живот, в което се отразяват „икономическите, социалните и правствените идеали на епохата“.

Минчев не се ограничава само с едно социологическо разглеждане в критиката си. В своите последни работи той говори за логика на образа, за особености в сюжета и композицията, за връзка между отделните части на художественото цяло и особено за езика и стила на писателя.

Критикът е отрицателно настроен към европейския символизъм. Още през 1904 г. той твърди, че тая школа у нас не може да има ярки представители, че символизмът не може да бъде наше, българско явление, със своя оригинална поетика. Но за разлика от Стр. Кринчев или Й. Маринополски Минчев например е стигнал до вярното прозрение, че символизмът не може да обезличи националната ни литература, а само ще засили процеса на търсене на нови художествени форми. От такъв контакт със символизма като модерно изкуство реализмът би се обогатил, но само ако бъде „път за вдълбочаване в нашите схващания на света“. Едно творческо въздействие на символизма върху нашите писатели-реалисти според Минчев би ги насочило към „по-художествени съзercания, към по-поетично вглеждане в нещата. . . , към одухотворяване на света с душата и настроенията на поета“ откъм чувства, родени обаче от националния ни живот. Маниерниченето и флиртуването с тъгата, характерни за символистите, пише Минчев, е израз на тяхната безжизненост и на такива настроения на нашите писатели не бива да се поддават. За него повечето от символистите на Запад са „визионерите, ясновидците, представителите на мечтите на сърцето и на бляновете на душата; те са тези, които vyplощават своя отвлечен синтез или своята блуждаеща мисъл над явленията на живота, своето философско трансцендентално схващане на света в едни символи, били те фантастични, митологични или реални, без да се грижат за това, дали тези техни символи имат конкретно индивидуализирани признаци и чърти. Те искат да изтъкнат в символа само своето съзercание, своето настроение или своето вдълбочаване в света.“⁹

Младият критик не отхвърля безпрецедентно всички модерни школи. През 1905—1907 г. той говори например, че и някои страни на импресионизма могат да обогатят реалистичното изображение главно с богатството на впечатлението и с изживяването — за засилване на лиричната обогрeност. Тези разсъждения на Минчев за влиянието на модерните школи върху реалистичното изображение имат значение особено като се има пред вид, че от немалко наши писатели тогава реализмът се е схващал като „протоколно точно изображение на възпроизводимото. . . безцелно повтаряне на видимия мир, граничещо с натурализма, . . . неспособен да обхвати публиката с душата на поета и художника“¹⁰.

Тези са основните естетически позиции на Минчев, които той защитава, когато анализира литературните делници на епохата, както и в проучванията си върху белетристиката на Възраждането. Най-последователен е, когато е верен на културно-историческите принципи и оценява достойнствата на едно художествено произведение по това, доколко то правдоподобно отразява актуалните социални явления и спомага да се открият пътищата за прогресивното развитие на обществото.

⁹ Демократически преглед, 1904, № 9.

¹⁰ Пак там, № 18, 417—419.

„Най-напред себе си да опознаем и себе си да изявим!“ Тая максима ръководи Минчев по време на краткотрайната му специализация в Германия през 1905—1906 г.,¹¹ когато е слушал лекции по естетика и литературна история при професорите Карл Гроос и Елстер. В чужбина той упорито работи в библиотеките, основно проучва автори като Кристоф Шмид и Хайнрих Чоке, които оказват влияние върху развитието на националната ни белетристика. Нашето, „българското“ — и като идея и образ, и като „средство за постигане“ интересува специализанта по теория и история на литературата, театрално дело и западноевропейски литератури. Научната амбиция на Минчев е да напише история на българския роман* през XIX в. до Освободителната война, като представи побългарените творби за преходен етап от раждането на оригиналното творчество, предпоставка за израстването на белетристи като Друмев и Каравелов.¹²

Минчев онасловава изследването си: „Из историята на българския роман. . .“¹³ Това са отделно замислени глави върху развитието на възрожденската ни литература. Издирил в Германия огромен фактически материал, той прави литературни паралели между преводните художествени произведения и оригиналите им. Неговата научна теза е да представи преводната литература като традиция, която определя художествените форми при първите ни талантиливи белетристи и изгражда техния естетически вкус. Побългаряванията Минчев не вижда като кражби, независимо че не са посочвани нито автори, нито езикът, от който е „превеждано“. За него това е закономерен процес и в другите литератури, една миграция на сюжети, адаптирани с оглед на историческите, духовните и естетическите потребности на отделните народи. Нашият побългарител — аргументирано твърди Минчев — обикновено е подхождал творчески към първоизвора или неговите варианти в други литератури (предимно гръцки, руски, сръбски, румънски и френски), като е търсил преди всичко решения на националните ни проблеми, и то във форми, близки до художествената култура на нашия читател, предразположен към сантиментално-сензационната или романтична проза. За Минчев този е бил пътят, по който ние сме „изгаряли етапите“, за да ускорим темповете на закъснялото си литературно развитие по време на робството.*

За съжаление това изключително интересно пионерско дело на изследователя не е доведено докрай поради това, че са прекратени задграничните командировки, а по-късно поради преждевременната му смърт. **

Литераторът се включва активно в научния живот през десетилетието и с проучванията си върху живота и творчеството на В. Друмев.¹⁴

¹¹ Ст. Чилингиров. Цит. кн., с. 229.

¹² В тоя литературен жанр Минчев включва разказа и повестта.

¹³ Г. Константинов. Начало на нова българска белетристика. — В: Нова българска литература. Епоха на Възраждането от Памисий до Вазов. С., 1947, с. 293; Г. Цанев. Историческият роман в българската литература. С., 1976, 69—81; Д. Лекков. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970, 35—44.

¹⁴ Ст. Минчев. Из историята на българския роман. Опит за литературно-исторически наблюдения върху развитието на романа през XIX в. до Освободителната война. Пловдив, 1908; Ст. Минчев. Материали за живота и литературната дейност на В. Друмева. С., 1908.

* На Минчев не достигат няколко месеца да довърши семействата и да добие право на докторски звание с труда си върху побългаряванията на чужди произведения. По-късно, през 1908 г., той подготвя книга за развитието на романа, която представя като хабилитационен труд за доцентско място в университета. Доцентурата е възложена на Боян Пенев.

** Минчев умира на 7. II. 1912 г. от бързачна болест, ненавършил 38 години.

¹⁴ Материали за живота и литературната дейност на В. Друмева, цит. изд.; Чужди влияния в Друмевата драма „Иванку“. — В: Сб. Л. Милетич. С., 1912, 202—238.

Новаторските по дух и съдържание издирвания на Ст. Минчев веднага привличат вниманието и предизвикват единодушни възторжени отзиви сред учените. Подчертавана е оригиналността на разработките и добросъвестността на изследователя при разглеждането на тия нови проблеми. Рецензентите особено високо ценят умението на Минчев н а у ч н о да осмисля фактите и да достига до верни изводи и обобщения.¹⁵ Г. Бакалов е забелезал връзката им с литературнокритическите занимания на автора — проучването на закономерните, характерни зависимости между литературното развитие и конкретните общественно-исторически условия.¹⁶

Истинската стойност на Минчевите наблюдения и изводи върху разво­я на възрожденската ни белетристика днес трябва да търсим в значението им за по-нататъшния развой на литературната наука. Някои основни постановки на пионера на това дело — особено за побългаряванията съобразно с българските исторически условия и естетически вкус на читателя — залягат най-напред в литературната история на Б. Пенев.¹⁷ В изследването си върху историята на българския роман Г. Цанев нюансира и конкретизира някои от основните изводи на Минчев за духа на побългаряванията, използвайки ред негови типологии. Без литературноисторическите занимания на този литератор трудно бихме си представили и най-новите разработки върху възрожденската ни проза. Дори едно от подзаглавията в труда на Д. Леков представлява тезата на Ст. Минчев: „Побългаряванията — стъпка при оригиналното претворяване на българската действителност.“¹⁸

* * *

Ст. Минчев се домогва до оригиналите, до първоизвора или до неговите варианти, които нашият „преводач“ е побългарявал. До верни атрибуции на преводи и побългарявания може да достигне само ерудиран и добросъвестен литератор, който е подготвен и като социолог, и като компаративист. Минчев обстойно анализира и съпоставя епохи, заглавия, идеи, характери, обстановка, място на действие, стил, език, глаголни времена, изразни средства, като за тая цел отделя понякога 15—20, че и по 30 страници. Интересува го не толкова качеството на преводите, колкото характерът на направените промени. Той съпоставя варианти с оригинали, разсъждава върху сложните и своеобразни пътища на побългаряванията и уточнява над 20 първоизточника за нашите творци-побългарители. Извършени са верни атрибуции за произведения на Шмид, Чоке, М. Ж. Льопренс, Карамзин, Бокачо и др.

Минчев отделя повече място на „Хубавинка Янка“ не само защото е „най-интересна за сравнителната литературна история“. Чрез анализа той не просто задоволява страстта си към атрибуции, а убеждава, че това произведение е дотолкова побългарено, че може да се приеме като Славейково съавторство независимо от продължителната му миграция — от „Декамерон“, през немските и френските романи в XVIII в., та до лошия превод на Милан Д. Рашич — до нашата „Хубавинка Янка“. От трите типа побългарявания — на лица, на

¹⁵ В. Йорданов. — Бълг. сбирка, 1911, № 5, 356—357; Р. Русев. — Лит. глас, № 573, 9 дек. 1942, с. 4.

¹⁶ Г. Бакалов. Из историята на българския роман. — Съвременник, 1908, № 380—381.

¹⁷ Б. Пенев. История на новата българска литература. С., 1977. В рамките на няколко страници големият историк на литературното ни възрождане 8 пъти се позовава на Минчевите проучвания върху историята на романа и 17 пъти по други поводи в останалите си томове — най-вече когато пише за В. Друмев.

¹⁸ Д. Леков. Проблеми на българската възрожденска литература. С., 1970, с. 35.

географско-типонимни обекти, на подмяна на религиозни с правоучителни елементи Минчев най-много акцентува върху ония промени, които „привеждат“ чуждите произведения към националната ни история, бит и историческа съдба, свързвайки изложението на съдържанието с обществения живот и главно с патриотичните ни идеали. Така компаративистът достига до извод, че художественото изображение е станало по-реалистично, без самоцелни контрасти, без излишни епитети и хиперболи, от което героите са по-естествени, освободени от прекомерната си съзливост.

Минчев проследява немския вариант на Бокачовата новела — от „Декамерон“ в „Многострадалната Геновева“ (В. Тик), за да докаже, че и там („както в „Хубавинка Янка“) тя е претърпяла доста промени. Така той мотивира една от основните си тези, че прочеът на такова „превеждане“ е представлявал етап от съзряването на всяка литература. Такъв е бил пътят ни, по който сме се доближавали до оригиналното творчество, както и до читателската среда. Литераторът е стигнал до вярното обобщение, че сантименталните „приказки“ на Шмид допадат на българския читател и отговарят на духовното му равнище, а видните представители на западноевропейската класика остават незабелязани по време на нашето Възраждане. Сантименталните „приказки“ — подчертава Минчев — са стоели най-близко до „робската тъжна душа“ на нашата нация. Но когато са били побългарявани, те са се превръщали в средство за национално свестяване, за повдигане на българското ни самочувствие, особено с вмъкването на сюжети от славното ни минало, респ. от времето на Второто българско царство. По този начин (както е учил дядо Славейков*) нашите побългарители са „избикаляли сантименталната школа“, подбирайки си такива автори, в чиито произведения историческата истина и обстановка по-лесно би се подменила с наша. Минчев използва богат документален материал за съпоставки, за да изясни точно как „авторите“ често подменят дори характерни черти на героите и създават нови, чисто български взаимоотношения между тях. В такива случаи те успяват (до голяма степен) да се преборят със сантименталните наеви, с религиозното съдържание или с идеализираните любовни връзки. Така нашите побългарители се превръщат в автори, набират творчески опит и самочувствие за оригинално творчество.

Атрибуциите на Минчев във връзка с побългаряванията са известни още в труда му от 1908 г. Но в СБНУНК¹⁹ те са изведени в по-разгънат доказателствен план. Там авторът следва прецизно реда на създаваните по оригинала варианти, за да се открият по-убедително своеобразните им форми у нас. Нерядко обаче, вместо да се задълбочат, изводите от анализа на 14-те побългарени произведения се повтарят. Това може да се обясни със стремежа на автора да е обхванен, да предложи по-разгънати паралели на произведенията, включващи наблюдения върху сюжета, фабулата, композицията, езика и стила. Важна е и етиката на изследователя в такива случаи. Преди всичко той добросъвестно проучва художествените факти и във всички случаи, когато не е имал достъп до някои периодични издания или книги, съобщава точно какво не е могъл да проследи. Така Минчев насочва учените след себе си да се занимават с източника или с проблема, да направят нови изводи, да се предпазят от грешки. Научна добросъвестност е проявил авторът и в статистическите си занимания, които категорично убеждават във връзката на периодичния печат (където са публикувани най-много побългарени произведения) с обществено-историческото ни съзряване.

* Цитираният от Минчев отзив на Славейков за побългарената „Бедная Лиза“ в „Цариградски вестник“ (№ 429, 1859 г.) често се използва от наши учени в миналото и сега, за да се подчертае насоката, в която е трябвало да се побългарява.

¹⁹ Побългаряване на чужди произведения. — СБНУНК, кн. XXVI (VIII), 1910/1911, 3—88.

Противоречиви са твърденията на Минчев в ония моменти от студията му, където той се възмущава от лошия език на побългарителите, от „оварваряването“ на стила на писателите от сантименталната школа. Защото той често е отбелязвал, че „опростяването“ е извършено съзнателно и е израз на стремежа към реализъм и сближаване с народната реч. В тоя смисъл той едва ли има основания толкова често да подчертава в края на главите от студията си, че преводачите-побългарители намалявали от картинността, поетичността и нежността на оригинала.²⁰

* * *

Както изследователите на възрожденската ни белетристика рядко отминават двете студии на Минчев, така и литературните историци, които проучват живота и книжовното наследство на Друмев (от Г. Ст. Пешев до Ив. Сестримски и Д. Леков), винаги се съобразяват с постановките му за първия наш даровит драматург. Минчев е пионерът — биограф на литературната дейност на писателя, първият, който прави многостранен разбор на най-хубавата ни възрожденска драма.

В първата си студия за писателя Минчев предлага материали за живота и литературната дейност на Друмев. Тяхната стойност днес може да се измерва с това, че са почерпани от оригинални извори — лични разговори със съвременници, архивно наследство на писателя, оцеляло от русофобските изстъпления в дома на Търновския митрополит, материали от периодичния печат. Минчев фактически е първият биограф на Друмев, който се позовава на всичко, писано дотогава за живота на писателя, и върху основата на оригинални извори прави характеристики на творческия му път и разглежда основните му трудове. Той предлага ценен опис на намерените в архива ръкописи, към които и в наши дни се насочват литературните историци.²¹

Освен полезните сведения за духовния живот в Шумен, за семейството на писателя или уточненията за времето, през което са писани някои от произведенията на Друмев, „Материалите“ на Минчев насочват литератора-историк към две интересни хипотези — относно рождената дата на писателя и за авторство на драмата „Фудулеску“. Струва ни се, че предположението на Минчев за 1838 г. (споделяно от Ал. Т. Балан, М. Москов, Г. Ст. Пашев, Ив. Богданов) като година на раждането на Друмев не може с лекота да се отхвърля, независимо че надделява другото мнение — за 1841 г., защитавано от С. С. Бобчев, С. Доброплодни, М. Арnaudов, П. Динев, Д. Леков и др. Защото данните от Атестата на Киевската духовна академия са дотолкова неопределени, че насочват да се приеме и 1842 г. за година на раждането му. Минчев настоява основателно да вярваме на неговия съученик, другар и съратник В. Д. Стоянов, че Друмев е с една година по-малък от него, т. е. че е роден през 1838 г. *

Докато в тълкуването на изворите относно годината на раждането на Друмев и днес се срещат тези контраверсии,** полемиките за автора на драмата „Фудулеску“ вече са приключили. Значителен дял за изясняването на въпроса за това псевдоавторство има Ст. Минчев, който още през 1908 г., характеризирайки 12-те ръкописа от архива на Друмев, с големи резерви говори за автора на това произведение. Той се е усъмнил не само в левичарския почерк на писателя, а и в художествените особености на тая драма, в поетиката ѝ:

²⁰ Д. Леков. Цит. кн. с. 44.

²¹ Д. Леков. Васил Друмев — живот и дело. С., 1976.

* Рождената дата на В. Д. Стоянов е уточнена — 28. VII. 1839 г.

** Вж. Речник на българската литература. Т. 1. С., 1976, с. 390; История на българската литература. Т. 2. С., 1976, с. 385.

„Ако излезе това произведение негово, то ще бъде най-съвършената му работа в художествено отношение. В нея за пръв път виждаме художествен реален израз на нашия живот, без с а н т и м е н т а л и з ъ м и неестествени сцени и ефекти. Героите на драмата са достатъчно очертани като характери, постъпките им са м о т и в и р а н и и правдоподобни“ (разр. мой, Сл. И.).

Това първо съмнение на Минчев е оказало въздействие върху съвременните литературни историци Д. Леков и Ив. Сестримски, които вече се насочват да открият и ръкописа на липсващото пето действие на „Фудулеску“ в архива на Т. Пеев, и да докажат, че произведението е било предложено на Друмев само за мнение.²⁹

Състоятелността на Минчевите доводи, наблюдения и изводи в тая негова студия се дължи преди всичко на умението му да подлага на критичен анализ материала, с който разполага, и като добър текстолог да стигне до научно издържан извод. Така той се домогва да подреди хронологически всички ръкописи на художествени произведения от Друмев.

Отново буди възхищение етиката на изследователя и на човека Минчев. Още в началото на своята кратка книга той се чувства задължен и отделя място, за да изрази признателността си към всички, които са го подпомогнали в издирванията му, убеден, че те са направили услуга не нему, а на цялото българско общество. Прочувствен е апелът му към още живите дейци на нашето Възраждане „да опишат в спомени своята толкова плодovита и многостранна дейност“, защото скромността като рядка и висока добродетел — позовава се той на своя професор Ив. Шишманов — в такива случаи се превръща в порок.

Днес Минчевите изводи и предположения за отделни моменти от живота на драматурга и писателя, съмненията му за драмата „Фудулеску“, сведенията за творческата история на „Иванко“ са ръководно начало за литературния историк, който се насочва към Друмевото наследство. А авторът е озаглавил студията си: „М а т е р и а л и из живота и...“. Тая скромност на учения буди дълбоко то ни уважение към неговата личност, още повече, че и самият той изпитва чувство на удовлетворение от това, че е предоставил на другите след себе си материали за нови проучвания.

По-късно и той използва някои важни факти от първата си студия за Друмев. Данните за въздействието на френските писатели В. Юго, Ал. Дюма, Скриб, дьо Фореал, Й. Сю върху семинариста в Одеса* са го подпомогнали да мотивира основната си концепция в своята най-зряла студия — за чуждите влияния в „Иванко“.

Съпоставките и анализът на сюжета, композицията и художествената значимост на отделните герои от „Иванко“ за Минчев са били само необходимо допълнение към литературноисторическото му проучване. Той е усетил потребността на литературната ни история, „появила се вътре в нея“²³. Затова и като компаративист желае да вникне в художествената същност на Друмевото произведение. Убеден, че „Иванко“ е оригинална, талантлива драма, Минчев си позволява в съпоставителен план и от позициите на изминалото време да уточни мястото ѝ в развитието на нашата драматургия. Като ерудиран литератор той съзнава, че изводите за естетическото и националното своеобразие на „Иванко“ биха били непълни, ако не се извършат паралели с образци от френската литература и от Шекспировата драматургия. Минчев категорично доказва,

²⁹ Д. Леков. Тодор Пеев. С., 1978, 154—159.

* На тия данни по-късно се позовава и Б. Пенев в своята История на новобългарската литература.

²³ Б. Ничев. Към историята на българското сравнително литературознание. — Лит. мисъл, 1980, № 10, с. 37.

че нито Велтман, нито Шекспир или френските романтици са накарвали самобитността на нашия автор. Като изследва отношението „свое“ и „чуждо“, Минчев е забелязал таланта на Друмев да усвои творчески опита на чуждите писатели и така да осъществи хуманната си национална и демократична идея за народа като историческа сила. Говорейки за същите влияния, Б. Пенев стига до друг извод — че Друмев не бил „лишен съвсем от талант“ и че успехът на неговата драма се дължи преди всичко на „примитивния художествен вкус на широката публика“. Минчев се домогва до по-вярна преценка. Съпоставките му с тези представители на западноевропейската литература го водят до извода, че тия влияния помагат на писателя-драматург да се доближи до романтичната чувствителност на поробения народ, както и до националните му възрожденски идеали.

Минчев подчертава, че нито един образ на Друмев не е копие на Макбет, на Яго, на Хамлет или на Офелия. Въздействието на английския драматург върху Друмев той намира за по-сумарно, колкото и да личат някои преки влияния. Цялата четвърта глава от своята студия авторът посвещава на френските влияния, насочили Друмев към някои „необходими грешки“. Той вижда много примери за мелодраматизъм, за липса на драматично действие (подменено често от монолози), за немотивирани, но ефектни постъпки на герои и за други несъвършенства на романтичната драма. Минчев подчертава обаче, че те не са му попречили да осъществи основната си творческа задача и да издигне на повисоко равнище българското сценично изкуство.

От друга страна, не могат да не се забележат и редица високи и несъобразени с духа на епохата изисквания на Минчев към нашата драма. Невъзможно е било през 1872 г. у нас да се роди драма на де й с т в и е т о, каквато търси историкът, в която да няма ефектни сцени и многостранно да се разгръща човешкият характер като п с и х о л о г и ч е с к и феномен. Дълги години дори за някои европейски драматурзи е бил неуловим оня отрицателен герой, богат с човешки си живот, с човешките мотиви за заблудите си в сложния път към истината.

Ценен момент в студията на Минчев е съпоставката между повестта „Нешастна фамилия“ и драмата „Иванко“. Това, че „Иванко“ е първата драма на Друмев с големи художествени качества, че е явление, дошло сякаш „изведнъж“ в нашата драматургия, за критика изглежда нещо необичайно. Тъкмо затова още в първите редове на своето обширно проучване той говори за сценична композиция, за образите и картините в повестта като за е т а п от пътя на писателя към драмата. В Друмевата повест Минчев вижда драматичен заряд, особено в конфликтите между българи и еничари. В цялостното „изпълнение на сюжета“ критикът открива черти от поетиката на романтизма и сантиментализма: драматичен диалог, антитези и съзливни случайности, които по-късно се отпразяват и върху „Иванко“.*

Минчев достига до верни изводи и за творческото въздействие на Велтмановия роман „Наталья, боярская дочь“ върху „Райна Княгиня“ на Д. Войников — и оттам върху „Иванко“. Той подчертава, че това влияние подпомага нашите драматурзи да се ориентират към проблемите на историческата действителност. Минчев говори с уважение за Войниковата драма, оказала според него благотворно въздействие върху драматурга Друмев, който с „още по-голяма художествена сила е възпроизвел идеята“²⁴.

* И след Минчев някои литературатори разглеждат въпроса за драматичните елементи в повестите на Друмев. Вж. например студията на П. Ст. Пашев в „Листопад“, 1929, кн. 7.

²⁴ Такова мнение поддържа и П. Пенев. — Театър, 1966, № 9, 10—13.

И в последната си студия Минчев много отблизо следи художествения текст. Той често цитира, съпоставя отделни моменти от съдържанието и така стига до извода. Този начин на работа го улеснява при обобщенията, а аргументациите му звучат убедително, особено когато анализира стила на Друмевия „Иванко“, за да го покаже като автор, който с драмата си стои над своите съвременници.

Задълбочените наблюдения на Минчев върху художествения текст, целенасоченият му анализ, яснотата на постановките му като компаративист представят един талантлив млад литературен историк, учен с много добра ерудиция. Тезите на неговите проучвания за побългаряванията и за творческото наследство на В. Друмев до днес са издържали проверките на времето и с тях съвременните учени винаги се съобразяват.

2

Естетическите позиции и критерии на един литературен критик от оная епоха могат да се видят от отношенията му към Вазовото творчество. Такъв критерий днес можем да приложим и към критик като Ст. Минчев, за чието отношение към големия писател се съди доста едностранчиво, като често дори се смята, че критикът е негов безкомпромисен и безапелационен отрицател и враг. Без да отминаваме някои крайни и неверни изводи на Минчев за „издребнялост“ или „дребнотемие“, свързани според него с неумението на писателя да вниква в проблемите, които възбуждат прогресивно настроената ни интелигенция, смятаме, че този критик е един от изследователите, който доказва непреходността на Вазовото дело и истинността на версията: „Вазов, отричан изцяло, е Вазов онеправдан; но Вазов само възхваляван, е Вазов, лишен от способността да привлича.“²⁵

Началото на оперативната критическа дейност на Минчев съвпада с появяването на „Общо дело“, което през първите си годишнини (когато най-редовно му сътрудничи младият критик) често разглежда литературни проблеми от социалдемократически позиции. Първата си статия „Бащи и деца“ той печата по повод стихосбирката на Вазов „Под нашето небе“, която самият поет е считал „за една от хубавите си сбирки и която мина незабелязано“²⁶. И с поставените проблеми, и с начина, по който се тълкуват, Минчев е сред първите, които насочват към по-критично оценяване на поета Вазов от началото на века. Позициите на критика към писателя и по-късно са същите, реценките му не стават по-остри, поне докато е в „Мисъл“. И в двете списания той защитава свои идейни и естетически становища, без нотки на лична неприязън или поза. Необходимо е да се абстрахираме от остри езикови характеристики при крайните преценки, за да открием принципните мисли и постановки, от които е изхождал „жестокият“ Вазов съдник, някои от които той е поддържал и в статията си „Издребнял писател“²⁷, и в рецензията си за „Казаларската царица“²⁸.

Критикът от „Общо дело“ отсъжда, че оттеглянето на Вазов от активно участие в обществено-политическия живот е причина да не може да види съвременните социални и обществени движения. Минчев не възприема тъгата и прокрадващите се нотки на скептично виждане на бъдещето като водешо чувство в „Под нашето небе“. Сътрудник в списание на „социалисти“, той мисли, че писателят трябва да бъде по-голям оптимист, „когато представя живота на

²⁵ Р. Русев. Стефан Минчев като критик на Вазов. — Просветно единство, № 16 (240), 30 дек. 1940, с. 9.

²⁶ И. Вазов. Събр. съч. Т. 3. С., 1975, с. 477.

²⁷ Мисъл, 1903, № 1, 32—40.

²⁸ Мисъл, 1904, № 3, 172—175.

едно младо поколение със свежи и възбуждени стремежи за най-висока правда в живота“. Страстно е желанието му да убеди Вазов, че „в днешна България има плевели, но има и ж и в и т е л н и семена“. Минчев разбира, че поетът не може да „съгледа“ тия семена на новото, които кълнат сред младото поколение, но въпреки това съвсем добронамерено го призовава да отправи погледа си към тая младеж и нейните идеали:

„Ако познава младежта, ще запее високо за б о р б а, за живот, пълен с идеали; той ще хвърли гръм и мълнии на всичко, що пълзи, що се ниши; той ще порони сълзи обилни и горчиви, за да оплаче всяка съвременна несправедливост; той ще издигне писклив, тревожен глас, за да отбрани всички притеснени и угнетени, всички гонени и преследвани. Тогава и само тогава младежта ще го прослави за свой певец.“ Минчев е патетичен, младежко възлинен и пламенност излъчва всяка негова мисъл, колкото и да съзнава, че бащите не разбират своите деца, че Вазов не може да пише за борба и за работнически маси, за интелигенти-социалисти, и то „с дълбоко и горещо чувство“.

Ясно е, че не от засилените атаки на „Мисъл“ срещу Вазов се ръководи Минчев при отричането на „Под нашето небе“, а от личното си съображение, че писателят не бил съзрял „действителните социални проблеми“ — и особено тези, чиито изразители са представителите на младата прогресивна интелигенция. Това мнение е оказало неблагоприятно влияние и при характеристиката на стихотворения като „България“, „Шуми Марица“, „Рилският път“, „Поету“. Той не одобрява концепцията на Вазов в стихотворението му „Чест, правда и свобода“, защото според него поетът не бил изпълнил със съвременно съдържание понятия като „свобода“, „напред“, „чест“ и „милост“ и те звучали книжно.

Първата изява на младия критик предизвиква голям шум сред литературния свят и дори някои автори по-късно повтарят тезата му в по-късни свои изказвания по повод на „Под нашето небе“.²⁹ Днес ние смятаме, че започващият да се занимава с критика млад литератор е абсолютизирал идейния си критерий. Това му е попречило да види социалния характер на чувството в повечето стихотворения в сборката. А то в същината си е протестно. Става ясно, че статията „Бащи и деца“ е характерна реакция на времето. Не са малко стихотворенията в книгата, които дават основания на Минчев да прави такива обобщения. Но върно е и това, че немалко негови доводи го опровергават.

По-обективен е Минчев към Вазов в статията си „Издребнял писател“. В двата сборника на Вазов „Видено и чуто“ и „Пътър свят“ утвърждаващият се критик е успял да види някои хубави произведения на писателя — особено в галерията от портрети на възрожденци — „Даскалите“. „Ний трябва да благодарим на мемоариста, пише той, защото оная минала епоха не е възпроизвеждана художествено и нямаме в литературата типове от онова време.“

Минчев не отминава редица творчески постижения на белетриста Вазов — „характерност“ на сюжетите, увлекателност на описанията, притежаващи свой „художествен стил“, и пр. „Един път от Стара планина“, подчертава критикът, е упражнявал „голямо обаяние още от ученическата скамейка“. Колкото да не одобрява Вазовите занимания с пътеписи, той разглежда художествените им качества — добра форма, духовитост на изложението за пътешествието или на описанието като „облекло на случката или на особено настроение“.

Но и в тая статия Минчев прокарва познатата ни теза, че Вазов не е навлязъл дълбоко в големите проблеми на епохата. Той смята, че само разочароването от новото време като чувство, родено от аналогията със славната предосвободителна епоха, не е достатъчно — трябвало да се схванат „стремленията

²⁹ И. В а з о в. Събр. съч., Т. 3. С., 1975, с. 477. Р. Русев дори твърди, че предубедеността на Минчев била само в заглавието, защото Вазов от тоя период бил най-слабият Вазов — една теза, която може сериозно да се оспорва. — Лит. глас, 9 дек. 1942, с. 4.

на младото поколение и живителните тенденции на общественото развитие". Тая концепция при оценката на двата Вазови сборника с разкази и пътеписи го води до неверния извод — че писателят не чувствувал художествено новия живот, че му бил обърнал гръб и бягал „в природата или в доброто минало". Оттук естествено произтича и едностраничното му тълкуване на разкази като „От оралото до урата", „Негостолюбивото село", „Михаил Чонин". Минчев отново абсолютизира социологическия си критерий, в резултат на което се е получило едно противоречие: критикът харесва пътеписите на Вазов откъм художественост, а се възмущава защо авторът се разхожда из балканите във време, когато трябва „да се търсят надежди и идеали". Увлечен в такива изисвания, Минчев стига и до друга крайност — да включи в своя списък на анекдотични, маниерни и лишени от психология разкази дори „Една българка" — неувяхващ антологичен образец от Вазови дни до днес!

Подобна характеристика на Вазов от ония години — „Издребнял писател" — намира своите симпатизанти.³⁰ Но среща и сериозни противници особено в лицето на Вл. Василев: „Докато Вазов създава образи като тоя на дядо Йоцо, величествен символ на току-що освободена България, като Павле Фертигът... дотогава всички умувания и фразеологии за „несъвременност", „липса на психологически анализ" и тям подобни ще служат само за утешение и разтуха на своите автори."³¹

Минчев продължава да мисли, че Вазов е отдалечен от идеалите на младото поколение и в статията си за романа „Казаларската царица". От същата алтернатива се ръководят и критици като Алб. Гечев, Стр. Кринчев и някои социалисти, като Фалк (Гр. Чешмеджиев), И-в от „Ново време" и др. Но покрай крайните отрицания на Минчев на някои наистина недотам издържания образ се срещат твърде верни конкретни наблюдения върху художествените особености на произведението. Дори смятаме, че от всички упреци към художника Вазов в тая статия критикът е най-аргументиран. Повечето от изводите му за случайностите, за видимата авторова намеса в живота на героите, за композиционните несъвършенства или за психологическата неиздържаност на някои епизоди са верни, защото почиват на правдиви и задълбочени конкретни наблюдения върху художествените особености на това произведение. Бившият сътрудник на „Общо дело" се отделя от другите критици на списанието, оценявайки литературното произведение и като художествен факт.

Занимавал се с литературна наука по време на специализацията си в Германия, подготвил вече за печат сериозните си проучвания върху литературния живот през Възраждането, през 1908 г. в своята сказка „Лириката на Вазова" Минчев коренно променя оценката си за поета, както и подхода си за характеристика на неговото творчество. Много от изводите му вече говорят за една правдива и напълно безпристрастна оценка на поета Вазов:

„Поезията на Вазов не се е откъснала от живота, от идеите и чувствата на действителния народен живот. И затова тя не ще изгуби значението си. Увлеченията на някои млади български поети, тъй да се рече общочовешки, са тенденциозни, отвлечени и неясни и те ще останат безплодни... Всеки интелигентен българин, който иска да се издигне до най-високите хоризонти на поетическото творчество, трябва да изучава най-щателно Вазовата поезия и само тя ще му послужи като отлична школа за по-нататъшно усъвършенстване и развитие."³²

³⁰ Г. Димов. Иван Вазов и българската литературна критика. С., 1974, 155—158.

³¹ Българска сбирка, 1904, № 2, с. 99.

³² Съобщението за тая сказка е поместено във в. „Гражданин" (№ 299, 1908), а заключителната ѝ част — в „Българска сбирка", 1908, кн. 5, както и във в. „Балканска трибуна".

Вярното виждане на Вазовото творчество, увереността на критика, че няма други поети, които да отбележат „втор момент от еволюцията на българската поезия“, говорят за развитие на литературните виждания на Минчев и главно за укрепване на неговия естетически критерий като литературен критик.

* * *

Макар отначало да отрича Вазов, Минчев не е признавал безусловно писателите от „Мисъл“, особено някои естетически позиции на неговите редактори. Дори когато сътрудничи на тяхното списание, той остава верен на основното си разбиране за литература, тясно свързана с прогресивните обществени явления:

„Колкото по-дълбоко и интензивно почувствува лирикът околния живот и колкото повече се напoi от тая атмосфера от чувства, която го окръжава, като я възвиси до степен на идеал: толкова по-силно действа на съвременниците и толкова повече неговата поезия има обществено значение.“³²

Макар и косвено, дори от страниците на „Мисъл“ Минчев отправя гневни упреци към някои от неговите редактори и сътрудници: „Всички дребни и поетически сили, които са издали стихове в провинцията или живеят там, имат що-годе по-голямо разнообразие в чувствата си; а тези, които живеят в столицата, или пеят само любовни песни, или нагласят стихове по книжовни теми и чуждо настроение (разр. мои, С. И.).“³³ Критикът явно има пред вид някои Славейкови творби. Той е критично настроен и към преводите, и към лириката му от 1900 до 1902 г. Воден от изискването си за съвременност както при Вазов, той търси причините за несполуките на поета в отдалечаването му от житейските явления и влиянията на чуждите автори. Подобно на Маринополски и Минчев желае да си изясни причините за невъзприемането на „Кървава песен“ — произведение, което има свои безспорни художествени достоинства. Той ги търси не в сюжета, а в „псевдокласическото му и книжно изпълнение“, както и в стиха на автора — на места „неподвижен и неразбираем“. Едностраничността на разбирането на Минчев за „духовни връзки“ между поета и неговото поколение не му позволява да даде подobaваща оценка на Славейковата поезия и особено на преводите му от немски.

Не изненадва възторженият отклик на Минчев за Яворовата стихосбирка от 1901 г.³⁴ Това е рецензия, първи отзив на социалистите от „Общо дело“, който излъчва неудържимо възхищение от раждането на един велик социален поет. Емоционалният и развялнуван тон на критика се включва в рядкото за историята на следосвобожденската ни литература единодушие при излизане на една дебютна поетическа книга,³⁵ защото Яворов „с една чудна искреност и дълбочина е изразил не само своите, но и обществени теми“. Затова той напълно е отговорил на естетическите разбираня на Минчев:

„Един нов поет! Не, нашият живот не е пуст, не е безплоден, не е безсилен! . . . Появата на една дарба в нашата литература служи за доказателство, че народният гений не е пресъхнал, че той е достатъчно живал да заяви своето съществуване. . . Има нещо свето, ново в тия песни, изпълнени с теглото и мъките на работния народ и с мъченията на една силно чувствителна душа.“

Много точно критикът е уловил идейно-емоционалното съдържание на „Нощ“. Твърде близки са съжденията му с тия на Маринополски, който е от-

³² Нашата лирика през 1902 г. — Мисъл, 1903, № 2, с. 136.

³³ Пак там, с. 141.

³⁴ На прав път. — Общо дело, 1902, № 7, 103—105.

³⁵ П. К. Яворов. Събр. съч. Т. 1. С., 1977, с. 385.

крил в стихотворението „отчаян подем“ на поетовата душа „чрез беззаветна преданост на народа да наиде успокоение“. Ето и мислите на Минчев за стихотворението:

„... Нош! Няма по-силна, по-дълбока лирика в нашата поезия от тази трагическа изповед на един млад съвременен българин! Само този, който е прекарал поне една безсънна нощ в самоанализ и мъчение; само този, който се е измъчвал поне една нощ в стремежа си да излезе победител в своите съмнения, само той може да разбере това мятане на болната душа на поета.“

Независимо от това, че в „Сред мрака“ е разработен актуален сюжет, Минчев говори остро срещу романиста Д. Т. Страшимиров. Той подчертава, че неговото произведение „съдържа добър материал за една дискусия по въпросите на съвременността в литературата, но не притежава художествени качества“. Романът на Д. Т. Страшимиров с книжния си език и с традиционните характеристики на положителните герои е произведение на теоретик-публицист и затова то не действа на чувствата, а само на разума.* Затова дори за критик като Минчев, който има предпочитания към обществените проблеми, сериозният опит на романиста за социологичен анализ на обществото не е достатъчен, щом творческата инвенция на писателя е слаба.³⁶ Така той мисли и за „От развала към провала“ на Ст. Михайловски — че има публицистичен дух и е осмяна едва ли не цялата ни интелигенция „в една неподходяща диалогична форма“³⁷.

Минчев се стреми твърде обстойно да разгледа белетристиката на А. Страшимиров, като дори с анализа си на повестта „Есенни дни“ той е имал претенцията да характеризира цялото му творчество.³⁸ Критикът е успял да вникне в най-голямото постижение на разказвача в онзи етап от развитието му — познаването психологията на селската душа. Това е новото според него, с което белетристът тогава е обогатил литературата ни. Този свой извод критикът прави върху основата на верни наблюдения над съществени моменти от сюжета и композицията на повестта, като не пропуска да отбележи и редица нейни слабости: излишни сюжетни линии и епизоди, много случайности и пр. В процеса на анализа си и тук Минчев нерядко търси отговор на най-възбуждащия го въпрос — за социалната тема, за теглото на селянина.

На няколко пъти Минчев се спира върху творчеството на К. Христов.³⁹ В статиите си за негови стихосбирки и за творческия му път и съдба той е успял да долови основните недостатъци на неговите стихотворения — мирогледно-естетическа неустановеност и последвалата я идейна безпътица поради бяството му от нашия живот, особено след първата му книга. По повод на вдигналата най-голям шум дебютна книга след Освобождението — „Песни и въздишки“ — Минчев е направил върната констатация, че включените в нея стихотворения „дишат чужда с в е ж е с т“. Подобно на А. Страшимиров в „Праг“ (1896) и той подчертава, че поетът е неподражаем художник, когато рисува „любовните си подвизи“. Колкото и мотивите да са оригинални, той е раздразнен от еротиката в стихосбирката и намира, че независимо от сполучливите преработки на някои стихотворения поетът си остава „на кръстопът“ и след това. Докато в дискусията си с Минчев д-р Кръстев смята, че поетът се

* През същата година от страниците на „Ново време“ (1901, № 12) Д. Благоев подчертава, че „Сред мрака“ няма художествени качества. За публицистичен патос и в друг роман на Д. Т. Страшимиров „Врази“ говори също и Стр. Кринчев.

³⁶ Мътен живот. — Общо дело, 1901, № 5, 63—72.

³⁷ Демократически преглед, 1905, № 1, с. 25.

³⁸ Мисъл, 1903, № 5, 324—331.

³⁹ В мъгла (На кръстопът). — Общо дело, 1901, № 1, 7—10; Мисъл, 1903, № 2, 139—140; Демократически преглед, 1904, № 9, 199—201.

е доближил до живота и точно затова е в безпътница, за младия литератор от „Общо дело“ само отдалечаването от действителните проблеми на „широкия свят“ може да бъде причина за неизяснените позиции на талантливия поет, за творческата криза, която той изживява.

Най-задълбочени и прозорливи са преценките на критика в последната му статия за поета по повод неговите „Избрани стихотворения“. Той явно е уточнил, че дори в предишните му стихотворения от „Трепети“ сега доминира т ъ ж н и я т колорит и в тоя смисъл са настъпили сериозни промени в творческото самосъзнание на поета. На любовните похождения на К. Христов Минчев е погледнал като на нещо временно и отминало. Критикът пръв открива концептуалната промяна, извършена с редакцията на програмното стихотворение „Химн“. Критикът е усетил проникновено новите „сгъстени мисли“, които вече създават едно „замислено и тъжно настроение“. Също много точно Минчев е доловил същността на пейзажните картини в „Морски сонети“. Там, подчертава той, център е не толкова природата, а духовният живот на един неспокоен и изстрадал, търсещ утеха и ласка човек, чийто живот е тежък като пустиня. Тия изводи на критика за поезията на К. Христов до 1905 г. говорят за неговия верен естетически усет и критерий за творчеството на един от талантливите ни лирици.

С крайно драстичното заглавие на своята статия за „Песни“ от Ив. Ст. Андрейчин — „Душевноболен поет“⁴⁰ — Минчев безусловно отрича поезията, която е „атентат срещу д е а л и з м а на интелигенцията“. Още в началото на статията си той подчертава, че не съответствува на общия патос на времето тоя устрем към „купена любов“ и харемски наслади у Андрейчин. Критикът говори с болка за предишния автор на „Навеяни мисли“ (1895), който доскоро е бил „здрав и смел борец за правда, а сега вече е разбит човек, който в отчаяни развлечения търси път да заглуши своите болки“. Както всички други критици тогава, Минчев също не е успял да прозре (или поне да повярва на самия Андрейчин!), че девизът: „Моми и вино“ не е манифест на поета, а присмех над веруюто на К. Христов.⁴¹

Представата за критика и рецензента Минчев става по-пълна, като се види отношението му и към млади автори. За него освен Яворов единствените таланти, явления в най-новата литература, са Г. П. Стаматов и Елин Пелин.⁴² Възхищава се от техния реализъм и от задълбочения им поглед върху проблемите на градската интелигенция и на селото. Това им е помогнало оригинално да разработят своите сюжети, от всеки разказ да лъха ж и в о т — при Стаматов от душевния мир на неговите драматични герои, интелигенти, разочаровани от българския живот, а при Елин Пелин — от поетичното, дори песенно чувство („непогубило илюзията за живот“), както и от богатите хумористични гами в творбите му. Минчев е доловил и нещо твърде важно при двамата писатели — че те първи оставят героите си „сами да мислят“, т. е. че авторското им „присъствие“ е изказано ч р е з тях. Съществен е и изводът му за Стаматовия стил — нервен, стегнат и естествен, близък до народната реч,⁴³ както и за Елин-Пелиновия — хармоничен и поетичен. Но увлечен в стремежа си да убеди П. Росен, че Стаматов не е модернист, а ж и з н е н талант, Минчев поддържа твърдо своята постановка, че писателят не е сатирик, защото разказите му не будят сатирични емоции. Освен това някои укори в анекдотичност,

⁴⁰ Общо дело, 1902, № 2/3, 51—54.

⁴¹ Ив. Ст. Андрейчин. Заблуждение. — В: Книгата на живота. С., 1903.

⁴² Нови таланти в нашата белетристика. Г. П. Стаматов. — Демократически преглед, 1904, № 13, 294—297; № 18, 417—419; Елин Пелин. — Демократически преглед, 1905, № 5/6, 109—112.

⁴³ Ст. Попвасилев. Строители на родната реч. С., 1959, с. 35.

дребнотемие и особено изискването на Минчев Елин Пелин да се вгълбява в „широки платна“, за да се оформел авторовият му „raison d'être“, също са несъстоятелни.

Много рязка е границата между тона на статиите, в които Минчев приветства появили се нови таланти като Стаматов, Елин Пелин и Яворов, и на рецензентските редове, в които отрича дебютни книги на слаби или посредствени автори:

„Трябва да се убедят всички стихотворци, че не всеки младеж, който люби и пише стихове, е поет; най-сетне, не всеки, който се въодушевява от някои обществени идеали и се възмущава от неправдите в живота, може да пише поезия.“ И след такава присъда за творческо безсилие — било над автори на интимни стихове или надграждански ангажирани стихоплетци — Минчев прави конкретни бележки за най-характерните им творчески несполуки — неумение „да се мисли в образи и картини“, „мъглявост, резултат от влиянието на символизма“, „книжност“ и липса на фантазия или на поетически характер и пр.⁴⁴ Позволил си е да напише снизходителна рецензия за посредствен автор като Хр. Силянов, защото все пак поетът е показал известни данни на художник, особено в ония свои интимни стихотворения, в които анализира състоянието на своята изтерзана душа.⁴⁵

Статиите и рецензиите на Минчев убедително говорят, че неговите разбирания за литературата като отражение на съвременния обществен живот му позволяват да дава верни преценки за писателите, особено когато се аргументира с наблюдения върху художествената форма на техни произведения.

* * *

Ст. Минчев е имал усет, а и подготовка за другите изкуства — театър,⁴⁶ изобразителни изкуства и музика.⁴⁶ Никак не е случайно, че почти едновременно, в две книжки на „Общо дело“ редом с първата рецензия на критика за Вазов излиза и програмната му статия за театъра.⁴⁷ Съществена е връзката между принципните виждания на Минчев за литературата и за театъра. Театърът — пише той — през различните исторически епохи винаги е бил опора на „силните и привилегированите в обществения живот“. Затова при съвременните условия той може да изпълнява възпитателни цели само ако литературните и просветните дейци го превърнат в „изразител на прогресивното“. Театърът — подчертава Минчев, — вървял с л е д публиката, е консервативен. Необходимо е да се повдигне съзнанието на „обширните и всемогъщи маси“, за да могат те да се приобщат към това изкуство и то да им въздействува.

Минчев се занимава и с изкуствоведчески проблеми. Вълнува го въпросът за съдбата на реализма и живописата, за другите направления в изкуството. Интуитивно-емоционалният усет определя духа на неговите преценки. Вероятно под въздействието на Величковите „Писма от Рим“ в малкото си пътеписи⁴⁸ Минчев преплита описателно-пътешественическия, оценъчно-мисловния и емоционалният пласт. Размислите за някаква изложба в Италия през 1903 г. въздействуват със свежестта си, защото се извеждат върху фона на описанието

⁴⁴ Мисъл, 1903, № 2, 136—143.

⁴⁵ Демократически преглед, 1905, № 12—13, 306—307.

⁴⁶ В Германия е специализирал и по въпросите на театралното изкуство. По-късно, като учител през периода 1908—1910 г., е изнасял сказки върху някои модерни направления и явления в театъра, като Ибсен, Хауптман, Метерлих.

⁴⁷ Ст. Чилингиоров. Цит. съч., 229—230.

⁴⁸ Театър за народа. — Общо дело, 1900, № 16, 247—251.

⁴⁸ Мисъл, 1903, № 8, 463—468; Мисъл, 1904, № 3, 536—539.

от пътуването из непознатия чужд свят, който сякаш изведнъж, като взрив изплува пред човешките сетива. За естетическите си впечатления от картините той говори, след като е отправил погледа си към „претърканите с работен свят трамваи на Милано“, след като е приключил с изводите си за фалша на католичката пощина и главно — след като петте му сетива сякаш са обгърнали цялата Венеция: с любовния шум на нейните улици, „плувнала напред в морето, заляно от златните очи на залязващото слънце“. Тая емоционална атмосфера, претворена от един пътешественик-романтик, хармонично и постепенно подготвя и задълбочава „меките“ и непретенциозно, сякаш между другото изказани съждения и преценки за класическото и съвременното изкуство, за импресионизма, за идейността или за външните ефекти и нежния, топъл оттенък на баграта. Мисли и емоции текат едновременно, плод на непълното удовлетворение от платната, невинаги озарени от „широка и д е я и широко схващане“, както при старите майстори. Затова дори изводите му са емоционално-експресивни. Ето един от тях, резултат на „проучването“ върху „голямата картина „Сфинкс“ от Chini Galileo:

„От картината все безконечна жал за тия м ъ ч е н и ц и, които се катерят по тоя пушинак с потасена скръб, че се намират още далеч от оня отговор, който жадат, от оная светлина, която се мъчат да прозрат, от оная и с т и н а, която искат да схванат и разберат, а пък тя е заключена като б е з д у ш е н камък“ (разр. мои, С. И.).

Минчев прави и съпоставки между направления в живописата или между платна на отделни живописци. Интересува го преди всичко тенденцията в развитието на изобразителното изкуство. При такива паралели той показва разочарованието си от картината на неизвестния ни млад художник Превинати „Успение на св. Богородица“, защото същият сюжет при Тициано е претворен не с външно ефектни изразни средства или с „рутина“. И в живописата Минчев не цени блестящите форми, както не ги одобрява и в литературните произведения. Той търси верния реалистичен рисунок, предпочита мекия и хармоничен колорит и целенасочената композиция, които се срещат предимно при старите майстори.

Както за импресионизма в литературното творчество, и за живописците от това течение Минчев вярно е доловил, че при тях идеята, „проникната от същността на предмета“, носи преди всичко настроение, чувство. Затова, твърди той, те си служат с нови символи и с неизвестни досега предмети в изкуството. Импресионизмът в изобразителното изкуство — заключава Минчев — прави крачка напред в развитието на живописата, като разширява „художествената възприемчивост на твореца“. Настроение е виждал да излъчват и митологичните „блянове“ на Арнолд Бюклин, възплътени в художествените му платна, изложени в Мюнхен.

Става ясно, че и при впечатленията на Ст. Минчев от произведенията на изобразителното изкуство се налага основният му възглед, познат ни от неговата литературна критика — за жизнена и историческа правда, за реалистично изображение на човешкия живот, за изкуство, което да е разбираемо от масите.

* * *

Вероятно проф. Шишманов е имал пред вид не само статиите на критика (смятан от някои за враг на Вазов), а и дейността на учителя Ст. Минчев, за да го изпрати през есента на 1905 г. заедно с други известни литератори от гимназиите на специализация в Германия. Неговото име на добър преподавател в Пловдив, в Казанлъшкото педагогическо училище и в I Софийска мъжка гим-

назия е било известно главно защото е увличал своите ученици с умението си творчески да осмисля литературните факти.* Когато е бил в София, е учил на литература, творчество и гражданска доблест шестокласника Д. Дебелянов.** И след специализацията си Минчев учителствува, бил е търсен като любим сказчик по литературни и педагогически въпроси на учителски конференции. Участвувал е в комисии за държавни изпити, писал е статии в „Учителски вестник“ и „Училищен преглед“ и изглежда затова през 1910 г. е избран за инспектор по български език и литература в Министерството на народното просвещение — пост, на който го сварва и смъртта на 7. II. 1912 г.

„Тихият и скромнен“ (Ив. Богданов) учител на два пъти се е афектирал — когато пише за нравственото обезличаване на учителството⁴⁹ и когато заклеймява неграмотността на учителите, по-голямата част от които не вземат успешно държавния си изпит, защото правят недопустимо груби стилни, езикови и правописни грешки.⁵⁰ За такива учители, възмушава се той, „трябва да се яви втори Христос, който с бич в ръка да ги изгони от тези светли храмове. Не с вешествен бич, а със сатира, ядна и злословна, с хумор, с подигравка на сцената...“

Минчев с раздразнение пише и за сериозни слабости в тогавашните програми по литература — пречка за повишаване на художественото образование на учениците и на цялостната им литературна подготовка.⁵¹ Практикуващият учител говори за големите възможности на литературното обучение за изграждането на ученика като личност, за възпитанието на неговите чувства и въображение. Той не бива да заучава мъртви естетически формули, а подпомаган и ръководен от учителя, да „преживее поетически“ художествените произведения — неизчерпаем извор на „мисли, чувства и мощни образи, препълнени от кондензирана душевна сила“.

Страстта към пътуването, към опознаване психиката на хората от други страни, на техния бит, политическо устройство и обществено съзнание е водещият патос в пътеписа на Минчев „В Швейцария“. Но често вземат връх мислите на учителя за демокрация на образованието.⁵² Със задоволство той говори за задължителното и безплатно основно училище там, за това, че швейцарската държава подsigурява всички училищни потреби на учениците без разлика на материалното благосъстояние на родителите; че у нас учителът е все още скитник, за когото управниците не полагат никакви грижи.

Като учител и литературен критик Минчев не може да не откликне и на произведения с учителска тематика. Оpoznал и изживял живота на учителя, номадската му участ и съдба, той с основание говори против идеализацията на неговия образ. Дим. Гаврийски, подчертава той, е изневерил преди всичко на житейската правда, като е изградил ангелски наивни и простодушни образи на учителски и учители — без психология и индивидуалност, без свой личен живот.⁵³ С тоя отзив се затваря последната страница от рецензентската дейност на критика Ст. Минчев.

* При разговори с колеги от II мъжка гимназия често го е тревожило съмнението, доколко учител-литератор е творец. Вж. Ст. Чилингиров. Цит. кн., 233—234.

** Подробно за учителските години на Минчев и за отношението му към Д. Дебелянов вж. Ив. Богданов. Цит. кн., 141—142.

⁴⁹ Демократически преглед, 1902/1903, № 5, 94—97.

⁵⁰ Училищен преглед, 1908, № 2, 81—97.

⁵¹ Учителски вестник, 1905, № 15, 135—140.

⁵² Мисъл, 1903, № 9, 524—532.

⁵³ Демократически преглед, 1905, № 3, 306—307.

В литературнокритическата си дейност Ст. Минчев неотклонно се придържа към своите разбирания за обществото и литературата. Те му помагат да оценява вярно автори и техни произведения предимно от позициите на културноисторическата школа. И когато е вниквал по-прецизно в естетическата тъкан на творбата, той прави задълбочена характеристика и достига до проникновени изводи за творческото своеобразие на Яворов, Вазов, Страшимиров, Стаматов и др. Разбиранията му за литература, свързана със социалните явления на епохата, го ръководят в заниманията му като литературен историк на нашето Възраждане. В своите проучвания върху побългаряванията или литературното наследство на Друмев Минчев подчертава, че най-силно въздействие върху авторите е оказал духът на времето, че националната идея, мисълта за родното е ръководила книжовната дейност на писателя.

Естетическата платформа на Минчев, неговият литературен вкус, ерудицията и естетически критерий му позволяват да види бъдещото развитие на нашата литература като процес, насочен към по-пълнокръвно реалистично изображение на човека, „активен преобразовател на обществото“, към обогатяване поетиката на реализма.

Макар и недовършено, делото на Минчев като литературен критик и историк има свой облик и на него трябва да гледаме като на ценен влог в онова „динамично движение“, за което говори Г. Димов,⁵⁴ свързано с утвърждаването на научни принципи и критерии, въз основа на които могат да се анализират явленията в съвременния художествен процес и на литературното ни възраждане, като се открояват своеобразието на писателя и тенденциите в литературното ни развитие.

⁵⁴ Г. Димов. Основни моменти и тенденции в развитието на българската литературоведска мисъл от Освобождението до Първата световна война. — Лит. мисъл, 1981, № 1.

ЛИТЕРАТУРНО-ПЕРИОДИЧНИТЕ ИЗДАНИЯ НА БЪЛГАРСКИТЕ МОДЕРНИСТИ И НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

АЛЕКСАНДЪР ЙОРДАНОВ

Различните противоречия в естетическото реализиране на българския модернизъм, разнообразието и сложността на художествените идеи, които той утвърждава, затрудняват научното му описание като едно социално-естетическо цяло. „Вътрешната“ борба между представителите на отделните „изми“ в него поставя допълнителни препятствия пред проникването в социално-естетическото единство на явлението. От друга страна обаче, в условията на ускореното литературно-обществено развитие в началото на века „самоунищожаваният се дух“ на модернизма не е така ясно изразен. Редица частни изследвания върху литературно-художествените текстове на модернизма разкриват не толкова противопоставянията, колкото приемствеността на равнището на поетиката и художествените идеи. Същото явление се наблюдава и на равнището на теоретико-естетическото развитие на литературната критика на модернизма. В рамките на 10—15 години (от появата на „прочувственото“ есе на Димо Кьорчев „Тъгите ни“ до статиите на Гео Милев на страниците на списание „Везни“) се разгръща почти цялостно теоретико-естетическата платформа на модерното изкуство. Отделни факти, които се наблюдават извън границите на този период, имат или „чисто“ популяризаторски смисъл (каквото е случаят с някои статии на Иван Ст. Андрейчин), или обобщително-исторически (например студията на Иван Радославов „Българският символизъм. Основи — същност — изгледи“). В този максимално съгъстен и динамичен исторически отрязък се наблюдават интересни идейни и стилови противоречия в литературната критика. Но единството в нейното „изразяване“ се ражда на основата на общите естетически идеи, от сходното отношение към основните проблеми на литературния процес и обществената действителност.

Литературната критика на модернизма изразява тази културна общност на възгледите в три аспекта:

- 1) като общност на естетически идеи и социална съдба на техните носители;
- 2) като общност, изградена в конкретни национални условия с всички произтичащи от това специфични промени в отношението спрямо „чуждия“ естетически опит;
- 3) като самосъзнание на тази общност за отграничаване от традицията в литературно-исторически смисъл, на основата на модернизма.

Същевременно при решаването на задачите, които налага конкретният литературен живот, и при съхраняването на основните аспекти на културната по-

литика на модернизма критиката обогатява своето теоретико-методологическо състояние, променя осезателно понятиения си апарат, като полага усилия да изгради една нова критическа поетика. Този теоретико-методологически процес не е самоцелен. Той се осъществява едновременно с новия прочит на националната литература. Критическото самосъзнание на модернизма в този смисъл е неотделимо от общата идейно-естетическа ориентация на равнището на естетико-философските възгледи и литературно-историческите представи.

Стремежът на модернистичната критика да се сроди с изкуството е по същество стремеж тя да се с а м о з р а з и като част от модерната художествена култура, а не като обособена област на познанието.¹ Владимир Василев иронично репликира Иван Радославов по повод неговата „Българска литература“, че дори от „Танганайка гол да се стръси пред него един дивак, първият му въпрос би бил — не е ли от символистическата раса“².

Поставила акцента върху сродяването на критиката с изкуството и по-конкретно с определена естетическа насока в него, модернистичната естетическа теория става изразител на н о в а гледна точка спрямо националното литературно развитие. Колкото и Иван Радославов да се опитва да тълкува литературната критика като „духовно творчество“, освободено от догмите на „разума“, от школите и принципите в изкуството, той, повече или по-малко последователно, подчинява всичките си идеи на покорилата неговото естетическо въображение символистична естетика и поетика и с различна категоричност, но със завидно постоянство оценява проявите на българската литература през призмата на символизма. Литературнокритическото изразяване на Гео Милев е дълбоко повлияно от естетическата теория на немския експресионизъм и Оскар Уайлд. Първият критик на модернизма — Димо Кьорчев — остава здраво свързан в своята критическа практика с идеите на индивидуализма и макар да отрича писателите около кръга „Мисъл“, той използва за това свое „отрицание“ именно техните естетически идеи.

В този смисъл модернистичната литературна критика е стеснена в своята естетическа ориентация. Нейният оценъчен и интерпретаторски апарат е почерпан от концептуалната система на модернизма. Литературно-художествената практика на модерното изкуство налага и адекватен критически израз на тази практика, критиката се сближава с изкуството не само на равнището на идеите, но често, както е при Гео Милев например, и на равнището на стила. В социално-естетически аспект тази критика изразява и сложната ситуация на обществения организъм, „всеобщото“ разтрогване на връзката личност — общност, дълбоката противоречивост на социалните взаимоотношения, „декадентската“ ситуация на човека. Неслучайно, когато разглежда развитието на съвременната литература, Владимир Василев категорично се разграничава от модернистичната гледна точка не само в изкуството, но и в критиката. В статията „Между сектанство и демагогия“ той се противопоставя на една от основните черти на модерната критика — нейната амбиция да оценява изкуството само по отношение към собствената му естетическа система: „Прилагането на естетическия и идеен критерий на експресионизма за всички дела на изкуството — минали, сегашни и бъдещи — е невъзможно, довежда до абсурд. Дотам, докдето е довело теоретичните на експресионизма у нас: всичко, което се явява под знака на „реализма“ — макар отбелязано и със знака на най-голям талант, — е глупост; всичко, което носи етикета „експресионизъм“ — откровение.“ Критиците „традиционалисти“ противопоставят на модерната гледна точка идеята за неразривната връзка в изкуството между минало, настояще и

¹ Имам пред вид не толкова „практическото“ осъществяване на тази „особеност“, колкото „съзнанието“ за нея.

² В л. Василев. Един вид българска литература. — Златорог, 1936, 282—283.

бъдеще, за неговата национална стойност. „Защото в изкуството — продължава Вл. Василев — няма вчера, няма днес. Шекспир е толкова съвременен, колкото и Толер. В една кореспонденция за съвременната английска литература Т. S. Eliot казваше в „Mercure de France“: „Настоящото се състои от много Минало и от малко Бъдеще. Нямаше тогаваш явления и личности да се поставят вън от време и пространство, шеше да се подири историческата верига, в която всички следват, и да се подири българският дух, частица от който носят в творчеството си и наглед най-противоположните.“³ Така не само Вл. Василев, но и останалите представители на критическата национална традиция се противопоставят на „двойното счетоводство“ в българската литература, срещу „дуалистичното обяснение“ на тази литература. В това противопоставяне е тяхната сила и тяхната... слабост. Единствената идея според тях, която може да ни даде убедително познание за българската култура, е идеята за единството на „националния дух“ в литературата, докато „школата е юзда за една млада литература. Тя внася в нея дух на ограничение, на едностранчивост.“

Модернистите наистина правят героични опити да скъсат с „единствения закон“ на литературното развитие — приемствеността. Те не го отхвърлят напълно, но го признават само там, където той изразява движенията на модерното художествено творчество. Тяхното съзнание е изцяло пленено от мисълта да се „взриви“ старото изкуство и като птицата феникс из пепелта да се сътвори новият храм на българската литература. За тях миналото на българската литература е нещо, което трябва да се преодолее, превъзмогне. От Иван Ст. Андрейчин и Антон Страшимиров с техния повик към „нова естетика“, която да „хвърли кожухчетата“, до дълбоко концептуалното желание на Гео Милев да види българската литература излязла „вън от себе си“ е заключена основната стратегия на българския модернизъм, амбицията му да загърби традицията, да се утвърди като н о в о и з к у с т в о. Как ще се постигне това утвърждаване, какви национално-специфични идеи за изкуството то ще изрази и наложи, са въпроси, които не вълнуват особено нашите модернисти или поне не в такава степен, в каквата те отекват в съзнанието на един Боян Пенев например.

В „Основни чърти на днешната ни литература“ и в „Нашата интелигенция“ Б. Пенев не е далеч и от най-модерните блянове, които блуждаят в главите на българските модернисти. В първата на „трезвия реализъм“ на нашата литература той противопоставя опита на полския модернизъм. В „Нашата интелигенция“ като „далечен идеал“ посочи „примиряването в себе си“ на „немската предметност, добросъвестността и дълбината на немската мисъл с живия френски стил“, пожела да види противопоставянето на „руския нравствен идеализъм на грубата българска практичност“, да победи „сухия догматизъм със свободните форми на английското творчество“, да осмисли и облагороди нашия „ограничен индивидуализъм“ с широката „общественост и универсалния дух на Франция“.⁴ Умът просто се побоява да помисли, какво би станало, ако българската литература се бе вслушала в тези „желания“, в това мъчително и богомолно изречено „да бихме могли“. Справедливо Тончо Жечев отбелязва, че това е „най-лекият... път“. Обратният е по-труден, защото той изисква „новите пътища, идеи, хоризонти на българската литература... да се откриват и извличат на нейната историческа и социална почва, върху задълбочаването, разширяването и укрепването на собствената ѝ колеблива традиция.“⁵ Но въпросът е за светогледно-естетическия характер на тази „традиция“. Дали тя,

³ Вл. Василев. Между сектантство и демагогия. — Златорог, 1923, № 2, с. 113.

⁴ Б. Пенев. Нашата интелигенция. — Цит. по: Б. Пенев. Изкуството е нашата памет. Варна, 1978, с. 135.

⁵ Т. Жечев. Боян Пенев. — В: Б. Пенев. Изкуството е нашата памет, с. 16.

както твърди и Боян Пенев, се изразява чрез един-единствен естетически модел — реалистичния, и дали в нея, също като национално специфични, битуват и други естетически закономерности, и други насоки и „традиции“.

Отхвърлената от модернистите традиция е „реалистичната традиция“, която според Иван Радославов „няма нищо общо с творчеството изобщо“.⁶ За разлика от Боян Пенев и „традиционалистите“, които търсят излаз „напред“ за цялата българска литература, модернистите значително стесняват нейния терен, разграничават я в естетически смисъл и са готови да продължат само онези нейни страни и тенденции, в които откриват родствено на модерното светоотношение към действителността (например романтизма). Затова така често те „объркват“ понятията и възгледите си, затова при тях понятия като индивидуализъм, символизъм, модернизъм, неоромантизъм, декадентство взаимно се допълват и като цяло са израз на стремежа към формиране на т р а д и ц и я, на нов естетически светоглед в българската култура. Техният бунт срещу традицията има елиотовски смисъл. За тях традицията е жива дотогава, докато системно се нарушава. (Иван Радославов с огромно вътрешно удоволствие ще напише към края на 20-те години, че със символизма вече никой не спори, защото той вече се е осъзнал като „национална традиция“.)

От друга страна, проследявайки литературно-периодическите издания на нашите модернисти, се налага изводът, че те успоредно със своите „надоблачни“ цели и задачи изпълняват и чисто просветителска мисия в националната култура, че съдействуват извънредно много за цялостното обогатяване на тази култура. Дори в най-своенравните си, художествено причудливи мечтания нашите критици-модернисти остават здраво свързани със задачите на българската култура, всички те носят у себе си духовната мая на Българското възраждане, тяхното потекло, родовата им памет влияят върху хоризонта на идеите им, който рядко се прояснява в тотално светогледно отрицание на „всички ценности“. Макар и да изричат понякога между редовете това отрицание, то звучи „по нашенски“, свързано е с „близките нам неща“, с националната история и съдба, с духовната характерология на българския човек, с нравствените черти на интелигенцията ни. Често това е „отрицание“ заради самото „отрицание“, защото така трябва, така правят „другите“. Думите в него не тежат със страшна сила, те са по-скоро метафорични означения, характеризиращи конкретната личност, която ги реди, отколкото думи-манифести, думи-програми. Всяко изследване на националните модерни идеи и възгледи, което не отчете метафоричността и символността на естетическите домогвания, вътрешната им парадоксност и противоречивост, рискува да се размине с истината за тях. Защото неизвестно кога у нас е уседнала трудно оборимата представа, че модерно и национално взаимно се отричат, че модерният (или индивидуалистичният) светоглед е противоположен на представата за националната традиция, за духовна общност, свързваща цялата ни култура. За формирането на тази представа немалка вина имат и самите модернисти, които избиха много критически фойерверки, за да докажат тази „истина“. Като заедно с това многократно и с критическото си, и с поетическото си творчество показваха точно обратното: че и най-модерната насока на мисълта е дълбоко национална по своя характер, че тя изпълнява и е насочена към определени национални културностроителни задачи и цели.

⁶ Ив. Радославов. Малък повод за големи въпроси. — В: Ив. Радославов. Идеи и критика. С., 1921, с. 118. Критическият патос на Радославов срещу реализма е силен само в ранните му статии. По-късно той променя значително своето отношение към „реалистичната естетика“.

Парадоксално или не, но непрестанната загриженост на българските критици-модернисти за националната ни култура върви редом с твърденията, че „у нас няма литература“, „няма критика“, че всичко трябва да се започва на чисто и отново. Но независимо от това, какъв смисъл влагат в понятието „традиция“ българските модернисти, по какъв начин се противопоставят на нея, техният „спор“ не е дълголетен, не е спор в нихилистичния нищешаански смисъл. Септемврийското въстание и последвалите го събития са своеобразна граница и в движението на националната модерна критика. След 1923—1925 г. тя вече не е толкова „модерна“, нейното изразяване става по-промислено, по-концептуално, съобразено с националната литературна специфика като цяло, с ролята на културата в живота на народа. Но въпреки това, нека отново повторим, критическото изразяване на модернизма е изразяване през определена, стеснена, естетическа призма, то е изразяване на ч а с т спрямо ц я л о.

Когато Иван Радославов се опитва да обясни „новото“, което настъпва в българската литература, той, както и неговите съратници, вижда това „ново“ не само в естетически, но и във философски план. За него символизмът е едно „повръщане към онова гледище във философията, което слага нашето познание не върху основите на мамещия разум, а върху гранитните основи на познанието чрез интуиция“⁷. Модерната литературна критика се утвърждава върху основата на интуитивната философия, стреми се да освободи съзнанието от сковаващите рамки на методи и принципи в критическото познание, да го очисти от попълзновенията на „научната анатомичност“ и същевременно (тук е нейният парадокс!) отново му предлага „методи“ и „норми“, анатомизира го, ограждайки го дедуктивно от онези области и страни, които не отговарят на „модерната“ интуитивна концепция за изкуството. Ето как и къде Людмил Стоянов, един от най-дръзките отрицатели на реалистичното изкуство, на традицията и позитивистичната култура, съзира „пътеводната звезда“ на „неоромантизма“: „Нашата епоха е несъмнено една от най-бурните в историята. По своята грандиозност тя напомня края на античната цивилизация. Тя чертае предела на два свята. Тя е най-високият гребен на вълната, що разделя спокойния бряг на миналото от бурното и неизвестно бъдеще. Назад е жестокото царство на рационализма, царството на машините и лагера на оръжията, а напред — кой би могъл да каже какво вижда замъгленият му поглед. . . Културата се разпада. Тя се движи по линията на залязването. . . Културата се разрушава от своите собствени противоречия. Бергсон във философията, Айнщайн в науката, Шпенглер в обществената мисъл — всички тия деца на културата убиват своята майка. Че тя въздигна в култ съкровищата на абстрактната мъдрост, прогони душата от своите великолепни храмове от камък и я окръжи с леда на рационалното, дето замръзнаха всичките ѝ благоуханни цветя. И душата дигна бунт. Тя разруши клетката на културата, разби всички форми и подири път за едно истинско и пълно освобождение. Чрез „интуицията“ на Бергсона тя придоби своята първоначална свежест и сила. Чрез принципа на релативността на Айнщайн тя се почувствува спасена от веригите на ортодоксалната наука, а Шпенглер ѝ показа безбройните възможности на нови проявления.“⁸

Не само Л. Стоянов, но и останалите представители на модерната критика у нас често разсъждават върху променената ситуация в изкуството след Бергсоновия „преврат“ във философията. На дилемата рационално — интуитивно познание, разум — чувство, обръщат внимание Антон Страшимиров (който вижда в модернизма „едно отвръщане от идеите на Бюхнера и Молешота“), Емануил Попдимитров (посветил отделна книга на естетиката на Бергсов),

⁷ Ив. Радославов. „Песни“-те на Емануил п. Димитров. — В: Иден и критика. С., 1921, с. 78.

⁸ Л. Стоянов. Пътеводна звезда. За неоромантизма. — Хиперион, 1923, № 1, 52—53.

Николай Райнов (търсещ общото и различното между „западното“ и „източното“ изкуство), Гео Милев (свързвайки експресионизма с интуитивистичната нагласа на творческото съзнание). За нашите модернисти бергсонизмът е добре дошъл. Той придава философски блясък на естетическите им възгледи за цялостната, интуитивна проява на „творческия дух“, който не може да се затвори в определени граници. С помощта на Анри Бергсон всички те се противопоставят на предходното литературнокритическо поколение, отричат „догматичността“ на д-р Кръстев и кръга „Мисъл“, отхвърлят всичко, което е създадено под „властта на разума“. Иван Радославов свързва появата на символизма с края на позитивизма и с времето, когато знанието започва да се подхранва от идеи, които „означаваха един поврат към възгледите на субективния идеализъм, чрез ултраиндивидуалистичните концепции на Ницше най-главно. Тези философски идеи проникваха все повече и повече в разширяващата се литературна и духовна реакция срещу владеещата рутина, скъсах се рутините и традиционни похвати на реализма, за да ги заменят с поставяне проблемите на духа като предмет и същност на едно художествено произведение, заедно със символа като неизбежно и характерно средство.“ За Радославов символизмът в изкуството е това, което „бе субективният идеализъм срещу позитивизма в познанието ни за нещата“⁹.

Ориентацията към естетиката на Бергсон и философията на Ницше, към песимистичната мисъл на Шопенхауер и декадентските излияния на Шибишевски, към мистично-религиозната отговорност на мисълта на руските философи Вл. Соловьев и Н. Бердяев е до голяма степен законен процес в националната критическа култура. В манифестни статии и не само в тях нашите модернисти поставят в различни контексти идеите на интуитивната философия и философията на живота, разсъждават за същността на „модерната душа“, за личностното битие на изкуството, за подсъзнателните сили на творчеството, за духовното, антипрагматично начало в обществения и културния живот и т. н. Същевременно къде от неразбиране, къде съзнателно те внасят редица корекции в тези „философски спекулации“, приемат невинаги главните и основните им характеристики, променят същността им, за да изразят типично национални светогледи и философско-културни представи. Те не са слепи следовници на чуждата мисъл, а нейни тълкуватели. Не безрезервно я приемат, а с цялата си духовна противоречивост, със съмненията и колебанията, които им налагат българският обществен живот, нашата литература и култура. Затова и когато се проучва характерът на тяхното критическо изразяване, не е достатъчно само да се акцентува върху „чуждото“ влияние. Необходимо е да се посочва винаги конкретно и детайлно къде тяхната мисъл безрезервно се приобщава към „чуждото“ и къде тя се отклонява от него. Подобно проучване би показало именно своеобразието в техните естетико-философски и литературно-исторически възгледи, би предпазило от прибързани изводи и оценки за тяхното творчество. Същевременно проследяването на всички тези особености е невъзможно извън тяхната естествена среда на поява — литературно-периодичното издание. Критическите текстове на българските модернисти и до днес остават пръснати във вестници и списания, несбрани на едно място, несистематизирани, а до голяма степен и непроучени. Нашата задача в същност е да посочим някои от тези текстове с оглед характера на модерната литературна периодика.

⁹ Ив. Радославов. Българският символизъм. Основи — същност — изгледи. — Хиперион, 1925, № 1, 16—17.

В периода 1907—1923 г. у нас се появяват издания с подчертан л и т е р а т у р н о а н т о л о г и ч е н характер, в които проблемите на литературата изместват от сцената на културното ежедневие въпросите на социалната действителност. Модернистичните издания херметизират литературната проблематика, откъсват я от обществено-политическата действителност, актуализират литературната критика като критика с а м о върху литературния текст, развиват не толкова интерпретаторската, колкото естетико-концептуалната област на критическото изкуство. Към тези общи белези на модерната литературна периодика могат да се добавят и няколко по-частни.

Литературно-периодичните издания на нашите модернисти започват да д и а л о г и з и р а т или само помежду си, или да вземат отношение само към проблемите на изкуството, но не и към социално-политическите възгледи на времето. Проблемите на културата постепенно изтласкват на заден план проблемите на политиката и общественото развитие. Вниманието към литературната творба създава ситуация на общочитателски интерес към литературното издание. Българската интелигенция в началото на века заживява в омаята на литературата, нейният житейски и социален стил на поведение в определен смисъл се о л и т е р а т у р я в а, започва да наподобява духа на самата литература. Кафенето измества площада, литературният разговор — политическия спор, обичта към книгата — житейските неуредици, художественото творчество — социалната професия. С други думи, литературната периодика спомага за формирането на н о в т и п о т н о ш е н и е към българската култура, като съзира в нея единствения възвишен момент в живота на нацията, която през същите тези години изпитва разочарованието на собствената си социално-политическа, военна и правова неуреденост. От гледна точка на критик като Иван Мешков подобна промяна е социално-икономически обусловена, но по същество тя е и „плод на едно обществено-психологическо заболяване“¹⁰.

Първите прояви на модерното критическо изразяване са свързани със списанията „Из нов път“ и „Наш живот“. Пропагандатор и популяризатор на символизма, Иван Ст. Андрейчин е оставил в съзнанието на следващите поколения една твърде противоречива представа за собствената си личност. Най-често неговото име съвременниците преплитат с вицове за „сладкото безделие“ сред цигарения дим и прахта на Арменското кафе. Критическите отзиви го рисуват като „демонична натура“, „отчаян пиеница“ и „женолюбец естет“. В отговор на подобни представи Андрейчин пише статията „Заблуждение“, в която нарича себе си „обикновен човек“, здрав не само физически, но и душевно. Сам дилетант в поезията и критиката, той пише статия против дилетантите в изкуството. Презира „купената любов“, но същевременно информира българското общество за връзката между наркоманията и „пламенната любов“. Обича да изтъква собствените си заслуги и заедно с това пише едно прочувано есе срещу „психологията на самохвалството“. В статия за Любен Каравелов вижда историята на нашата литература като „един стар град“ с тесни и криви улици, „без никакъв план“. Опитва се да анализира пиеси от Ибсен, Хауптман и Зудерман. Въстава срещу „популяризацията на изкуството“ и пръв издига глас в защита на „свободния стих“. Точно този манифест на свободния стих е и първата проява на „едно ново изискване“ в литературата ни. Втората

¹⁰ И в. М е ш к о в. Ляво поколение. От гимназията до окопите. 1907—1917. С., 1934, с. 28.

част на манифеста започва с думите: „Аз се обръщам към нашите млади писатели. . . Елате, млади писатели, на които принадлежи бъдещето, елате да си създадем нова естетика. . .“¹¹ Каква трябва да бъде тази естетика, Андрейчин естествено „не знае“. Но същия манифестно-високопатосен тон притежават и останалите негови статии — „Из нов път“, „Анекдот и символ“, „Нашата поезия“, които характеризират първия етап от развитието на „модерната“ критика. Етапа, когато тя по-скоро е пропагандатор на твърде неясни и объркани мисли и идеи, които се реят от отрицанието на „формулата“ „изкуство за самото искусство“ до безкомпромисното твърдение, че „ние трябва да се стремим към индивидуализъм в литературата“.

За символистичната поезия списание „Из нов път“ има „посредническо-просветителски характер“¹². Приносът му към литературната критика е още по-скромен. Затова пък през същата 1907 г. на страниците на „екзотичния“ алманах „Южни цветове“ се появява една странна статия, написана от активния сътрудник на Страшимировото издание „Наш живот“, а преди това и на Благоевите издания „Ново време“, „Ден“ и „Общо дело“ — Димо Кьорчев. Това е „дълбоко прочувствено есе“ „Тъгите ни“.¹³ В „Българска литература“ Ив. Радославов оценява високо заслугите на Кьорчев за утвърждаване „новото самочувствие“ на „възхождащото“ символистично поколение: „За да се завоюват позиции за всяко литературно направление или движение. . . , потребен е център. . . Тази празнота запълни критическата дейност на Димо Кьорчев, чрез когото по такъв начин възхождащото поколение осъзнаваше своето собствено дело и го правеше по-близко и разбрано за съвременниците си. Борбата по такъв начин от философско-идейна и етична добива литературно-художествено основание.“¹⁴ Със статии като „Из миналото“, „Литературната критика“, „Едно ново изискване в литературата“, „Индивидуализмът в нашата литература“, „Основните страни на художественото творчество и тяхната оценка“, в критическите си портрети за Теодор Траянов, Трифон Кунев и др. Димо Кьорчев полага основите на философската и естетиката на символизма. Този преход в критическото изразяване на епохата се извършва на страниците на списание „Наш живот“, а най-завършения си израз намира в споменатото есе „Тъгите ни“, което можем да приемем и за начало на новото, модерно, критическо изразяване. От него тръгва една тенденция, чието ярко продължение откриваме в критическото творчество на Гео Милев. Най-характерните черти на тази тенденция са следните: сближаване на основата на езика между поетическия и критическия стил, между поетиката на символизма и поетиката на критиката, фрагментиране на критическото познание, утвърждаване на една национално своеобразна концепция за личността, в основата на която са заложени философско-естетическите идеи на Фр. Ницше и Пенчо Славейков, отрицателно отношение към реалистичната естетика, загърбване на прозата за сметка на поезията и т. н. Най-важният белег на тази тенденция, съотнесен към особеностите на литературнокритическото изразяване, е първият. Той определя това изразяване като част от цялостното естетическо реализиране на модерната творческа личност. Той „превръща“ критиката в естетика, отграничава я от позитивистичната умереност на мисълта, от филологичността на анализа и я утвърждава като свободна, артистична игра на ума и сърцето. „Всичко— пише Димо Кьорчев, — каквото може и трябва да се каже за едно художествено произведение, трябва да бъде само лично чувство и разбиране на критика. То не бива да е нито някакво разпращане,

¹¹ Ив. Ст. Андрейчин. Свободният стих. — В: Ив. Ст. Андрейчин. Мълчанието на нощта. Мозайки. С., 1905, с. 150.

¹² Ст. Илиев. Пътищата на българските символисти. С., 1981, с. 43.

¹³ Т. Траянов. Литературно съратничество с Димо Кьорчев. — Хиперион, 1929, № 1—2, с. 65.

¹⁴ Ив. Радославов. Българска литература. С., 1935, с. 181.

в което се прозира възгледа или метода на една известна школа, нито усилие да се дресира художника така, както е потребно някому.¹⁵

Същата концепция за литературната критика защитава и Симеон Радев на страниците на списание „Художник“ в появилата се по същото време студия „Д-р Кръстев като литературен критик“. Списание „Художник“ е еkleктично издание, то не следва определена критическа програма. Но някои от възгледите, които се застъпват в него, са близки до тези на българските модернисти. Отзивите на Теодор Траянов за Артур Шницлер (определен като „хипермодерен“), на Христо Силянов — „Ст. Шибишевски за новата драма“ и най-вече споменатата студия на Симеон Радев показват една от насоките, в които блуждае художествено критическата концепция на списанието. От една страна, това е типично балканската любознателност и възхита пред „чуждото“ и „модерното“. От друга — не по-малко типичното за тогавашната ни култура ниxилистично отношение към предходниците. В конкретната си критическа практика Симеон Радев е далеч от всичко „модерно“. Негови любимци са Елин Пелин и Г. П. Стаматов. Но „заслугата“ му за изграждането на „новата“ критика, както отбелязва още навремето Иван Радославов, е в защитата на критическото „въображение“ и „вкусът към красотата“ за сметка на „сухата логика“. За историята на нашата критика студията на С. Радев е важна не толкова с тезите, които тя застъпва, колкото със своя с т и л, с начина, по който се прокарват определени възгледи. Подражавайки на Жюл Лъометр, С. Радев заема отрицателна и консервативна позиция спрямо делото и критическото творчество на д-р К. Кръстев. Изневерявайки същевременно на своя френски учител, който „осмива“ френските символисти като „тъмни“ и „неразбираеми“, Радев започва настъпление срещу крепостта „Мисъл“, противопоставяйки ѝ именен модерните френски поети.¹⁶

Година преди появата на студията „Д-р Кръстев като литературен критик“ от страниците на списание „Наш живот“ активно се пропагандират идеите на модернизма. В кн. 1 на списанието от 1906 г. Антон Страшимиров отпечатва статията „Литературната критика у нас“. Според Страшимиров критиката не е въпрос на „професорство“ в литературата, а на „изключителна дарба“. Затова и „произхождението на литературния критик и на поета е еднакво: поетически натюрел“. Истински голям критик за Страшимиров е Белинский, защото „не привежда никакви правила“. Литературният критик е „по натура поет — с пълна съзерцателност на художник — и се различава от другите служители на изкуството само с това, че у него логическото мислене навива на образното, и то само като негово продължение, като произходящо от него — от образното мислене“¹⁷.

В статия като „Литературен живот“, „За декадентството“, „Два мира“, в бележките си „Из живота и литературата“, в наблюденията си върху нравите на българската интелигенция и редица други Страшимиров се опитва да обясни основните насоки в националния литературен живот и пазейки собствената си черга, да утвърди от страниците на „Наш живот“ някои от основните идеи на българския модернизъм. Тенденцията към „чисто“ литературен профил

¹⁵ Д. Кьорчев. Литературно-философски фрагменти. С., 1933, с. 354.

¹⁶ Към биографията на статията „Д-р Кръстев като литературен критик“ можем да добавим любопитното обстоятелство, че тя е написана по внушение на Александър Балабанов. Преди това С. Радев не е познавал критическото творчество на д-р Кръстев. За „две седмици“ той „изучава“ книгите на Кръстев и написва статията, както сам признава, „с голяма леснина“. Колко измамна е била тази „леснина“, личи от самата студия. В нея Радев в стремежа си да „унищожи“ Кръстев застъпва близки до неговите идеи — например идеята за „субективните настроения в критиката“, които д-р К. Кръстев развива далеч преди Радев в студията „За тенденцията и тенденциозната литература“.

¹⁷ А. Страшимиров. Литературната критика у нас. — Наш живот, 1906, № 1, с. 47.

на списанието се запазва от „Наш живот“ само няколко години. В по-късното си „възраждане“ (1910—1912) списанието отново възвръща своя ярък обществено-литературен характер, отново на преден план излизат проблемите на обществено-политическото ни развитие. Най-вярно е доловил духовния портрет на Страшимиров от тези години Минко Николов: „Личността на Страшимиров е една от изразителните фигури на прехода към индивидуализъм с някои особености на българската обстановка и национален менталитет. . . . У него настъпва смесение на понятията, вавилонско стълпотворение на идеите, объркване на критериите. Той се оставя на всяка нова вълна да го понесе, сменя без драматизъм увлеченията си. Колкото шумно декларира, толкова бързо и изостава платформите си. „Върховното“ в художествената мисъл на своето време той намира едновременно в социалното бунтарство на Горки и в декадентските откровения на Пшибишевски. В главата му владичествува хаосът.“¹⁸

„Хаотичен“ е и обликът на списание „Наш живот“. Въпреки че то пропагандира нови възгледи за изкуството, въпреки амбицията, с която се списва неговият критически отдел, въпреки преводите от чужди критици и „поучителния“ тон на самия редактор към „младите“ то не оформя своя критическа концепция, налага на вниманието отделни критически индивидуалности, но не и цялостно присъствие в литературната критика. Другото име след Димо Кьорчев, което се „ражда“ на страниците на списанието, е Иван Радославов. През 1912 г. в „Наш живот“ се появява статията на Радославов „Градът“. Това е една от първите изяви на този критик, който през следващите две десетилетия остава винаги в центъра на критическите борби. „Градът“ утвърждава творчеството на „младите“ — Дебелянов, Лилиев, Стоянов, Янев, Константинов, Траянов. Имена, които в годините след свършека на „Мисъл“ звучат все още непознато на широката читателска публика. При това Радославов свързва тяхната поява с промените в социалната типография на родината, със залеза на традиционните патриархални ценности и изгрева на новото социално „чудо“ — града, който „лъха на парфюм“ и „измества вече здравеца и кокичето из творчеството на един народ с примитивна и семпла душа“. За Радославов това „изместване“ е „несъмнен факт“, който трябва да намери своето социално-психологическо обяснение. За него е безспорна истина, че „с доброто старо време е вече свършено“, че градският тип култура, който започва да се създава, открива нови перспективи пред българското изкуство. В този исторически момент според Радославов нашата литература е на „кръстопът“, тя изживява „декаданс“. За разлика от по-късните си теоретико-критически екскурзии ранният Радославов не откъсва творчеството на „младите“ от това на техните предходници. Той търси „съединителното звено“ между „една поезия, която си отива, и една такава, която се ражда“. И още тук се опитва да даде отговор и на въпроса за чуждите влияния в българската литература. „На тези — пише той, — които упрекват в неоригиналност и подражателство младите, може да се отговори: нима е възможна литература и творчество вън от пространството и времето, т. е. вън от всякакво влияние?“ Пак в „Наш живот“ Радославов публикува и своя ярък критически манифест — отвореното писмо до П. Ю. Тодоров „По повод Тургенева“. Интересна е бележката, с която редакцията придружава това писмо (написано от Антон Страшимиров): „Авторът на предлаганата по-долу статия, Ив. Радославов, български преводач на Бодлера, е един от идеолозите на крайния модернизъм (декадентство). Макар да увлече вече няколко генерации на български писатели, модернизмът у нас още не намира своя теоретик и не е застъпен в критиката. Опитите на Ботю Савов (ста-

¹⁸ М. Николов. Антон Страшимиров. — В: М. Николов. Избрани съчинения. Т. 1. С., 1968, 77—78.

тиите му върху Траяновата „Regina mortua“ и „По пътя на съдбата“) и това писмо на Ив. Радославов идат да запълнят тази празнина. Към тази материя „Наш живот“ във втората си годишнина (1906—1907) пристъпи с няколко псевдонимни статии. Въпросът е узрял (на Запад той вече е на изчерпване) и възможната полемика сега ще бъде повече от навременна.¹⁹

За формирането на новото литературно поколение и за историята на нашата литературна критика от особено важно значение е списание „Звено“ (1914). То започва своето кратко съществуване в затишието пред Първата световна война. В „Път през годините“ Константин Константинов справедливо нарича „Звено“ „преход между два периода в българската литература, както времето, в което се появи то, е преход между две епохи“²⁰. От писмо на Димитър Подвързачов до Николай Лилиев научаваме интересни подробности за взаимоотношенията в „приятелската група“, която участва в „Звено“. Към писмото Подвързачов прилага и проект за „редакционна бележка“, който документира различията във възгледите на творците около „Звено“. Човек с по-умерени и трезви преценки за литературата, с по-голяма проникателност и познаване на българската читателска публика, Подвързачов предлага сравнително широка естетическа платформа на списанието (в критическия отдел са поканени да участвуват Вл. Василев и Б. Ангелов), нещо, с което категорично не се съгласява Иван Радославов, който има амбицията да бъде единственият „идеолог на крайния модернизъм“. Преди появата на „Звено“ Радославов пише в писмо от 30. X. 1913 г. на Николай Лилиев, че жадува за едно списание, което би извършило „ренесанс“ в българската литература и би подчертало „по-силно насоката си“. Сватата, избухнала в „Звено“, е въпрос, който тук не ще засягаме. Можем само да споменем, че Радославов, който взема участие още в първата книжка с „манифестната“ си рецензия за „Схлупени стрехи“ на Михаил Кремен („Малък повод за големи въпроси“), по-късно написва и най-острата статия срещу „Звено“ — „Ново списание — стари завети“, в която атакува редакцията за това, че тя „най-нечастно съчетава и Михаил Кремена и Николай Лилиева...“ (т. е. реализма и символизма). По-важни за нас в случая са промените, които се извършват под влияние на модернизма и „новата“ естетика в националната литературна периодика — характеризирането на бавното, но неотклонно движение към списания с „чисто“ модернистичен облик, с конкретна и твърда естетикотeorетическа платформа, каквито не закъсняват да се явят след войните. В този смисъл „Звено“ е все още опишването на почвата, сондирането на общественото мнение, първото цвете в букета на модернистичната национална литературна периодика. В споменатата „редакционна бележка“ Подвързачов пише: „На сегашното състояние на нашата литература „Звено“ гледа като на една преходна епоха на блуждение и изследване, която още не може да набележи големите властителни таланти на утрешното бъдеще. В такава епоха е доста смело да се говори за оформени школи на родна почва. Пък и „Звено“ споделя, в общи черти, оная проста, но дълбока — особено за нашите условия — критическа максима, според която най-важното не е към какво направление клони авторът, а — талантливо ли е произведението... То ще се стреми да очисти пътя на новите таланти, без да обезценява онова хубаво, което ратниците преди тях са дали. Литературата му ще бъде едно скромно изследване, критиката му — една малка трибуна.“²¹ Подвързачов изказва и опасенията си от едно

¹⁹ Наш живот, 1912, № 3.

²⁰ К. Константинов. Път през годините. Ч. I. С., 1961, с. 269.

²¹ В писмо до Николай Лилиев Димитър Подвързачов пише: „...стана съвсем ясно, че нашата цяла група не е органически свързана в едно литературно направление. (Ако и да зная това отдавна, се пак мене ме хваща леко хумористично настроение, като съм принуден с толкова

възможно „видимо различие“ между „художествените тенденции в литературния дял“ и „някои по-смели новаторски“ критически „изучвания“. Близки до неговите възгледи за „Звено“ са и желанията на Николай Лилиев и Димчо Дебелянов. В „Звено“ Лилиев отпечатва статията „Шестимата великани“, която „заема своето място в историята на символистичното движение у нас не с някакви оригинални възгледи за символизма, а с подчертаването на някои страни от творчеството на неговите представители“²². Спирайки се на поезията на Пол Верлен, Стефан Маларме, Алберт Самен, Шарл Ван Леберг, Морис Метерлиник и Емил Верхарн, Николай Лилиев отграничава понятията „символизъм“ и „декаданс“, като се опитва да защити своите „великани“ от обидното според него прозвище „декадент“. В „Звено“ излиза и отзив на Дебелянов за стихосбирката на Иван Вазов „Под гърма на победите“. Отправна точка на неговия „анализ“ е идеята за творческата индивидуалност и следвайки я, Дебелянов стига до отричане на Вазовата поезия, защото той е „стар и слаб за нашето време“. „Стихът на Вазов — пише Дебелянов — не носи нищо ново дори за самия автор.“ А от цялата книга „лъха старомодност и наивност“. Че това не са случайни критически наблюдения на един млад поет, „объркан“ от общия модернистичен дух на списанието, проличава и от едно писмо на Дебелянов до Николай Лилиев от същата 1914 г. „Изследвах — пише Дебелянов — първи том на Вазовите лирически стихотворения. Останах смаян от разликата между него и младите хора, която се хвърля на очи. С тоя човек като че нищо не ни свързва.“

След статията „По повод Тургенева“ Иван Радославов „дебютира“ в „Звено“ с рецензията „Малък повод за големи въпроси“. Подобно на Лилиев и Дебелянов, а преди тях и на Димо Кьорчев той е на мнение, че „Схлупени стрехи“ на Кремен е плод на „пагубното опекунство на руския реализъм“, една творба, която е лошо наследство, „завещано нам от изминалото десетилетие“. В нея според Радославов има „много правда“, но „малко поезия“, което е резултат на „заблуждението“ на автора като „реалистичен писател“.

Днес справедливо се отнасяме скептично към антиреалистичните тиради на нашите модернисти. Но за да разберем пълноценно техните „нови“ идеи за художественото творчество, безспорно трябва да отчитаме и този „антиреалистичен“ художествен комплекс. Иван Радославов например подобно на Димо Кьорчев отъждествява реализма с „имитацията“ на действителността. През 1914 г. за него сякаш не съществува голямата реалистична традиция на XIX в. Само така можем да си „обясним“ твърдението му, че „реализмът създаде една естетика, която няма нищо общо с творчеството изобщо“. Пълната обърканост на критика по отношение на „реализма“ и „антиреализма“ проличава в завършека на неговата рецензия, където той отправя към лоното на символизма и Шекспир, и Сервантес, и Юго, и Зола. Да разграничи естетическата функция на символа в символистичното и реалистичното изкуство, да отдели функциите на многозначността от тези на имитативността на творбата за Радославов е еднакво невъзможно. Всеки типичен образ в художественото

важност да говоря тези неща.) Утешение и надежда бе за нас само обстоятелството, че сме хора почти на едно поколение (т. е. говоря за вас, младите) и че сме достатъчно близки на сантиментални основи. . . . Сетне се намеси в тази работа Ив. Радославов и я докара до доста печален край. . . Той заявява, че не допуска дори да му се иска да поправи една дума в заглавието на онова, което напише за „Звено“. Той заявява, че иска безусловно всичко, каквото напише, да бъде печатано. Той се обижда от формалното присъствие на Вл. Василев и Б. Ангелов в нашата поканка. . . По-нататък той мисли, че едно младо поколение като вас (ти, Димчо, Людмил, Ясенов) трябва да съсипе с досегащите си връзки и да иде под егидата на личност като него, който единствен ви разбира и цени (той тъй смята поне).“ — В: Г. Константинов. Едно необичайно приятелство. С., 1967, 158—160.

²² Ст. И л и е в. Цит. съч., с. 170.

произведение той гълкува като символ и това е достатъчното основание магията на символизма да се разпростре едва ли не върху цялата човешка цивилизация. Затова и ни най-малко не се смушава, когато твърди, че реализмът е „една наистина преживелица, най-малкото, една несвършена форма на израз на модерната творческа личност“. И ако втората част на това твърдение все пак носи частица истина, доколкото модернизмът в различните си школи и направления действително съдържа елементи на естетически спор с реализма, то първата е скарана както с историческата истина, така и с конкретната художествена действителност в българската литература през десетилетието, когато се появява списание „Звено“.

Радославовият скепсис спрямо реализма обаче бледнее в сравнение с темпераментното, живо и искрящо от исторически аналогии и остроумие критическо слово на Гео Милев в статията „Модерната поезия“, появила се в последната книжка на списанието. След „Литературно-художествените писма от Германия“, отпечатани през 1913 г. в списание „Листопад“, младият поклонник на Ницше и Демел се появява отново в нашия печат с една статия, която заедно със своите модерни идеи за литературата носи и нов стил на критическо изразяване, който веднага отделя Гео от неговите съмишленици в критиката. Отличителни белези на този стил са експресивността на словото, тенденциозното търсене на противоречиви идейни внушения, сближаване между езика на поетическото изкуство и на критиката, фрагментарност на критическото познание, алогичност на съжденията, разрушаване на историческите връзки в системата на критическото мислене, изключване на понятието за „времето“ като придърпващо критическия текст към определена историческа реалност и, не на последно място — универсализирането на частни естетически закономерности. С други думи, не само по отношение на застъпваните възгледи, но и като стил на статията на Гео Милев „Модерната поезия“ е наистина „най-цялостната платформа“, която българските символисти създават „до този момент“.²³

Почти по същото време, когато на страниците на списания като „Наш живот“ и „Звено“ се проправят нови пътища в българската литература, когато осезателно се променя стилът на критиката и през отворения широко „навън“ прозорец нахлуват непознати идеи и представи за изкуството, започва упоритото и трайно възражение срещу похода на „пантеистите и маниаците“. В националната култура естетическите схватки постепенно се превръщат в част от една много по-сложна, много по-дълбока и съдбовна идеологическа и философска борба в името на нови социални идеали, на нови решения на прастария конфликт между света на имащите и света на нямащите.

През 1915 г. Георги Бакалов, който запазва приятелството си с поетите-символисти, повторно издава брошурата „Българската литература и социализмът“, в която подлага на остра критика увлечението на младите по модернизма. За него това е бягство от реалността, страх от „разкриване на действителността“, а „класата, която се бори и има всичките обективни основания да е уверена в своето бъдеще, няма какво да се бои от художествено разкриване на действителността, защото от последната тя черпи своите идеи и чувства, защото целият обективен ход на действителността води към осъществението на нейните идеали.“²⁴

От страниците на списание „Демократически преглед“ един друг критик, чиито пътища се разграничават от тези на социалистическата критика, защитава упорито здравите реалистични традиции на българската литература и остро въстава срещу „модерните пантеисти и маниаци“. Вземайки повод от сти-

²³ Ст. Илиев. Цит. съч., с. 182.

²⁴ Г. Бакалов. Избрани произведения в четири тома. Т. 1. С., 1963, с. 383.

хосбирката на Сирак Скитник „Изповеди“, Владимир Василев подлага на унищожителна критика онази „модерна литература“, за която „действителността е сън и сънят действителност“ и призовава младите поети да се вгледат дълбоко в реалния живот и от него да черпят вдъхновение.

Истинското съствяване на „съвестите“ започва в годините на войната, в „окопните“ мигове на живота. „В окопите — пише в „Ляво поколение“ Иван Мешев — ние за пръв път изпитахме чувството на виновност пред работническата трудова класа, която едничка там подхрани у нас социалния инстинкт... Бедияшки синове на дребната буржоазия, ние чувствахме, че не можем и не трябва повече да бягаме в усамотението от обществено-политическия живот, от класовите жестоки борби.“²⁵

Краят на войните и Октомврийската революция е край и на „усамотението“, на бягството от дилемите на „живия живот“. Но осъзнаването на новите задачи, които поставя историята, проникновеното вглеждане в противоречията на обществената действителност не настъпват изведнъж. Това е продължителен процес на идейно израстване, на преодоляване на естетическите „заблуди“. Процес, който обхваща периода от 1917 до 1923—1925 г. Литературната критика, макар и да продължава своето развитие в идейното русло на модернизма, постепенно се социологизира, все по-настойчиво започва да свързва естетическите проблеми със социалната психология, да разглежда художествената творба в нейната по-широка социална многозначност. Модерният естетически светоглед започва да се усеща и като недостатъчен, отстъпва място на едно по-реалистично отношение към проблемите на литературата и обществената действителност. В този период се появява и списание „Везни“.

В спомените си за Гео Милев несправедливо забравеният днес писател Димитър Хаджилиев припомня, че „Везни“ е извикано към живот във „върховия момент на изграждането“ на една нова насока в българската култура, която е резултат на новите „повеи“ в изкуството. „Везни“ — припомня афористично Хаджилиев — се роди като буря, живя като стихия и умря като последно цвете в листопада на залязващия модернизъм.“²⁶

В писмо до баща си Мильо Касабов от 3. VIII. 1919 г. Гео Милев пише, че „Везни“ трябва да бъде „по-особено“ в сравнение с останалите литературни издания, които имат „литературно-политико-финансови и пр.“ задачи: „Аз искам списание, каквото днес няма в България; нещо средно между „Мисъл“ и „Художник“, но най-вече прилично на някои модерни европейски списания: вътрешно смислено и дълбоко, външно — семпло, но все пак красиво.“²⁷

За амбицията на Гео Милев да превърне „Везни“ в идеен и художествен орган на българския модернизъм свидетелства и едно негово писмо до Людмил Стоянов в навечерието на появата на списанието. „Везни“ трябва да бъде „нещо като списание на българските модернисти“, в което те трябва да дават само „най-хубавото“, което са „измудрили“.²⁸ А в писмо до Иван Радославов от края на ноември 1919 г. Гео Милев изказва съображенията си около евентуалното участие на Емануил Попдимитров в списанието, тъй като „Везни“ е „модернистично“ издание, а Попдимитров от известно време се бил обявил „май за реалист, пише за някакво здраво, незабулено с мистични пари изкуство и пр.“²⁹

Почти едновременно с „Везни“ започва своя дълъг живот и списание „Златоторг“. Достатъчно е да съпоставим изискванията към двете издания на тех-

²⁵ Ив. Мешев. Цит. съч., с. 88.

²⁶ Д. Хаджилиев. Със спомените си при Гео. — В: Г. Милев. Възпоменателен сборник. С., 1936, с. 34.

²⁷ Г. Милев. Съчинения в три тома. Т. 3. С., 1976, 375—376.

²⁸ Пак там, с. 381.

²⁹ Пак там, с. 387.

ните „главни“ редактори, за да проличат както отликите, така и отделните сходства в идейно-естетическите им програми. В спомените си Владимир Василев пише: „Златорог“ почна да излиза през 1920 г., след Първата световна война. В литературата ни бе настъпил хаос. Отричаше се всичко от миналото и най-големите ни имена (както се почне от Вазов), като им се противопоставяха нашите епигони на модните тогава западноевропейски течения — символизъм, експресионизъм, диаволизъм и пр. Връзката с миналото, с всичко създадено дотогава, бе скъсана, художествените мерки понижени до най-ниска степен.“ Според критика „обединителната рамка“ на неговото списание е „най-хубавото независимо откъде идва то“.³⁰

В писмо от 1956 г. Василев отново се връща на темата за идейно-художествения облик на списанието. Неговата цел е била да „възстанови“ художествените критерии и „да продължи“ (както тогаз се казваше) здравите традиции на българската литература. „Затова и то не е могло да бъде поставено под знака на една литературна школа — на това се противопоставяше чувството за духовна автономност у писателите, на които най-много държах. Остана като обединителна рамка: ще приема всеки, щом е талантлив, от който фронт и да иде. Едно изискване за качество, което не значеше обаче, че възвеждаме качеството в някакъв самостоен принцип на оценка, тоест независимо от същината, от съдържанието. Естествено няма да даваме работи, които дават извратени представи за живота, противонародни и пр. Но не поставяме на авторите определени сюжетни задачи.“³¹

Ясно е, че става дума за две относително противоположни концепции за облика на литературното списание и за неговата роля в литературния живот. Списание „Златорог“ се утвърждава като списание-а н т о л о г и я, в което още в началото започват да съжителствуват най-разнообразни естетически и художествени възгледи. Заедно с реалистичните разкази на Йордан Йовков свое място в първите годишници намират и диаволично-експресионистичните творби на Георги Райчев. На страниците на „Везни“ Николай Райнов пише статии за функциите на символа и стила в изкуството на модернизма, а от страниците на „Златорог“ читателите се запознават с неговите реалистични произведения — „Сиромас Лазар“, „Маршалът и детето“ и др. Почти едновременно в двете списания сътрудничат един от най-ярките представители на модерната белетристика — Чавдар Мутафов („Бал“, „Приказка в рококо“, „Дилетант“). Не по-различно е положението и в поетическите раздели на двете списания. Гео Милев и Владимир Василев неведнъж публично се възмушават от тази „нестичност“ на своите сътрудници.

Възпитаници на духовния кръг „Мисъл“, закърмени с неговите идеи за самостоятелността на творческата личност в изкуството и същевременно за дълбоко народностните корени на българската литература, критиците на „Златорог“ Б. Пенев, В. Василев, М. Николов, Б. Йоцов, Сп. Казанджиев, а в по-късните години В. Пундев, Г. Цанев, Г. Константинов, П. Динеков и др. остават докрай идейни привърженици на реалистичното изкуство. Въпреки различните нюанси в изразяването на своите възгледи те се насочват към един максимално широк прочит на националната литература, утвърждавайки на първо място реалистичната естетика. Духовната широта на списание „Везни“ е от друг порядък. Това е разнообразието в границите на идейното движение на модернизма — осмислянето на литературното развитие през призмата на отделните модернистични насоки в изкуството. Показателен в това отношение е начинът, по който двете издания поставят литературните въпроси още в пър-

³⁰ ЦДИА, ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 541.

³¹ Пак там, а. е. 540.

вите си книжки. Отиравната точка привидно е една и съща — променената обществена действителност след войните. „Войната — пише Гео Милев — повиши у нашата публика интереса към литература и изкуство.“³² До същия извод стига и Вл. Василев: „Войната още виси над нас с тежкото крило на един кошмар. Ний не можем да познаем де сме и в пълна дезориентираност гадаем посоките на утрешния ден.“³³ А в „История и народ“ Спиридон Казанджиев недвусмислено подчертава: „Тая революция (става дума за Октомврийската революция — б. м., А. Й.) ние преживяхме не с любопитството и със сметките на западноевропейеца, а с едно увлечение, като да се касаеше за лична душевна и политическа криза — толкова тесни бяха духовните връзки на нашата интелигенция с културния живот на Русия и толкова голяма беше симпатията ѝ за освободителното движение на тая братска земя! Каквито и форми да взема отношението ни към съдържанието на руската революция, все пак у нас тя отключи един афект от голямо политическо, бих казал, историческо значение. . . Истини, които лежаха в основата на политическата и социалната действителност, загубиха изведнъж своята убедителност и се превърнаха в лъжи.“³⁴

За Гео Милев и Людмил Стоянов литературната действителност след войните изисква отрицание на литературното минало и насочване на изкуството в нови „посоки и цели“. В кн. 2 на „Везни“ Гео Милев категорично заявява, че „посоката и целта“ това е „брегът“ на „чистото изкуство“. „Трябва — пише той — българската литература да излезе вън от себе си: вън от традициите на националното, съвременното и популярното.“ Към подобно „излизане“, което да „унифицира“ българската литература с „другите литератури“, са насочени „стремленията на една група български писатели, които сивата мъгла на епитетите нарича „модернисти“.“³⁵ Гео Милев говори за изостаналостта на българската литература, за необходимостта тя да се сроди с всички, които правят „усилия“ към „унифицираното“ изкуство и отричат „националната традиция“. Най-пълно неговите естетически възгледи са отразени в статиите му „Фрагментът“, „Родно изкуство“, „Небето“ и в кратката история на българската литература. По неговия път, при това с още по-драстични заключения за безсмислието на „реалистичното изкуство“ и на националната традиция в литературата безропотно върви Людмил Стоянов, доказателство за което е статията му „Две основни течения в българската литература“.

Пътят на „Златорог“ е по-различен. Статиите на Боян Пенев „Основни черти на днешната ни литература“ и на Владимир Василев „Нови опити в романа“ са своеобразен естетически спор с позициите на списание „Везни“, колкото на пръв поглед позицията на Б. Пенев да е близка до тази на Гео Милев. В „Нови опити в романа“ Вл. Василев критикува българските писатели за тяхната „отчужденост“ от „съвременната действителност“, за „неспособността“ им да овладеят художествено живота, анализира няколко съвременни романа от гледна точка на тяхното „отражение на живота“. „Писателят — пише той — не може да се роди вън от живота, независимо от него — да се яви като метеор или да избухне ненадейно във въздуха. Непременно той олицетворява един негов духовен стадий.“

По-същото време във „Везни“ Гео Милев определя по следния начин „целта“ на изкуството: „... не отразяване на Света през Аз в изкуството — което изкуство е: отражение на Света. А отразяване на Аз през Света на изкуството — което изкуство е: Космос, Вечност, Абсолют.“³⁶

³² Г. Милев. Съчинения в три тома. Т. 2, с. 135.

³³ Вл. Василев. Маршът на победата и на смъртта. — Златорог, 1920, № 1, с. 45.

³⁴ Сп. Казанджиев. История и народ. — В: Сп. Казанджиев. Пред извора на живота. Второ доп. изд. С., 1943, 47—48.

³⁵ Г. Милев. Съчинения в три тома. Т. 2, с. 140.

³⁶ Г. Милев. Пак там, с. 177.

На този възглед Владимир Василев отговаря по следния начин: „Аз не мисля, че българското изкуство ще се развива изключително под знака на експресионизма. Заедно с Чавдар Мутафова — ний имаме Елин Пелин, Йовкова, Райчева, Николай Райнов; задават се и още, със съвсем други шапки. . . Да не мислим. . . , че ще замързем на тоя духовен полюс. Подмолите се виждат още сега: изкуство, в което формата е тъй анархична, че вместо към Космоса води към Нищото. . . . Поиска ти се да се стръсиш на земята, да усетиш камъните ѝ, иде ти да захвърлиш всякакви духовни астрономи и под небесния купол да се почувствуващ тъй, както се чувствува она на нивата, за когото звездите са звезди, а не не знам какви космоси.“³⁷ Към подобен възглед, наречен от него „оварваряване“, Гео Милев ще се върне едва след изпитанията на времето, след залаза на „Везни“. Но без да навлизаме повече в културния диалог между двете списания, можем да заключим, че в един и същи исторически момент те предлагат две насоки в развитието на националната литература, утвърждават и два модела на критическо изразяване, които имат различна съдба в по-нататъшната история на нашата критика.

И все пак въпреки естетическите си крайности „Везни“ внася един нов, борчески дух в националния литературен живот. Привидно то е по-затворено в рамките на собствената си естетическа концепция. Но само привидно. Неспойното критическо перо на Гео Милев реагира на всички културни прояви у нас, стреми се да следва извивките на литературния живот, а към края на своето съществуване все по-осезателно насочва вниманието си и към парливите проблеми на обществената действителност. Докато обратното, „Златорог“ все повече се самозатваря в „чистата“ литературно-философска проблематика, все повече се превръща в антологично издание. Пътят на списание „Везни“ е път към списание „Пламък“, към голямото духовно и идейно разширяване на естетическия кръгзор, път към социално-гражданското утвърждаване на творческата личност. В последната си годишнина „Везни“ трасира този път чрез статиите на Гео Милев „Българският народ днес“ и „Възвание към българския писател“.

Пътят на „Златорог“ отвежда списанието далеч от обществените проблеми на времето, до такъв тип усамотение от „живия живот“, за който не можеха да мечтаят дори и най-песимистично настроените спрямо действителността сътрудници на „Везни“. И това разграничаване на пътищата е един от интригуващите културно-исторически п а р а д о к с и на националното литературно развитие. Списанието, което утвърждава на своите страници реалистичното изкуство, което се отнася пренебрежително и критично към всякакви модернистични „фантазии“, остава извън обществената и политическата актуалност на времето, далеч от бурните трепети на обществения живот. Стремешът на „Златорог“ да заеме „средна“ позиция между идейните и социалните движения на времето и същевременно да стане изразител на единството в националната литература, да създава „голямо“ изкуство и заедно с това да бяга от „злобата на деня“ в този смисъл е стремеш антиобществен. Защото времето, в което съществува списанието, е време не само за литература, но и време на остри класово-социални стълкновения, на рязко разграничаване на идейните позиции, време на дълбоки духовни преломи в историческото битие на народа и нацията. Политическите събития идват и отминават, без да намерят отзвук на неговите страници. Нещо повече. В програмната статия „Между сектантство и демагогия“ се открива фронт срещу всички „идейни“ движения на времето, които търсят спасителен изход от несретите на социалната действителност.

³⁷ В л. В а с и л е в. Между сектантство и демагогия. — Златорог, 1923, № 2, с. 112.

Вниманието, което отделихме на естетическата насока на списание „Златорог“, е обусловено от обстоятелството, че въпреки „практическата“ и теоретическата неприязън към модернизма на неговите страници излизат някои критически текстове, които с основание можем да причислим към критическото наследство на българските модернисти. През първите четири годишнини тук се появяват статии, които имат пряко отношение към творчеството на поетите-символисти. Освен споменатите работи на Вл. Василев трябва да прибавим и неговите литературнокритически портрети за Димчо Дебелянов и Николай Лилиев, отзивите му за „16 поеми от Верхарн“ в превод на Гео Милев, за стихотворенията на Димитър Бояджиев и др. Активен сътрудник на списанието през тези години е и д-р Константин Гълъбов. Някои негови мисли за литературната критика, изразени в статията „Критиката като творчество“, са близки до тези на критиците-модернисти. Гълъбов печата и отзиви за „Жестокият пръстен“ на Гео Милев, есето „За експресионизма“, както и рецензии за Стефан Георге, за немската експресионистична антология, разглежда проблема за реализма и експресионизма в изкуството и т. н. Пак към същия контекст се отнасят и статиите на Николай Райнов („Живописен и декоративен стил в разказа“, „Художествени школи“, „Пейзаж и пейзажисти“), Сирак Скитник („Изкуството ни през войната“, „Художникът и видимостта“, „Тайната на примитива“ и др.), Чавдар Мутафов („Пейзажът и нашите художници“, „Линията в изобразителното изкуство“), Николай Лилиев („Французката литература през войната“, „Рихард Демел“, „Стогодишнината на Бодлера“, „Днешните френски поети“), Спиридон Казанджиев („Поезия и мироглед“, „Дадаизмът в изкуството“, „Българските преводи на „Тъй рече Заратустра“, „Индивидуализмът на Пенчо Славейков“).

Най-близко до естетическите идеи на модернистите са статиите на Боян Пенев „Основни чърти на днешната ни литература“ и „Нашата интелигенция“. На страниците на „Златорог“ излизат и някои преводни статии, които също утвърждават естетико-философските принципи на модерното изкуство. През първата годишнина тук се появява откъс от книгата на Анри Бергсон „Смехът“ под заглавие „За изкуството“. Популяризират се възгледите на Бенедето Кроче за литературната критика, превеждат се статии на Рихард Демел и Жорж Дюамел, печата се критическият портрет на Стефан Георге за Хайнрих Каспар и др.

Всички тези факти, заедно с благосклонното отношение на редакцията към творчеството на Ч. Мутафов, Вл. Полянов, Г. Райчев, Н. Лилиев, Н. Райнов (модернистичната поема „Христофор Колумб“), Й. Стратиев, Й. Стубел и др., чието творчество повече или по-малко се вписва в различните течения на нашения модернизъм, показват не само „еклектичността“ на списанието, но и действително широките литературни машаби, в които се излива националната модернистична вълна. Пак в „Златорог“ излизат по това време преводи на Ж. Дюамел, К. Едшмид, А. Жид („Пасторална симфония“), Ж. Жироду („Сбогом на войната“), М. Пруст („Споменът“), откъс от драмата „Електра“ на Хуго фон Хофманстал, стихотворения от Анна Ахматова, Иржи Волкер („Балада за очите на огъня“ — една от първите ярки прояви на социалистическия реализъм!), Ст. Георге, Ян Каспрович, Райнер Мария Рилке.

В годините след Първата световна война българският модернизъм завоюва свое място в литературната периодика и заедно със собствените си периодични издания увлича в своята орбита и издания с неприязнено отношение към всякакви „модернистични блънувания“. През 1921 г. излиза и първата критическа книга, в която въпросите на символизма, на новите насоки в критиката, свързани с модерното изкуство, намират едно по-системно отражение. В писмо от 7. II. 1922 г. Емануил Попдимитров вижда в „Идеи и критика“ на Иван Радо-

славов „ведрина на мисълта“ и категорично заключава: „Ти изложи пролегомените в развитието и бъдещето на нашето изкуство.“³⁸ Макар за „Идеи и критика“ на Радославов да излизат и не твърде ласкави отзиви (Гео Милев), тя задържа вниманието на литературната общественост, защото „формулира“ нова концепция за същността, задачите и целите на литературната критика, пречупени през зрителния ъгъл на символизма. Статиите на Радославов „Имаме ли литературна критика?“, „Творци и критика“, „Основната задача на литературната критика“, „Нещо за школите и литературния критик“, „Още една основна задача на литературната критика“ са сред първите опити у нас да се изследва критическото изкуство в собственото му развитие и своеобразие.

След излизането на „Идеи и критика“ Иван Радославов заедно с неразделния си спътник в литературата Теодор Траянов започва да издава списание „Хиперион“ — „погребалното ложе“ на българския символизъм.³⁹ Тук намира убежище последното издихание на българските символисти, с неизтощима, но обречена енергия Радославов, Траянов, Л. Стоянов, Иван Грозев, Ем. Попдимитров, М. Бенароя отстояват принципите на символизма. Още с първите си критически изяви „Хиперион“ се самоизключва от обществено-политическата динамика на времето, затваря се в илюзорните „чисти“ проблеми на изкуството, става отново изразител на позната и остаряла вече тенденция да се формира „нова насока“ в националния литературен живот. През 1925 г. Ив. Радославов публикува в списанието студията „Българският символизъм. Основни — същност — изгледи“, един сравнително цялостен опит за история на националното символистично движение. Характерно за „Хиперион“ е, че продължава по лемичната нагласа в литературния живот. Най-често неговите критически стрели са насочени към списание „Златорог“, а тонът на нападите прескача допустимите норми на толерантност. Днес, от дистанцията на годините, нявгащите полемични пристрастия не звучат така остро, възприемаме ги дори „анекдотично“, но те характеризират открития дискуссионен стил на епохата. Критическите текстове на Радославов и Людмил Стоянов най-често са рожба на полемиката, те отреагирват бързо, но не и винаги задълбочено на различни литературни въпроси, превръщат критическото изразяване в публицистична игра, която измества постепенно от погледа важните и наложителни задачи на националното литературно развитие. Критическата рубрика на „Хиперион“ най-често се поддържа от „идеите и критиките“ на Радославов. Но полека-лека идеите избледняват и остава само „критиката“. И това е напълно естествено, след като списанието се появява в такъв момент от развитието на нашата литература, когато символизмът слиза от пиедестала и започва неговото бавно и хладно естетическо отрицание. Списанието се затваря в рамките на „школата“ и нейната българска редакция, проявена най-силно според „хиперионовото братство“ в поезията на Теодор Траянов. Това води до постепенно израждане на модерната естетика в посока на мистицизма и окултизма, до тотално скъсване на връзката между изкуството и действителността. За това спомага и идейната ориентация на редакторите и сътрудниците към интуитивната философия на Анри Бергсон и мистично-религиозната мисъл на Николай Бердяев. Още в първата годишнина излизат преводи на Бергсон („Съзнание и живот“, „Що е изкуство“) в превод на Ем. Попдимитров, който написва и книга за популяризиране възгледите на френския философ — „Естетиката на Бергсона“ (1923). Превеждат се статии от К. Ерберг („Изкуството бунт“), Ф. Сологуб („Поетите — ваятели на живота“), Н. Бердяев („Смисълът на историята“), С. Киркегор („Лиафалмата“), Ж. Дюамел („Назначението

³⁸ ЦДИА, ф. 741, инв. оп. 1, а. с. 11. Писмо от 7. II. 1922 г.

³⁹ Ст. Илиев. Цит. съч., с. 292.

на поета“), портрет на Х. Хенкел за Освалд Шпенглер, есето на К. Балмонт „Романтици“, студията на Е. Р. Курциус за Мигел де Унамуно и т. н.

Тези факти от преводния раздел на „Хиперион“ безспорно имат значение за изграждането на неговата естетическа платформа. Заедно с Радославов активно участвуват в критическата насока на списанието Л. Стоянов, И. Грозев, Б. Савов, М. Бенароя, К. Стефанов, П. Росен, Ем. Попдимитров. И днес привличат вниманието статиите на Л. Стоянов „Славословие на словото“, „Пенчо Славейков — човекът и поетът“, „Пътеводна звезда. За неоромантизма“, „Николай Лилиев — „Епилог на един спор“, „Революционна поезия“. От значение при проучването на модерното критическо изразяване са статиите на Иван Грозев („Новото изкуство“, „Шарл Бодлер“, „Богомилството като мистично движение на фона на историята“), Исак Даниел („Българската драма — опит за психологическо изследване“), Ботю Савов („Скитско и славянско в българската литература“), д-р Я. Янев („Иреалността в изкуството“), отделни статии на М. Бенароя, Ем. Попдимитров, П. Росен, К. Стефанов.

Това, което отличава „Хиперион“ от останалите периодични издания, е сравнително единната система от критически възгледи както по отношение историята на българската литература, така и по отношение проблемите на естетиката и литературната критика. Да се обяснява обаче тази единност само с пристрастието към модернизма едва ли е най-правилно. По-скоро тук си казва думата личното обаяние на идеолозите на списанието Траянов и Радославов, които подбират своите сътрудници твърде „грижливо“ и допускат до себе си само онези от тях, които споделят възгледите им. Оттук и интересното обстоятелство, че въпреки масовото критическо присъствие в „Хиперион“ малко са истинските критически текстове, които надхвърлят „личните интереси“ на духовното сдружение. Критиците на „Хиперион“ в преобладаващата си част пропагандират принципите на символизма чрез надживяна вече критическа поетика, стилово не се различават от доминиращите позитивистични принципи в критиката, въпреки че на „теория“ непрестанно мечтаят за нов тип критическо изразяване, основано върху „интуицията“ и „метафизичното“ надникване в „безкрайността на душата“.

* * *

Приключвайки наблюденията върху „модерната“ литературна периодика с оглед на някои страни и особености на критическото изразяване, могат да се направят няколко по-важни извода.

За разлика от многостранината обществена ангажираност на литературно-периодичните издания от 80-те и 90-те години списанията на нашите модернисти актуализират и многозначно интерпретират предимно литературни проблеми. През периода 1907—1923 г. идеите на модернизма стават притегателна ос за българската литературна критика. Утвърждава се ново поколение литературни критици и ценители на изкуството, което реализира и нови идеи за литературната критика. Най-ярките представители на това поколение, отбелязващи неговите възлови етапи, са Димо Кьорчев, Иван Радославов и Гео Милев. Те разнообразяват жанровата и стиловата система на литературната критика.

Ако към споменатите периодични издания прибавим и тези с по-краткотраен живот и значение като „Земя“, „Хиацинти“, „Изгрев“, „Лебед“, „Crescendo“, „Парнас“, „Златно руно“, „Синият понеделник“, „Пан“ и редица други, стигаме до извода, че през периода една значителна част от националната литературна периодика (без марксистическите издания) притежава определено модернистична насоченост и играе важна роля в националния литературен живот.

Исключение от това „правило“ не правят и списания като „Демократически преглед“, „Слънце“, „Наши дни“, „Пролом“ и някои други, които имат по-скоро обществено-стопански и политически характер. Цялостното проучване на всички тези издания би показало още по-пълно своеобразието в литературно-критическото изразяване на епохата, би разкрило по-точно връзката между личната естетико-критическа позиция и идейно-естетическата платформа на литературната периодика. Особено важна е задачата да се проучат литературно-критическите, литературноисторическите и естетическите възгледи на българските модернисти — нещо, което може да се постигне само след детайлното познаване на литературно-периодичния печат. Далеч от изчерпателността, тук само поставихме някои въпроси и без претенцията за пълнота на отговорите се опитахме да изтъкнем отделни белези, сходства и различия.

Д. Б. МИТОВ — ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК И ПУБЛИЦИСТ

ДЖЕНЮ ВАСИЛЕВ

Виждам го и сега: седнал на обичайната си маса в някогашното кафене „Опера“, подпрял масивното си тяло о едната ѝ страна и с ръка върху дебелия бастун, с който никога не се разделяше, той оживено разговаря и от време на време неговият гърлест гороломен смях разтърсва гълчавите компании наоколо. Никой не се смущава и никой не поглежда насам. Посетителите на кафенето, писатели и хора на изкуството, бяха постоянно присъствие в това заведение и добре се познаваха един друг; те добре познаваха и редактора на „Литературен глас“ Д. Б. Митов.

Тук именно се запознах с него в началото на 1940 г. и колкото пъти си спомня сега за Митов, за бай Димитър, все тъй си го представям. В неговата пъстра и не твърде постоянна компания имаше различни хора, най-вече интелектуалци, но също така и запасни офицери, доскорошни македонски харамии, книгоиздатели и младежи, които литературната треска беше вече вкопчила в съблазнителните си обятия. Понякога тук се отбиваха, но по-често се срещаха в писателското кафене на булевард „Цар Освободител“ Кирил Христов, Михаил Арнаудов, Тодор Боров, Елин Пелин, Николай Райнов, а също и актьорите Георги Стаматов, Никола Икономов, Никола Балабанов. . . Най-ярките представители на тогавашния културен елит на България бяха вдосег и приятелство с мастития редактор. Където и да приседнеш, Митов бързо ставаше център на своята група събеседници. Към него валяха въпроси, той бързо отговаряше и на свой ред сам питаше. Понякога ставаха бурни пререкания и те не стихваха, докато не проечеше неговият силен омиротворителен глас: „Хайде, стига!“ Застанал в една респектираща поза, той оставаше до късно в кафенето, докато някой не подсетеше, че е вече полунощ. . .

А сладки бяха приказките на бай Димитър. Той знаеше много — из миналото и за днешния ден, говореше завладяващо и убедително, с необикновена свежест и острота на ума. Мъдър сладкодумец, макар и да съзнаваше авторитета си, никога не допусна тон на доктринерска дидактика да проникне в дружеските му беседи, да развали отношенията на равен между равни. Съсредоточен, с лека, нюансирана усмивка, която играеше непрекъснато по мъжественото му лице, той следеше разговора на околните и от време на време подхвърляше реплика или избухваше в гърлест, неподражаем смях. Дори този смях, могъщ и от цяло сърце, беше вече една характеристика на Митов. Той издаваше натура вътрешно свободна, която съзнава своята цена, както и цената на другите, натура независима и целеустремена, която се подчинява само на убежденията на един блестящ интелект и на вълненията на едно чувствително сърце. Когато се отвореше дума за грубости и подлост в нашата действителност, една тъж-

на ирония се изписваше на лицето му и той конвулсивно стискаше и отпуснаше ръката си върху бастуна.

За какво ли не ставаше дума в тези интимни дружески беседи. . .

Войната вече беше започнала, на Запад постепенно се разгаряше голямо кръваво зарево, а българското царско правителство все още говореше за неутралитет с „пушка при нозе“. Но зловещият полъх на войната се усещаше настойчиво и навсякъде. В кръчмите и по улиците се носеше една руска песничка, донесена кой знай как и откъде, която се връзваше в слуха и глождеше съзнанието.

Чупчик, чупчик, чупчик кучаръвый,

развевайся чупчик по ветру.

Раньше, чупчик, я тебя любила,

а теперь забыть я не могу.

Тази песничка зная и досега и колкото пъти си припомня нейните безнадеждни думи и мъчително-сладостна мелодия, все ги свързвам с пълната с тревога и неизвестност атмосфера на това време, така живо оцеляло в паметта ми.

Именно за утрешния ден и разговаряхме в кафене „Опера“. Напрежение беше обхванало всички и всички говореха кога открито и шумно, кога приглушено и с озъртане. Арести тук-таме бяха вече почнали, страхът от полицейски инквизиции беше пуснал отровните си метастази. София живееше възбудена и настръхнала. . .

Споменът за тези дни, връзан като нож в съзнанието ми, възражда и образ на Митов и той застава като някакъв символ пред мен. Какъв беше този човек, който още твърде млад, четиридесетгодишен по това време, беше вече изграден и силен интелект, с обаяние и чар сред прогресивната интелигенция и особено сред младите, който беше станал привлекателен център за прогресивните и демократично настроени хора и който възбуждаше не само любопитство, но и траен интерес към личността си?

* * *

Името на Д. Б. Митов, или по-скоро неговият псевдоним Деметриус, за пръв път се появява в една статия във вестник „Заря“ (бр. 1163, г. III, 9. IX. 1917 г.), посветена на младата публика на Народния театър. По това време авторът е 19-годишен студент в Софийския университет. След това той се заема с една по-трудна задача: пише предговор към романа на Виктор Юго „Последният ден на един осъден“, а в списание „Съвременна мисъл“ (г. V, кн. 7) през 1919 г. публикува проблемна статия, озаглавена „Към реализъм“. Тази статия е показателна за концепциите на начеващия литературен работник и в известен смисъл тя е символна за неговия път в литературата и за позициите, които той ще защитава и на които остана верен докрай. През същата година работи като завеждащ литературния отдел на редактираното от Георги Бакалов списание „Борба“, където печата статия върху научната дейност на своя учител проф. Иван Шишманов. Той публикува още няколко критически и публицистични статии в излизали тогава списания и вестници, подписвани често с псевдонимите Деметриус, В. Стефанов, Д. Чергарски и Любен Захариев.

Определяща роля в развитието и оформянето на младия критик изиграва дейността му през 1921—1922 г. като сътрудник на известния литературен седмичник на проф. Балабанов „Развигор“. В същност това е и първата голяма практическа школа, която преминава амбициозният младеж и която му дава решителен тласък за неговото развитие като литературен критик и публицист, който го прави — сега и завинаги — борец за истинско реалистично и демократично изкуство.

Така още в началните стъпки на творческия си път младият начеващ литератор определя координатите на своите интереси в литературното поприще, което ще запълни цели 45 години от живота му и ще го доведе до върховете на българската култура.

Сега, когато отглеждаме изминатия път на литературния критик и историк, на театралния деец и темпераментен публицист, ще трябва да разлистим едно твърде богато и многообразно наследство, една истинска книжовна съкровищница. Пред изумения поглед се редят близо 800 статии, студии и рецензии, десетки живо написани литературни портрети и очерци, предговори на голям брой книги на български и чуждестранни автори, за да спрем пред петтомната „История на западноевропейската литература“, преработена и обогатена по-късно като „История на западноевропейската литература“ в три солидни тома. Това е плод на многогодишни благородни амбиции и усърден труд на неуморимия труженик, изразен в кръгло десет хиляди страници! Дори самото количество на листовите, излезли изпод перото на този вдъхновен автор, респектира всеки, който има отношение към трудното и сложно литературнокритическо и публицистично дело!

Що се отнася до ерудицията и стилового богатство, с които са проникнати тези страници, до изобилието на идеи и позовавания на примери из цялата световна литература, ще трябва без никакво колебание да изтъкнем, че литературното дело на Митов представлява истинска съкровищница. Пред нас се изправя образът на един скромнен в своето човешко и обществено поведение човек, но примерен по своя буден критически рефлекс и открита гражданска позиция. И към това, към неговото видимо и осезаемо наследство, ще трябва да добавим и невидимото въздействие, което Митов упражняваше в нашия литературен живот. Той беше за голямата част от нашата творческа интелигенция един безспорен авторитет, *maître*, и неговата дума тежеше и даваше посока на мислене и вкус. Той произнасяше оценки и присъди, с които не всички се съгласяваха, но които винаги и всички уважаваха и вземаха пред вид. Към това негово въздействие спадаше и обаянието му сред младите, за които той беше бай Димитър, Дъбът, който ги поучаваше без дидактика и тезисност и който никога не оставяше те да почувствуват дистанцията на годините и величината на опита. Колко млади тогава писатели и публицисти минаха през неговата „школа“ ей така, неусетно, в разговори в редакцията на „Литературен глас“ или по кафенетата и уютните малки кръчми! Колко модернистични тогава увлечения се изпариха, за да стигнат тези млади хора до брега на здравото народностно изкуство, да поемат пътя на реализма. И колко много са днес израсналите и утвърдени вече писатели, някои покойници, които могат да нарекат стария майстор свой учител. Те всички печатаха първите си работи в „Литературен глас“ и дължат на редактора на този вестник драгоценни уроци или поне вяра в своето бъдещо развитие.

Като дългогодишен редактор на вестници и списания, на книги и брошури, Митов винаги стоеше на определена позиция на убеден демократ и антифашист, на непоколебим защитник на реализма в изкуството. И това свое отношение, тази своя крепка позиция той предаде и на своите ученици.

И още нещо — пак към характеристиката на Митов. Той беше признаван и оспорван, непрекъснато показван в най-различна светлина, цял живот предмет на противоречиви оценки. Той дружеше с хора от различни естетически школи и направления, понякога и с хора с противоположни убеждения, с различно обществено положение и гражданско поведение. Но въпреки това и въпреки всичко той запазваше своята непоколебима позиция и мироглед, както и начин на действие — в живота, в литературата, в обществената действителност.

А какви бяха тези позиции?

Сега, когато много неща се изясниха и неотдавнашната действителност се очерта, изчистена от ръждата на съвременните нейни ежби и злоби, можем по-спокойно да правим преценки и по-уверено да даваме характеристики.

Митов не беше комунист, не беше член на партията. Нещо повече. По някои конкретни оценки и методи на действие на комунистическата партия определено се дистанцираше или заемаше колебливо становище. Той влезе в партията непосредствено след Девети септември и за тази негова стъпка решително влияние имаше Крум Кюлявков, негов стар приятел. Но каквото и да се приказва, Митов през целия си живот беше винаги на страната на прогресивните и демократични сили, стоеше на антифашистски позиции, изпълнен с благородните въжделения на социализма. При това тези негови идейни становища се изясняваха категорично, без никакви недомълвки и с темперамент на борец. Неговият подпис стоеше под десетки изложения и протестни писма пред властта в защита на културата, в подкрепа на задържани и малтретирани писатели, журналисти и художници. Вестникът му беше отворен за писанията на преследвани и онеправдани, той защищаваше всички акции на прогресивните организации и отделни групи.

* * *

Книгата, с която Митов се представи на читателите сравнително по-цялостно и която му спечели името на утвърден литературен критик, е обемистият му труд „Писатели и книги“. В същност и трите тома на този труд представляват сборник статии, литературни портрети, скици, рецензии, писани по един или друг повод в течение на двадесетина години: от 1919 до 1937 г. Тези статии са публикувани в различни вестници и списания и най-вече в литературния седмичник „Развигор“, във вестник „Литературни новини“, в „Литературен глас“. И трите тома са посветени на проблеми и произведения на български автори и пряко или косвено отразяват атмосферата и нравите на литературния живот в страната в един драматичен и колоритен период на нашето развитие. Статии са писани в конкретния исторически момент, по повод на конкретни събития и факти и винаги носят аромата на деня. Къси и стегнати, напоени с нерва и кръвта на автора, тези вестникарски по форма и начин на писане произведения буквално стрелят като куршуми и бият право в целта. В тях няма многословие и пространен анализ, епическо равнодушие на хладен наблюдател, но има винаги полемика, язвителен тон и една категоричност, която е плод не на маниакална самоувереност, а на сила на убеждението и вяност към идеята.

Нека впрочем да се спрем малко по-подробно на тази първа значителна книга на Митов.

Трудът се открива с една проблемна статия, озаглавена „Нашите млади лирици“, печатана през 1919 г. в „Развигор“. Авторът по това време е двадесетгодишен студент. Това е нужно да се отбележи по две причини: първо, защото идеите и мислите, развити в тази статия, говорят за поглед и ерудиция, значителни за един студент, и, второ, защото позицията на автора е пределно изяснена и солидно обоснована. В този смисъл статията е програмна — програмна не само за творбите в този сборник, но и за цялото литературнокритическо дело на автора.

Сега, когато отново прелистваме „Писатели и книги“, пред погледа ни оживява цялата онази неповторима и пъстра панорама на литературния и театрален живот в страната през 20-те и 30-те години на века, която за мнозина представлява само любопитна история, но за по-старото поколение — органична част от жизнената му съдба.

В същност трите тома на това произведение не представляват хомогенно в жанрово и концепционно отношение цяло. Това са отделни статии, портрети и бележки, материали по актуални обществено-литературни и по общокултурни въпроси. Тук са поместени и по-обемисти студии, в които се прави анализ и оценка на значителни явления в книжовния ни живот, на крупни произведения на наши учени и писатели.

Ръстът и значението на литературния критик се измерва до голяма степен и с неговото откривателско умение, с неговата способност да вижда новото и действително оригиналното, което се явява на хоризонта, да го изнесе на показ, да го окуражи и отгледа. Така се проправя пътят на младите таланти или укрепват вече изявените. В течение на своята многолетна критическа работа Д. Б. Митов отбелязва един примерен актив в това отношение. Тук можем да посочим случая с Борис Шивачев, който намери щастливо в лицето на редактора на „Литературен глас“ своя откривател. В течение на десетки броеве на вестника бяха обнародвани изключителните по оригиналност и свежест „Писма от Южна Америка“, които само за няколко седмици направиха техния автор любимец на читателите. А що се отнася до Веселин Ханчев, той израсна буквално под крилото на бай Димитър. Каквото и да писаха преди няколко години някои недобросъвестни или неосведомени хора за отношенията между двамата, Ханчев едва ли би стигнал върховете на българската лирика без бащинската грижа и попечителство на стария майстор. В „Литературен глас“ направиха първите си стъпки, излязоха пред широкия свят редица известни сега творци, като Емилиян Станев, Петър Динеков, Марий Ягодов, Крум Григоров, Стефан Караков, Стоян Каролев, Веселин Йосифов, Ал. Геров, Вичо Иванов, Радой Ралин, Невяна Стефанова, Петър Горянски, Васил Каратеодоров и мн. др.

Спирам се по-подробно на „Писатели и книги“, защото в този сборник са събрани работите на Митов, писани в най-активния период на неговото творчество, и защото с тях той създаде най-достоверния свой портрет на делови, оперативен критик.

Издадената по-късно, през 1946 г., книга „Очерки и критики“ представлява нейно естествено хронологическо продължение. В нея са включени най-значителните статии на критика, печатани в „Литературен глас“ през последните предвоенни години, както и редица по-стари работи, вече известни от предишния сборник. Това, което отличава издания след Девети септември сборник, са поместените в него някои проблемни статии, в които се взема отношение по актуални въпроси на българската литература, българската литературна критика и някои културно-обществени въпроси. Докато „Писатели и книги“ представлява тематично хомогенен труд, обемащ изключително български автори и книги, в новия сборник близо половината от статиите са из областта на чуждата литература и преди всичко из френската. В този смисъл „Очерки и критики“ представлява до известна степен една малка енциклопедия на цялостното литературнокритическо дело на автора. В нея са включени избрани статии и студии, поместени в цитирания по-горе третомник, така и някои по-късни работи, писани през периода 1937—1944 г., както и след Девети септември. В „Очерки и книги“ Митов включи и още някои работи, по-значителни от които са „Проблемата за родното в българската литература“, „Литературното образование“, „Българската литературна критика“, както и кратките, изкусно написани портрети на Д. И. Полянов, Христо Ботев, Христо Смирненски, Христо Ясенев, Страшимир Кринчев. Така с този труд се добива една по-закръглена представа за творческото дело на Д. Б. Митов, избистря се неговият образ на литературен критик и публицист.

Известна е борбата, която Митов води през целия си живот срещу буржоазните списания „Мисъл“ и „Златорог“, както и срещу литературната страница на в. „Зора“ и нейния редактор Йордан Бадев. Един труд върху делото и личността на редактора на „Литературен глас“ няма да бъде пълен и съвместно написан, ако не се признае и подчертае тази борба. Когато четем тритомника, отразил двадесетгодишното литературно дело на критика, на много места ще се срещнем с неговия кипящ темперамент, докоснал се, макар и между другото, до отделни прояви и цялостната линия на литературните сектанти и догматици, на филистери и патриотари, на проводниците на модернизма и декадентщината в България. Паметни ще останат късите, звучащи като анекдоти и афоризми неговия характеристики на отделни писания или на политиката на автори и редактори. Той не се стесняваше да ги нарече „полирани бездарници“ или „хитри спекуланти с некадърността“, да оприличи тяхната дейност на поощряване послушните на властта писатели като „щедро раздаване на бонбончета“. По повод на една рецензия в безличния вестник „Ла бюлгари“ той отбелязва, че редакцията изтъква като велики писатели „момчета, известни само на майките си“. Подобна критика Митов наричаше „парфюмирана“ и още като „слукуване на пустата фраза“. Като пише утвърждаваща рецензия за книгата на Добри Немиров „През огъня“ (в. Литературен глас, 1932) и като отбелязва трагичната история на българския народ след 9 юни, авторът пише: „Разбира се, още е твърде рано да може да се обгърне тази трагична материя, но все пак е по-добре да се пише за нея, отколкото да се въртим все около криваци и бенефици, около всичко онова „родно“, което е във връзка с българския дух, колкото едни потури могат да бъдат във връзка с душата на българския селянин.“ Правейки намек за патриотарските позиции на в. „Зора“ и на нейната мракобесническа роля, в новогодишния баланс за 1932 г. вечно будният и безкомпромисен наблюдател заявява: „От друга страна, и ред политически причини наложиха мълчание на нашите леви писатели, унищожиха ги и по този начин постепенно сякаш се заповяда една възбрана на идейната ни литература. От една страна — затишие на естетическия фронт, от друга — наложено мълчание на социалния литературен фронт. Остана само едно организирано блее-не, което се възхищава от всяка благоглупост, стига тя да е „родна“ и да „отговаря на установени форми и закони“.“

„Организирано блее-не“ — точно така озаглави критикът друга една своя статия, в която разглежда съвременното състояние на литературната критика. Тук той отбелязва, че днес смелостта липсва, всичко започва да се нивелира. „Съображенията, а не вдъхновението диктуват литературните преценки. Настъпи период на уеднаквяване, когато тъй наречените хроникьори раздават по едно бонбонче на всеки писател. . . И ето, поради взаимно възхищение, поради това организирано блее-не и раздаване на бонбончета днешната българска литература почна да губи физиономия.“

Все в същата статия Митов засяга, макар в исторически аспект, и делото на д-р К. Кръстев. „Колко силно беше влиянието на Кръстев особено между младите хора! Какво от това, че времето го опроверга. Нещастieto не е за д-р Кръстев, а само за ония, които се хванаха за мненията му и си останаха да кретат около тях. А и сам д-р Кръстев, при преценката си за Вазов, за Елин Пелин и други, не се ръководеше от собственото си чувство за поезията (което безспорно не липсваше у него), а от определени естетически догми, тъй модни на времето.“

Като мерило за истинския талант на един литературен критик Митов смяташе способността му да открива и оценява по достойнство истинските майстори на словото. Той казваше: „Достатъчно е за един критик да открие само двама-трима писатели, за да се обезсмърти.“

Но най-саркастичен беше Митов в оценките и отношението си към Йордан Бадев, за когото в приятелска компания употребяваше нарицателното ба девът — прозвище, дадено впрочем от Йосиф Хербст. При всеки повод на анализ на отделно литературно произведение и на ролята на критиката той не пропускаше да подхвърли една забележка или някой пиперлия виц срещу литературния редактор на в. „Зора“, превърнал се през военните години в крепост на реакционните и германофилски сили. Цялата ненавист на страстния полемист намери израз в един памфлет, който той написа непосредствено след Девети септември и който извади на бял свят цялата мерзост на делата и цялата реакционна същност на „културтрегера“ от в. „Зора“.

* * *

Областта, в която Д. Б. Митов вложи най-добрите си усилия и талант, беше безспорно литературната критика и литературната публицистика. Впрочем при него е трудно да се сложи черта, някаква строга граница между тези два жанра. Огромната литературна ерудиция и любовта към художественото творчество привличат автора към критическо осмисляне и резонанс на художествените явления и изяви, а живият му и чувствителен темперамент го сродява с обществената действителност, с фактите на текущия исторически момент. Редица негови книги и отделни работи трудно може да се причислят към единия или другия жанр по един категоричен начин. Вижте например книгите му „Знамена“ и „Световни лица“. Там литературният критик и ценител на чисто-пробни естетически стойности се редува с бореца за високи обществени идеали, за правда и хуманизъм в живота.

Публицист от най-висок ранг, винаги вслушан в пулса на времето, Д. Б. Митов не можеше да стои безучастен към най-масовото и най-благородно движение на нашата съвременност — движението за мир и международно разбирателство. Най-светлите умове на човечеството застанаха начело на това движение, придадоха му блясъка на своя интелект и пламъка на сърцата си. У нас движението за мир за твърде кратко време доби размах и влияние, което обхвана целия народ. В неговите редици се наредиха първите хора на общественния и политическия живот, челниците на културата. Сред тях още в първите дни на създаването на това движение застана и Димитър Митов. Той участваше във всички инициативи и акции, неговият глас се издигаше навсякъде, където беше нужно да се защити мирът. Но най-значителният принос, който даде видният общественик и писател, бяха книгите, които той написа през 1956 и 1957 г.: „От Виктор Юго до Андре Стил“ и „Борци за мир и демокрация“.

В предговора на книгата „От Виктор Юго до Андре Стил“ той уведомява читателите, че тук ще бъде разгледано делото на някои френски писатели от XIX и XX век. В хронологически ред са разгледани личността и делото на такива бележити френски писатели като Виктор Юго, Анатол Франс, Ромен Ролан, Анри Барбюс, Луи Арагон, Пол Елюар и Андре Стил. Разбира се, за повечето от разгледаните автори българският читател имаше и отпреди къде по-широка, къде по-ограничена представа. Но в тези очерци делото на представените автори бе осветлено откъм тяхната идейна и обществена страна, извадена бе на показ борбата им срещу мрачните сили на реакцията и насилията, за тържеството на свободолюбивите и демократични сили на тяхното време.

В разглеждания сборник има един цикъл, който притежава не само агитационно и пропагандистко значение. Този цикъл в известна степен има характера на литературно-познавателен принос, доколкото българският читател или поне масовият читател се запознаваше за първи път компетентно и добре изучено с делото на писателите-комунари. Става дума за очерците, посветени на Йо-

жен Поатие, Луиза Мишел, Жюл Валес, Леон Клодел, Жан-Батист Клемен — герои и певци на Парижката комуна. Комуната и нейните смели идеи са вдъхновявали тези поети, които са изпълнявали своите песни сами по улици и площади, на митинги и барикади. Но песните на тези херолди на революцията и техните образи и дело бяха неизвестни за нас и благодарение на автора на тази все още актуална книга те добиха популярност и бяха обкръжени с любов.

Едно логично продължение на темата на книгата „От Виктор Юго до Андре Стил“ представлява наскоро излезлият след нея сборник литературни портрети „Борци за мир и демокрация“. Тук обсегът на разглежданите автори е разширен. Наред с великите писатели на Франция, като Франсоа Рабле, Монтескьо, Волтер, Емил Зола, Мопасан, тук се представят и големите майстори на други народи — Сервантес, Шилер, Ибсен, Лев Толстой, Чехов, Горки.

И двете тези книги, излезли една след друга — в 1956 и 1957 г., — и по съдържание, и по маниер на писане издават живия усет на публициста към актуалното, към нуждата на момента и наред с богатия познавателен материал в тях — целенасочено и умело — читателят се води към авторовата идея: в трудния и дълъг път на човечеството към един по-добър и по-съвършен свят то винаги е имало пътеводни жалони — големите съвести и умове — и техният пример е вдъхновявал народите по този голям и светъл път.

* * *

Възпитан в духа и традициите на великата френска литература, на хуманизма на френската култура, Митов винаги се е отнасял с пиетет към нея и е черпил пример и вдъхновение от творенията на големите френски творци. През 20-те години младият и надежден критик бе изпратен на специализация в Париж и оттам се завърна зареден с една страстна любов към родината на Виктор Юго, която не пресекна и до сетния му дъх и която стана органична черта на цялото му творчество. Наскоро след своето завръщане от Париж през 1926 г. Митов започна да пише литературни портрети на велики френски писатели и преди всичко на такива, у които общественото начало е залегнало като рожден белег и които с литературното си творчество и граждански пример станаха знамена на френските трудещи се и на цялото човечество в борбата за свобода и прогресивни идеи. Така се роди книгата „Знамена“, издадена през 1933 г. и допълнена от друга подобна книга — „Световни лица“ (1938), в която основно място е отделено също така на френски писатели.

Книгата „Знамена“ представлява най-представителният труд на Д. Б. Митов, посветен на френския творчески гений. Но и в по-късната своя книга — „Световни лица“ — той отново се връща на отделни френски автори: Клод Фарер, Пиер Луис, Франсис Карко, Пол Моран, Блез Сандрап, Пиер Беноа, Жорж Дюамел, Ремон Радиге, Евгени Сю, Пол Суде. С новата си книга авторът смяташе да сложи началото на една нова серия книги, посветени на световни автори и произведения, но това негово намерение остана неосъществено.

В споменатия вече сборник „Световни лица“ е поместена една статия „Духът на френската литература“, която представлява истинска апология на демократичната френска култура.

По един директен и категоричен начин Митов е изразявал уважението и възторга си от френската култура и в други свои работи — по-завършени, или между другото, в отделни статии, бележки или на публични сказки и беседи. Изобищо с творческото си дело и обществена изява той се превърна в ревностен пропагандатор на прогресивната френска култура у нас, в горещ неин поклонник.

В една своя статия Митов някак си между другото подхвърля, че няма нищо по-трудно от жанра на литературния портрет. Той не се обоснова — нито в тази статия, нито по-късно и бележката му остана изолирана. Така че не остава нищо друго, освен сами да потърсим мотивировката на това ангажиращо твърдение.

В същност обяснението е просто и то трябва да се търси в есенстичния маниер и майсторската извисеност, с които са написани десетките портрети на изтъкнати писатели — френски, руски и съветски, а също така и български. Това са малки отломъци, пръснати като златни зърна из цялостното творчество на критика и само някои от тях са събрани в отделни книги. В тези живо и стегнато написани творби е целият Митов: неуморен и усърден изследовател, находчив откривател и винаги автор, който познава основно съществото на своя предмет и не позволява да повиши или свали мерника на естетическата оценка. Към всеки обект на портретно изображение той пристъпва конкретно, с вникване в стила и атмосферата на епохата и нейния духовен климат. Колко характерни факти и подробности е привлякъл портретистът из живота и творческия процес на рисувания от него писател, колко прецизно е възстановил историческата и психологическа рамка на портрета!

Само автор, който основно познава обекта на своето изображение, може да открие онези подробности, които той ще вземе за илюстрация на своята идея. Като прави паралел между времето на Драйфусовата афера и годините преди войната, Митов пише: „В тоя момент, когато човечеството стои изтръпнало пред новия варваризъм в Германия, мнозина се запитват: ще се намери ли някой честен човек, който да се провикне като Зола: „Аз обвинявам“ и да спаси германския народ. . . от позорното петно, което ще му лепне историята.“

Последната книга, която излезе изпод перото на Д. Б. Митов преди войната, е сборникът „Белетристи“ (1939). Тук са събрани три монографични изследвания, които са посветени на трима коренно различни по темперамент, стил и тематични предпочитания писатели: Антон Страшимиров, Йордан Йовков и Елин Пелин. Първите двама бяха наскоро починали, Елин Пелин бе вече приключил големия цикъл на своите творчески осъществявания. Така че литературният изследовател имаше пред себе си цялостното творческо наследство на тримата големи български писатели, всеки със свое място в българската литература.

За съвременника най-голям интерес сред трите студии представлява тази за Антон Страшимиров — писател противоречив, сложен и динамичен, народо-вед и трибун, темпераментен борец против всяко насилие и неправда. За него, за негови отделни произведения и публични изяви Митов беше писал и преди и всякога с дълбоко уважение. Многократно се бе изказал той и за Елин Пелин, когото смяташе за свой учител в реалистичното изкуство, а за Йовков, към чието творчество хранеше поради някакви непонятни съображения известни резерви, пишеше за първи път, и то напълно обективно и с висока оценка.

Тук, в книгата си „Белетристи“, Митов се появяваше в една нова форма и критически ръст — по-извисен и дълбок, въоръжен с качества на научен изследовател и теоретик. Няма да предизвикам навярно никого, ако кажа, че в цялостното му критическо дело „Белетристи“ беше до този момент най-представителната негова работа. Неотдавна тази книга претърпя ново издание

(изд. „Български писател“, 1983) и големият интерес, който то предизвиква сред читателите, показва дълголетие на тази цялостно и стройно конципирана и аргументирано написана книга. Тук авторът е вече един улегнал, мъдър ценител на високи естетически стойности, запазил своето равновесие и възискателен критически критерий. И в същото време позабравил характерната за него полемична страст. Може би читателят за първи път се срещаше с един Митов, тъй академично благопристоен, тъй овладян от строго научен език и стил, без да изневерява на темпераментната си природа.

Пример за това е студията за Антон Страшимиров. Близък приятел на знаменития писател през последните години на живота му, непосредствен свидетел на много от неговите бурни и понякога сензационни прояви, авторът намира начин на обяснение, а на места и на оправдание на поведението на писателя. Това, което дразнеше, а често пъти и отблъскваше последователите и приятелите на Страшимиров — неговата анархистична природа и непоследователност, несдържаният му език, честото му мятане от една крайност в друга и отгук рязката промяна в отношението към него, — авторът тълкува като непознаване творчеството на писателя, на неговия вътрешен свят. „В този случай — пише Митов — не бива да се забравя, че непоследователността на писателя беше чисто външна, че неговите избухи бяха виденията на един творчески натюрел, който си беше останал все същият. Грешката беше, че в момента, когато Страшимиров участвуваше страстно в обществените борби — и тези, които се наредиха зад него, и тези, които го преследваха, — не потърсиха никак връзка с творчеството му. Ако врагове и приятели на Страшимиров при обществените му проявления бяха се обърнали поне за момент към неговите съчинения, нямаше нито едните да го обявяват за враг на българската държава, нито пък другите щяха да го вземат за свое политическо знаме.“ Заедно с това авторът смяташе, че и до края на живота си писателят остана неукротим, неподатлив на никакъв ред, „овладян от един своеобразен интелектуален анархизъм, с който понякога наистина кокетничеше, но който му беше в същност истинската природа“.

Нашата литературна наука все още не е изяснила достатъчно образа и своеобразното творчество на Страшимиров и органичното единство между личност и творческо дело въпреки редицата публикации за отделни моменти и страни от произведенията му. В това отношение, главно в областта на психологията на творчеството на писателя, студията на Митов е един ценен принос.

* * *

Значителна част от литературнокритичните и литературно-публицистични работи на Д. Б. Митов се оказаха с едно завидно дълголетие, необичайно за тези жанрове. Те и сега могат да се четат с интерес, предлагат актуални аналогии и поука. Защо това е така?

Преди всичко, защото в тях е вложена интересна и преживяна мисъл, плод на продължително наблюдение и внимателен анализ от един ерудиран и проницателен ум. Авторът на тези мисли е винаги въоръжен с определени ценностни критерии, които не познават колебание или еклектически примеси. Естетическата присъда е формулирана открито и недвусмислено, винаги със „за“ и „против“. При него няма онази разводненост и мъглявина, характерни за някои братя по перо, които умеят на двоен подлистник да умуват разточително върху едно ново произведение, без читателят да разбере каква е в края на краищата позицията на критика и без да остане у него едно определено отношение към това произведение. Именно тази здрава мисловна ос е в дъното на трайното въздействие на неговите работи. Той винаги има да каже нещо ново и съществ-

вено, винаги е в крак с мирогледната еволюция на времето, без да изменя на идейните си и художествени принципи. Никога не жертвуваше истината за външен ефект или временен успех, макар че често обичаше да цитира стария френски афоризъм: „Фактът няма значение, стига жестът да бъде красив.“

Сред „тайнствата“ на Митовото творческо дълголетие трябва да добавим ясната и категорична позиция, с която се отличават неговите литературно-критически и публицистични работи. Това не значи опростенчество, черно-бяла техника, а израз на стабилни граждански и художествени убеждения и ясен поглед върху действителността. Макар че не бе написал нито един теоретичен труд, критикът имаше определени възгледи по всички въпроси и явления на литературния живот и това негово отношение се извяваше във всяка статия, във всяка негова бележка. Той винаги минаваше към практическата борба след обосноваване теоретическа позиция, рядко се поддаваше на емоционални подбуди и временни настроения. При това той беше винаги актуален автор, критик на новото и винаги бързаше да вземе думата при появата на всеки нов литературен факт. А нали в това се крие мисията на критика?

Чист литератор, отдаден на света на идеите, той внасяше в едно време на байгановски практицизъм и корави апетити струя озониран въздух и прилив на култура, извисяване към големите интелектуални импулси на века.

Към това е необходимо да се прибавят и формалните качества на творбите, които подсилват интелектуалното им звучене и придават определен емоционален ефект. И когато говорим за въпросите на майсторството, за стила и формата в работите на критика, не е нужно да се ровим дълго, за да бъдем конкретни и уверени.

Това, което на първо място характеризира произведенията на Митов — литературни, критични и публицистични, — е изисканата литературна форма.

Много от тези работи притежават художествена стойност. Той пише интелектуално, но без суха теоретизация, без надменно поучителен тон. Макар и да беше един от най-образованите и силни интелектуалци, на неговите писания беше напълно чужд тесният академизъм, играта с учената фраза и позата на ментор. Той написа стотици статии, рецензии и отзиви — утвърждаващи и негативни — и никога не се поддаде на съблазните на користното приспособяване или на патоса на верноподаничеството.

Д. Б. Митов имаше повишено критическо съзнание и то не му позволяваше да пише прибързано и нехайно, неговият стил беше стегнат и напорист, езикът ясен и точен. В статиите му няма да намерите безсъдържателни фрази и парадни слова, в тях до краен предел е премахнато всичко орнаментално в полза на целесъобразното. Той пише открито, честно, смело, но без поза и идеологическа екзалтация. Фразеологичните преметания и каламбури той оставяше за привържениците на теорията за чистото изкуство, които удовлетворяваха студентското възхищение на снобите. В едно време на социални и морални тревоги той смяташе, че трябва да се пише с високи морални критерии и заедно с това с убеждението, че голямото изкуство трябва не само да разкрива, но и да влияе на общественото развитие.

И друго още трябва да се каже за Митов — той беше човек сърдечен и добър, с будно чувство за хумор и жизнелюбив и до края на своя житейски път не изгуби вкус към радостите на живота; бе освободен от всякакви предубеждения и предрасъдъци, далеч от всякакво сектантство и догматизъм и с пълно основание можеше да повтори думите на известния писател и публицист Егон-Ервин Киш: „Няма нищо по-извънредно, по-изключително от простата истина; няма нищо по-фантастично от света, който ни заобикаля, и нищо по-сензационно от момента, който преживяваме.“ Неговият реализъм в отношението към живота и хората, верният му усет и трезв поглед го правеха ценен другар и съветник, приятел и побратим на мнозина.

Девети септември завари Д. Б. Митов в разцвета на жизнените му сили и в разгара на творческата му енергия. Той беше буквално зареден с много нови идеи и планове, с предложения и замисли за нови осъществявания в полето на родната култура. И още в първите дни на свободата той даде воля на темпераментното си перо. В „Работническо дело“, в „Отечествен фронт“, в „Литературен фронт“, в списания и специализирани издания се заредиха негови публикации, плод на по-раншни размисли или на нови идеи, възникнали в обстановка на свободния живот.

В своите написани непосредствено след 1944 г. статии, опрян на огромния си опит, Митов направи редица още прогнози, успя да предвиди процеси и тенденции в генезиса на най-новата ни литература и с активното си участие в литературния процес да улесни тяхното осъществяване. Трябваше наистина човек да види с каква младежка енергия, с какви удвоени сили се отдаде на работа възрастният вече критик, макар и голямата част от неговото време да беше посветена вече на проблемите на театъра, на изграждането на нашето театрално дело на социалистически основи.

В няколко последователно писани статии през 1945 г. Митов се опита да направи преглед на етапите на историята на българската литература и на фона на това развитие да очертае предстоящите задачи. Верен на своя нрав на журналист да прави бързи констатации и да поставя литературни диагнози, Митов не можеше да изчака избистрянето на нещата, стихване на бурята. С риск да съборка, темпераментният критик се зае още в началото на пътя на новото ни обществено-политическо и културно развитие да прави оценка на изминатия път и да чертае планове и перспективи.

С няколко статии Д. Б. Митов навлезе в новата литературна действителност на социализма с качествата си и на литературен историк, каквито той разви и доказва в петтомния си труд „История на западноевропейската литература“.

Замислен и написан като учебно помагало на студентите от Висшия институт за театрално изкуство, този труд и досега служи не само за учебно-педагогически цели, но представлява и едно произведение, написано от съвременни позиции от един ерудиран и компетент автор. Това произведение и сега може да бъде четено от всеки, който се интересува от история на литературата, то и сега не е загубило своята актуалност. Почти всички трудове в тази област, които познавахме до неотдавна, бяха дело на чуждестранни автори, те бяха съобразени с вкусовете и манталитета на чужда публика и едва появата на „Историята“ на Митов запълни една голяма празнота. Макар и да не претендира за пълна оригиналност, за нашите условия появата на този труд беше един литературен подвиг.

Д. Б. Митов си отиде на шестдесет и четири години. Той ни напусна в онази възраст, която приближаваме сега и ние, неговите някогашни ученици и по-млади приятели. Но и сега, винаги когато заговорим за него, за бай Димитър, се улавяме неизбежно в онова чувство на респект, което сме имали винаги към него, чувстваваме онази почетна дистанция, която винаги стоеше между нас. Той така си и остана: големият човек, учителят, чиито уроци няма да загубят никога своето актуално звучене, и гражданинът, по който трябва да се равняваме.

ЛИТЕРАТУРНОКРИТИЧЕСКОТО ДЕЛО НА Ф. К. ШАЛДА

ХРИСТИНА БАЛАБАНОВА

Името на Франтишек Ксавер Шалда се свързва с облика на модерната чешка литература. Той е поет, белетрист, драматург, но преди всичко и над всичко критик. Критическото дело на Шалда излъчва силата и мощта на неговата творческа личност — и с максимализма, и с пристрастията в оценките, а може би и поради тях, защото това са черти, присъщи на истински новаторския дух. „Критика с патос и вдъхновение“ — това есе, писано през 1905 г., става символ на неговото кредо, то го прави известен и у нас: през 1925 г. излиза като отделна книжка на „Малка енциклопедическа библиотека“ в превод на Л. Касърова. Името на Шалда става популярно в България, особено през 30-те години, на страниците на сп. „Изкуство и критика“, което изиграва важна роля за рецепцията на редица значими представители на чешката литература, като И. Волкер, К. Чапек, В. Незвал. В критическата позиция на Шалда, в цялостното му поведение на литератор и гражданин, редакторът на списанието Г. Цанев намира пример и опора за задачите, които си поставя — борба за високохудожествена и демократична литература. Шалда е известен у нас не толкова с произведенията си, а като име на голям критик, който обединява художника и критика, защитава индивидуално-творческия характер на критическата интерпретация. Въпросът за неговата рецепция трябва да бъде решен в по-широкия контекст на възприемане и въздействие на чешката литература, от една страна, и, от друга — в рамките на тенденциите и насоките в развитието на българската литературна критика. Предложената тук характеристика на неговото литературнокритическо дело е увод към темата за познатия и непознатия Шалда.

Като обновител на чешката критика Шалда практически е и нейният създател, защото я превръща в самостоятелен и равноправен литературен жанр, освобождава я от филологическата описателност и естетическия нормативизъм, от дилетанството и субективизма. В негово лице критиката придобива нова функция — създава критерий за художественост, за да го приложи към собствената литературна традиция, да извърши естетическа оценка и подбор на националните литературни факти. Шалда гради ценностния модел на чешката литература в контекста на европейския развой, но степенува възприемането на чуждите ценности според тяхното органично усвояване от националната литература. Съзнанието за органично литературно развитие определя отношението му към предходниците — „космополитите“ от сп. „Лумир“ — начело с Ярослав Връхлицки. У Връхлицки Шалда не вижда твореца, който превръща външната инспирация в субективно преживяване. За светоусещането на своето поколение (поколението на 90-те години) по-късно Шалда пише: „Беше краят на

80-те години, след голямата романтическа вакханалия на чешката поезия, след големите легендарни и исторически платна на лумировци, след първите колористични фойерверки — и цялата тази възбуда отшумя някак напразно, всуе, без да донесе избавление. Поседяхме малко край камината на всички цивилизации и все пак ни беше студено. . . Имахме чувството, че привнесената отвън, неизживяна, незавоювана и незавладяна в живия органичен растеж култура няма да ни помогне.“

Подобно на Пенчо Славейков на прелома на XIX в. Шалда внася в чешката литература ново естетическо съзнание, което се противопоставя на традиционната (възрожденска) представа за мястото и ролята на поета в обществения живот. В естетическата му програма могат да се открият редица типологически сходни принципи с програмата на кръга „Мисъл“, както и общи естетико-философски импулси.

Шалда принадлежи към поколението на чешките символисти и е един от съставителите на манифеста „Чешка модерна“ от 1895 г. Но той не е критик на символизма в тесния смисъл на думата, въпреки че с неоромантичната си концепция за художника и творбата е свързан с неговата естетика. Целта му надхвърля рамките на школата, със средствата на изкуството той воюва за нов тип култура, която да хармонизира обществения живот. Характерните за времето социално обезверяване и съзнание за криза на всички ценности той преодолява и разрешава оптимистично в сферата на изкуството. Художникът за него е преди всичко личност (това е подчертано в есето „Личност и творба“), едно по-точно, но по-висше понятие за човека или човекът, какъвто трябва да бъде открит, т. е. създаден. Този персоналистичен възглед не е отнесен конкретно към житейското поведение на писателя, той трябва да се разбира като изразена в творческия акт борба с трагичните противоречия на живота. Творчеството е самопреодоляване на „аза“, претворяване и продължение на отделния живот в нова форма. В този смисъл истинският творец е създател на висши, свръхлични ценности.

Апологията на творческата личност определя критическия патос и критическата аксеология на Шалда в есетата от „Борби за утрешния ден“, в портретите на чешки и европейски писатели от „Душа и творчество“. В студията „Модерната чешка литература“, също от периода до Първата световна война, Шалда свързва своята критическа програма с традицията на националната литература и я преоценява според идеала си за художествено творчество. Тази студия решава въпроса за приемствеността на модерната литература, за мястото на чешката литература в традицията на европейския романтизъм.

Може да се каже, че есетата от „Борби за утрешния ден“ синтезират стремежите на литературнокритическата и естетическа мисъл от 90-те години за обновяване на литературния и културния живот. Ролята на сигнал за исторически напълната необходимост от промяна не само в художествения, но и в социално-политическия живот изиграва манифестът „Чешка модерна“. Той обединява амбициите на младото поколение, без обаче да се превърне в литературно сдружение. Патосът на отрицанието тук преобладава, но в програмата, която утвърждава свободата на критиката и „вътрешната правда“ в творчеството, се чувствава критическата позиция на Шалда. В „Борби за утрешния ден“ тя е развита в система от принципи за модерното изкуство и литература.

Критическата програма на Шалда е инспирирана от антипозитивистичните тенденции в естетиката — решаваща е връзката с френската литературна мисъл, критично настроена срещу методологията на Иполит Тен (естопсихологията на Хенекен, социологичния витализъм на Гюйо) или открито противопоставяща ѝ се със своя антирационализъм (интуитивизма на Бергсон). Още в публикуваната през 1892 г. статия „Синтизъмът в новото изкуство“ 25-годишният

критик прави своята равностойност с позитивизма и определя критическия си подход. Синтетизмът в подхода към творбата се противопоставя на аналитичното ѝ раздробяване на елементи: изтъкуван е като такова вникване в творбата, което постига единство на същност и значение, вникване едновременно „конкретно и интуитивно“. Става въпрос за възприемане на творбата като единно цяло, за съобразяване на изследователския подход със спецификата на художественото познание, което само по себе си е творчески синтез на действителността. „Синтетизмът“ е апел за възвръщане на властта на духа в изкуството и в познанието на света; като метод той е инспириран от символизма и модерното изкуство. В „Генезис и характер на новата красота“ синтетизмът става ценностна квалификация на модерното изкуство. Тази манифестна статия проблемно обобщава патоса и съдържанието на цялата книга. Тя разкрива широката ерудираност на Шалда, темперамента му на воюващ критик, който прелива и в стила на изложението. Тук чрез характеристиката на модерното изкуство той прокламира възгледите си за съдържанието и смисъла на изкуството като художествено творчество. Границата старо — ново изкуство е граница и между научното (рационалното) и художественото познание. Вместо идеи в изкуството — творчески индивидуалности, вместо описателно възпроизвеждане на „късчета от действителността“ — живо чувство за безкрайното, вместо логиката на причинността — откривателството на творческата интуиция. От тези опозиции, които могат да бъдат продължени, става ясно, че Шалда отхвърля „миметичната“ функция на изкуството, за да утвърди правото му на собствена (индивидуална по същество) визия на действителността. Чрез примерите с Верлен, Роден, Ибсен, Уитман той намира потвърждение на своите принципи. Тук Шалда достига до изводи и наблюдения, типични за развойната логика на изкуството — такова е твърдението, че всяко ново изкуство превръща в естетическо преживяване нещо, „което се е считало недостойно за изкуството“. С интереса си към духовния свят на твореца той воюва за духовния свят на човека.

Когато пише, че новото изкуство синтезира пълнотата и силата на живота, Шалда има пред вид живота в неговото духовно съдържание, живота на духа, много по-интензивен у творческата личност. Творецът, свободен в познанието на тъмните и светлите страни на живота, преодолява парадокса на живота, неговите трагични противоречия, за да ги превърне в нов етос. Неговият възглед за изкуството като за драматична духовна борба, в която се обновяват и обогатяват нравствените ценности („разширява се царството на живота, за да се разшири царството на красотата“), е внушително изразен в „Художественият парадокс“: „Смелостта на поетите и творците се състои в това, че отвързват демоните, за които предишният век е бил убеден, че са завинаги оковани в желязни вериги и които са му служили за присмех и суеверие. Смелостта на поетите и творците се състои в това, че разтърсват света и разрушават мостовете, чрез които времето е искало да отстрани пропастите в света и живота: разкъсват света на по-дълбоки дисонанси от съществуващите и създават от тях нови хармонии, по-тайнствени и по-търгжествени от старите.

Парадоксът на художествената етика е трагичната сигурност: сигурност не наивна, която не вижда и не познава ужасите на живота, а тъкмо обратното: която ги познава добре и въпреки всичко не иска да се лиши от тях. По-скоро би ги умножила, за да има повече материал, който да преодолява и да расте от него.“

Върху творческата личност Шалда гради своите надежди за промяна на обществото, своята вяра, че изкуството може да преодолее дисхармонията на живота, „хаоса на настоящето“. С ценностната характеристика на творческата личност Шалда създава ценностна йерархия на личността в националната и

световната култура. Програмата му не е само постоцентристка (апология на гениалния художник), но и културоцентристка (поетът — създател на духовното единство на нравствено преродените човешки индивиди). Есето „Културни ценности и силата на живота“ е най-ярък израз на нравствения идеализъм на критика — хармоничното културно общество, където всеки индивид е творец. Мечтаният синтез между изкуство и живот е осъществен в хармоничното цяло на културния организъм, където висшите духовни ценности (красота, сила, величие, нравственост) кристализират като типични и постоянни. Посредством културата изкуството се проявява като нравствена сила, която ценностно регулира живота.

Личността на твореца включва и личността на критика, който също е творец, създател на духовни ценности. В прочутото си есе „Критика с патос и вдъхновение“, критическо верую и изповед, Шалда възлага на критиката мисията на културен строител — обновител на литературата и живота. В съответствие със съвременния психологизъм в естетиката той свързва оценъчния характер на критиката със способността за „вживяване“, което ще рече елементите на художествената творба да не се разглеждат сами по себе си, а съотнесени към една по-висша духовна структура — „душата на художника“. В личността на критика се обединяват художественотворческият и художественооценъчният момент. За да вникне в „живота на авторовите чувства“, критикът трябва да притежава чувствителността и наблюдателността на художник и смелостта да жертвува тези си качества в името на оценката. Когато определя критиката като изкуство, Шалда подчертава разликата между вживяването-наслада и вживяването-оценка, в което има момент на „транспониране на творбата в по-висш духовен тип“ или на претворяването ѝ в определена художествена (духовна) тенденция. За него импресионистичната критика, която поставя акцент върху преживяната наслада от изкуството, не може да бъде вдъхновител и откривател на нови художествени ценности. По този начин критическата субективност получава значението на типичност и характерност — предугажда и формулира новото, за да го превърне в инспирация. Обективността според опита на позитивистичната школа за Шалда е равнозначна на научна индиферентност, в която няма ценностна градяция.

Именно в оценката Шалда влага борческия патос на критиката, съдържащото ѝ на духовна борба, която ангажира цялостно личността на критика, налага му отговорността на творец. Така критикът е обрисуван според мартурологията на творческата личност — страданието е двигател на неговия обновителен патос, а в своята героична позиция на разрушител-създател той може да намери вдъхновяващ пример по-скоро в лицето на твореца-пророк, отколкото на критика-тълкувател.

В критическите си работи Шалда нееднократно споменава и цитира Ницше — той го инспирира със своя бунт спрямо класическия рационализъм на XVIII и XIX в., с преоценката на всички ценности, с естетическото си опиянение от живота. Удивлява се от силата на неговите сетива и чувства — художественото въздействие на Ницшевата философия, която го прави така популярен в началото на века, определя до голяма степен отношението на Шалда към този „най-голям естет в историята на духа“, както го нарича Томас Ман. В портрета на Ницше от 1930 г. Шалда подчертава историческата му роля на културфилософ, но заема отрицателно отношение към „волята за власт“, която нарича „трагическа пропаст“ и „трагическа лудост“ на Ницше. Очевидно той е смутен от реакционните и антихуманните тенденции, които Ницшевата философия подхранва по това време, и я тълкува „в светлината на своя опит“, от гледна точка на гносеологическия и културен скептицизъм на прелома на века, който издига в естетически култ „философията на живота“.

Философията на живота като цел на изкуството и културата и критерий за тяхната ценност е обща тенденция в естетиката и има своите варианти във Франция (Бергсон), Германия (Дилтай) и други европейски страни. Това е „преживяното познание“, най-висшият критерий за действителността, в противовес на отчужденото рационално познание, на логическата схема. Обикновено, както вече стана въпрос, се има пред вид вътрешният, духовният живот. Както в отношението си към Ницше, така и към модерните направления в естетиката, Шалда запазва една критическа независимост, която можем да наречем творческа свобода на възприемането. Той се отграничава от крайностите в неоидеалистичната естетика (например критикува Бергсон, че подценява интелектуалното начало). Неговият синтетизъм разглежда творбата в най-широк контекст от зависимости, поставя цел и с това граници на творческата свобода: „свръхразумната воля“ за творчество се обективира в художествения закон на творбата — творчеството е отговор на необходимостта на времето. Необходимостта на времето е възплътена в стила — в голямата си статия за импресионизма (1907) Шалда свързва еволюцията на художествената форма с духовните импулси на времето, за да покаже новото съдържание на импресионистичния образ. Тази статия и днес може да бъде разглеждана като принос към историята на модерното изобразително изкуство. Тя разкрива една съществена черта от неговото разбиране на модерното изкуство — той го отнася към бъдещето, защото го свързва с нравственото послание да преодолее „хаоса на настоящето“ — липсата на обединяваща социална или духовна цел — и да сътвори нов тип култура. Шалдовият идеал за модерното изкуство не се покрива с идейната и художествена противоречивост на модернизма — в модерните направления той търси „предпоставка за една висша синтетична цел“. За самия Шалда импресионизмът е преодолян етап, но в неговия стил той открива ново, духовно усвояване на материалния свят, което постимпресионистичното изкуство развива. Определението „духовно зрение“ е употребено като синоним на творчество.

Чрез модерното изкуство Шалда убедително илюстрира своята концепция за синтетизма като качество на стила и модел на културата. Тук най-ярко се проявява приемствеността му с естетиката и философията на романтизма — актуализира се творчеството на Маха като традиция и отправна точка за развитието на модерното изкуство. Връзката Маха — Бржезина е концептуалното ядро на книгата „Душа и творчество“ (1913), а от гледна точка на културната програма на Шалда — нейната най-внушителна защита. След първата си обширна студия за Маха („К. Х. Маха и неговото наследство“) той нееднократно се връща към неговото творчество и по този начин непрекъснато го актуализира, уплътнява шрихите на неговия портрет във времето, за да му придаде смисъла на непреходна ценност. Шалда блестящо използва анализа на стилните средства, за да постигне поетическата и светогледна нагласа на Маха, да обедини поета, художника и мислителя. Същественото в двете основни студии за Маха — „К. Х. Маха и неговото наследство“ и „Мечтателят и бунтовникът Карел Хинек Маха“ — е проникновено направената връзка между екзистенциалния и социалния бунт в неговото творчество: духовната драма на поета, израз на копнежа за по-съвършен живот, разрушава социалните илюзии на просвещенския рационализъм. В лицето на Маха Шалда открива новия идейно-естетически облик на чешкия романтизъм, очистен от просветителските елементи, който чрез духовната драма на личността революционизира общественото съзнание. Означава ли това, че той отрича значението на възрожденската патриотична поезия — не, и това се вижда в портретите му за Неруда, Чех, Сладек. Той приема съществуването на повече от една традиции в националната литература, които истинският творец със своя стремеж към висше единство

обединява. За Шалда единството на индивидуално, национално и общочовешко определя националния характер на литературата. У Маха, първия чешки „космически“ поет, той открива твореца, който разширява хоризонтите на чешката литература и с това ѝ „дава право на бъдещ живот“. Доказва, че романтизмът на Маха не е чуждо явление (за каквото се е смятал), и изтегля нишките на неговата приемственост — освен Бржезина тук са Неруда, Врхлици, Зейер. Забележителна в това отношение е статията „Традицията все пак“, където той обръща чешката литературна традиция към бъдещето, към идеала за художествено единство. Той проявява едно диалектично и с това много съвременно разбиране за традицията. Активното отношение към традицията вижда и в отрицанието, което пренася приемствеността в сферата на духа и я превръща в гравитен елемент на индивидуалното творческо съзнание. Така Бржезина преодолява романтическия дуализъм на Маха и хармонизира противоречието между духовен и реален живот в неговата поезия.

Очевидно романтическата традиция е духовният мост към културния идеал на Шалда. За него тя е жива традиция, защото се явява родоначалник на модерното художествено съзнание и на модерното съзнание въобще. Този негов възглед се съгласува с редица съвременни гледища за преломното значение на романтизма в духовното развитие на модерния човек. Приемствеността на модерното изкуство с традицията на романтизма Шалда проследява в широки исторически граници, като се стреми да отдели позитивните от негативните ѝ страни. Той не приема продължението на тъмните, нихилистични и разрушителни страни на романтизма в модерната литература. От позициите на романтизма критикува натурализма и описателната обективност на реалистичната проза. В разбиранията си за реализма той се ръководи не от принципа на правдоподобността, а от принципа на художествена достоверност и по този начин застъпва един по-съвременен възглед за реализма — реализъм, оплоден от завоеванията на романтизма. Портретите на Флобер и Стендал съдържат интересни и тънки наблюдения за връзката между романтизма и реализма, вдъхновени от критичното му отношение към натуралистичния метод на Зола. Изобщо понятията реализъм, обективност, правдоподобност за него не са художествено функционални, тъй като по аналогия ги отнася към позитивистичния детерминизъм. Затова художествеността влиза в противоречие с обективността, която той тъквува твърде механистично. Тъй като животът на духа за Шалда е нещо много по-богат от текущия социален живот, той подхожда към романа от тази гледна точка. Затова романтичното бунтарство на духа у героите на Стендал му импонира толкова много, романтично бунтарство, което не е бягство от действителността, а копнеж по действителност, по-действителна от съществуващата. В тази нееднократно изказвана от Шалда мисъл се оглежда неговият естетически и нравствен идеализъм. Той го прави твърде чувствителен към социалния и житейския песимизъм, към негероичния трагизъм. Моралистичната философия и социалния критицизъм на Толстой оценява като резигнация пред живота, въпреки че се възхищава от художника Толстой.

Между портретите на големите романописци Достоевски заема особено място. Полемиичната защита на неговото творчество от ирационалистичното му тълкуване на Запад („Творчеството на Достоевски и неговата оценка в Европа“) в същност цели противопоставянето му на западния реалистичен роман. Сравненията утвърждават художествения гений на Достоевски в познанието на човека. Виталистичният възглед за преживяното познание като по-истинно от логическото познание е гледната точка, от която се оценява приносът на Достоевски. В този експресионистичен по своето внушение портрет естетическият и философският идеализъм на Шалда сублимират в копнежа по нравствено преграждане на човека. Критикът и писателят взаимно се индуктират, тълкуването

придобива смисъла на изповед. В портрета на Достоевски (както и на Маха и Бржезина) най-ярко е изразен духовният романтизъм на Шалда. С каквито и уговорки да приемем оценката, интерпретацията има неоспоримото достойнство, че се противопоставя на опростеното възприемане на Достоевски.

Когато упреква Запада, че възприема Достоевски само откъм негативната страна — като краен субективист и евокатор на подсъзнателното, — Шалда има пред вид субективистичните тенденции в авангардното (следвоенно) изкуство, към които той се отнася в повечето случаи критично. Ирационализмът, художественият и културният нихилизъм, „въдъхновението на автоматизма“ не отговарят на неговата концепция за надличните ценности, за равновесието между свобода и необходимост в творчеството.

В две обширни статии Шалда взема отношения към развитието на предвоенното и следвоенното модерно изкуство. Той съсретоточава вниманието си върху френската литература не само защото я познава изключително добре, но със съзнанието, че тя е духовната родина на модерното изкуство. „Из алхимията на модерната поезия“ — статия, посветена на „прокълнатите поети“ — представя тяхната лирика като прелом в развитието на модерната поезия. Тази статия показва неговите способности да анализира художественото творчество като съдържателна форма, да свърже новаторството с развитието на жанра, да обективира своето познание за творбата. Наблюденията му за аналитичния характер на модерната лирика, чиито корени вижда в поезията на Бодлер, се съчетават с проникателни изводи за социалния херметизъм в лириката на Рембо и Маларме. Позитивното преодоляване на романтичeskата анархия, което Шалда оценява у Бодлер, следвоенните тенденции на дадаизма и сюрреализма не продължават. Те актуализират интуитивността и несъзнателността на творчеството. В „За днешното състояние на поетическото творчество“ Шалда се задълбочава в причините, които обуславят новите тенденции. Той ги съзира в променените критерии за познаваемост на действителността, което създава ново чувство за реалност. Интересното е, че в нихилизма и психическия автоматизъм на поезията и прозата той улавя новите насоки на общественото съзнание, което се стреми да разчупи рамките на индивидуализма. В култа към подсъзнателното и първичната сетивност открива неосъзнат стремеж към колективност и нова социалност в изкуството. Тези наблюдения показват, че за Шалда формалните експерименти винаги имат дълбоко социално съдържание.

Един от героичните факти в творческата биография на Шалда е, че той възторжено възприема чешката пролетарска поезия, „най-младата“ поезия, за която социалистическата революция става поетически идеал. С това той извисява критическия си ръст над своето време и поколение, доказва, че чувството му за художествено значимото не е консервативно и догматично, а притежава необходимата историческа ориентация. Положителната оценка на следвоенната революционна литература не е съпроводена с някакъв прелом в естетическия му светоглед — той доразвива и обогатява своите възгледи за социалната роля на изкуството в духовното изграждане на личността, за надличните или свръхлични ценности, към които то е устремено. Не изоставя персоналистичната гледна точка, но поставя акцент върху историческата обвързаност на литературата с необходимостта на времето. Затова така го занимава проблемът за връзката между творческата индивидуалност и социалния колектив: пише „Поетът и обществото“, „Поетът и политиката“, „На тема изкуство и живот“. В тези статии се чувствуват духът и ентусиазмът на времето. Социалната революция Шалда възприема и тълкува в чисто духовен план — като социална религия, която възражда и обединява човечеството. Волкер е „най-етичният поет“, защото чувството на вяра и любов движи неговия нов поглед към действителността. У Волкер Шалда вижда поета, създател на нова

нравствена култура — на човешката задружност и солидарност. От пролетарската поезия той изисква преди всичко обективизация на новото усещане за света, което носи пролетариата — на преден план е поставено социално-нравственото съдържание на идеята. Това подчертаване на хуманистичния патос на пролетарската поезия го доближава до нашата съвременност, до проблема за приноса на пролетарското и социалистическото изкуство в духовните и културните ценности на човечеството.

За Шалда Волкер остава най-ярък представител на чешката пролетарска поезия — пример за единство между поетическа индивидуалност и социален колектив. Изцяло ангажиран с развитието на поезията от 20-те и 30-те години, Шалда пише множество рецензии за представителите на поетизма и обобщава своите оценки в статията „За най-младата чешка поезия“. Направлението на поетизма обединява талантиливи млади поети, между които В. Незвал, Я. Сайферт, К. Бибъл, увлечени от поетическото новаторство на европейския авангардизъм (и особено от асоциативния метод на Аполинер). Характерното за поетизма като специфично чешко явление е, че в лицето на своя теоретик К. Тайге той свързва пролетарската поезия с развитието на хармоничната личност на бъдещото безкласово общество. Оттук идва и тезата за нейния забавен и развлекателен характер, поезия, която дава на работника „не реалности, които съкрушават, а реалности и мечти, които въодушевяват и укрепват“. Поетизмът обновява поетическия език, за да го превърне във функция на една нова чувствителност, виталистична и радостна, в която действителността се ражда обновена и претворена. Поетистите превръщат творческото въображение в „магическо око“ на своя поглед към действителността. Това приближаване на „утрешния ден“ и изживяването му чрез поезията (поезията се разтваря в живота) е близко до романтичния възглед на Шалда за изкуството като творчество на живот, по-богат от действителния. Самият Шалда приема поетизма като нов етап от развитието на пролетарската поезия, съответстващ на международния отлив на социалистическите и революционните сили. За него поетизмът е закономерно явление не само от гледна точка на настоящето. С присъщото си чувство за историзъм той улавя връзката на поетизма с чешката романтическа традиция (Маха и Врхлици) и чрез опозицията традиция — новаторство проследява плюсовете и минусите на младата поезия. Когато критикува сюрреалистичния метод на Незвал, Шалда отново защитава социалната комуникативност на модерната поезия и на поезията въобще. Чисто субективното подхранване на въображението, езиковият експеримент, разчиташ на находчивостта — тези негативни страни на поетизма, които той посочва, са вероятните рискове на всяко поетическо новаторство, включително и на съвременното.

Може би най-вярна представа за многостранното критическо дело на Шалда дава неговият „Записник“, който той издава от 1928 г. до смъртта си — 1937 г. Тук виждаме реализирана неговата максима за критиката — да гледа на изкуството *sub specie* живота. Литературни портрети, проблемни статии, рецензии, отзиви, полемики, статии по културни и обществени въпроси — учудваща е тази активност, побрала в себе си живота на едно десетилетие. „Моят истински живот се съдържа в моето творчество“ — пише Шалда в своето завещание-завет.

В едно от последните си есета за критиката („Нещо за модерната критика“) той отново защитава нейния творчески характер. Тук говори за художествения критически метод като за еднакво необходим подход към творбата редом с научния. Начинът, по който определя функциите на двата метода, ни дава ключ за разбиране на неговото критическо дело. На критиката-изкуство той възлага отговорна обществена мисия — мисията на културен строител, който

чрез изкуството воюва за по-съвършен живот. Затова критикът-художник трябва да познава живота всестранно, да улавя „всички флуиди на времето“. С други думи, критикът-художник е духовният „компас“ на човечеството. Редом с него критикът-учен изследва законите на творческия процес, той е „духовният компас“ в познанието за твореца.

Самият Шалда възприема творческия критически метод, който за него отговаря на цялостното възприемане на художественото произведение, и въз основа на това създава своя есеистичен стил. Същевременно произведението за него е определена форма на обективизация на индивидуалните преживявания и копнежи („свръхлична ценност“, „необходимост на времето“) и има своя логика и свои закони. Така че подходът на Шалда по-скоро търси синтеза на двата метода, като запазва своята индивидуална творческа активност и борбеност. Синтетизмът е неговият културен идеал. Той се съдържа в признанието на Шалда: „Исках да бъда поет-критик, който чрез писателя открива и създава човека.“

ПЕТ СТРАНИЦИ ОТ РОМАНА „ИВАН КОНДАРЕВ“

МИТКО МАРИНОВ

Утрото започва с изсвистяването на клечка кибрит. Трябва да се опали пешата, да се наготви, челядта и бащата да се събудят, да се изнесе бъкелът, вода...

Из още тъмните дворове прискърцват главини и окове, наместват се плугове, сено два-три наръча, вѐже, жегъл един. . . И се движат сенки сред утринната суета, еква звън от желязо, проплаква дете, зачува се гласът на съседа: „Хайде, комшу, да орем. . .“ Думите чевръсто прескачат живия плет, срещат едно улисано „тръгваме“ и отекват надолу.

Скоро селските коли ще поемат към нивята, препълнени с народ и сечива. Възрастните ще се поклашат умислени, а децата, ако не спят, ще гледат зачудено какъде ли отиват толкова рано. Биволският рог и гъшето перо в него ще се поклашат и те над скърцащите главини заедно с хората и пепелявия път под тях.

1

Есента на 1923 г. не повтаря старата идилия. Дните пак са благодатни за труд, из полето „шетат“ хора, но ръцете им не стискат плугове, а карабини и знамена. В дворовете зеят празни каруци, жени се взират в прозорци и порти, а след всенощните бдения даряват утрото с червения цвят на очите си.

Околията се „оглася“ от тръпен смут, от предчувствие за смърт. Имена на бунтовници глъхнат в краката на коне и стражари. Войската е призвана да въведе ред, а пръв изпълнител на нейната наемна роля е Балчев. Господин. Капитан. Ротмистър.

А днешният му работен ден започва с пляска на кладенчова вода в двора на „най-богатия симановски богаташ“. Такъв утринен тоалет е повече от необходим за господин капитана — вчера бе „гонил, сякъл и пленявал метежниците на Звъничево“, а цяла нощ беше пиянствувал. Балчев има готов план и за днешния ден — ще изкара пленените селяни от кошарите край Симаново, ще ги строи за разстрел, но няма да ги избие. Днес той ще си поиграе със смъртта на другите, ще изживее болезненото удовлетворение от собствената си мощ и чак тогава ще освободи „попиканите“ от страх метежници. Този урок ще им стига. . .

Планът в началото се изпълнява дословно. Капитанът оглежда от черния си кон „шетнята“ на въстаниците и търси с очи поручик Тержуманов. Балчев днес няма да убива, колко му е да пречука тая сган, за него това е вече нещо делнично, банално и изживяно. Нужни са му нови емоции — хленч, плач за пощада, гърчещ се в огъня нешавен цървул. А ако някой хукне да се спасява, тогава ще екне ликуващият вик на картечниците.

Но друг силен вик сепва капитана и го изважда от несвойствения му унес. Екотът на този неочакван зов: „Хайде, братя, да умрем!...“ продължава да кнети в главата му, „веселата идея“ да унижи се спарушва и Балчев се отпусна на коня смутен и натежал.

„Тяхната готовност да умрат го покърти...“, „безкраен ужас...“

Можеше да се предполага, че този удар е достатъчно силен, за да извади Балчев от равновесие, но бъдещият развой на събитията ни натъква на друго — без да съзнават това, „метежниците“ подготвят нов удар на капитана. Едва ли не веднага след случая край Симаново Балчев пристига в Звъничево и в един плевник с пленени въстаници „Нишков се надигна и плю в лицето му“.

След духовната „разправа“ последва и физическа.

Балчев убива мигновено Нишков, но това е стар рефлекс. Зародилото се безпокойство продължава по пътя към отчаянието:

„Всички са против, тяхната мамка! Този народ е бунтовен, чуваш ли?“

„...чувство за безпомощност.“

„...беше болна сега и душата му.“

„Боже мой, към кого да се обърна?“

„...чужд на своите.“

Скоро след „разстрела“ селяните ще бъдат освободени и ще се завърнат по домовете си. Но преди това те ще трябва да изживеят ужаса на отминалата ги смърт, да благодарят на Балчев за „великодушието“.

Някои са склонни да виждат в тази благодарност „бързо преобразяване“ и връщане към „робската“, мирновременна психика на бунтарите-селяни.

Вярно е, че човек притежава способността бързо да „израства“ в час на изпитание и още по-бързо да се „разпада“ в мирните условия. Но в случая по-вярно е, че поведението на въстаниците се диктува от моментното им психическо състояние. Смъртната опасност току-що е преодоляна, но нейното изживяване продължава. Гърдите вдишват живот, но очите втрещено следят Балчев. Никой не вярва в „жеста“ му, той е способен да измисли нова „шега“ — например да поднови разстрела. Затова и поведението на въстаниците е оправдано — те не са професионални революционери, нито биха могли да знаят за душевния смут на своя палач.

А там, в душата на Балчев, вече не е спокойно, нещо е смутило офицерския строй на чувствата, израстват въпроси, които естествено търсят отговор. Откъде черпи сила този „робски“ народ? Какво става с нашите оръжия?... А съдбата на близките, моят живот?... Той, който се канеше да даде урок на селяните, е на път да се превърне в техен ученик.

Всеобщата готовност на въстаниците да умрат проправя бразда не само през коравата военна душа на Балчев, тя „тегли“ и към бъдещето на „Балчев и компания“. Защото балчевци ще се появят твърде скоро, те са забравили уроците на своя народ. Но той ще им напомни за своята сила. Чрез саможертвата си.

Не е ли в това и смисълът на съпротивата — чрез смъртта си да облекчиш бъдещето. Нали бъдещето е дете на настоящето, а кой не жертвува живота си заради своите деца.

За да е вечно жив този живот и в една ранна утрин селските коли отново да поемат към нивята за мирен и весел труд.

2

Въпросите за избора, за възхода и падението, за живота и смъртта не са вечни в смисъла на никакви свещени монади. Тези въпроси се превръщат във вечни, ако са провокирани от пулса на съвремението, от онзи велик миг на живота, в който нещо умира и нещо се ражда. Умира днешният ден и се превръща

в минало, а продължават да живеят единствено една мисъл и едно чувство за онези, които пътуват назад в това минало.

Дългът към миналото няма алтернатива, неговите герои „оживяват“ или „умират“ чрез живота на настоящето. В началото на този дълг са поставени и главните въпроси. Но те не са непременно „кой“, „кога“ и „как“, а „защо“?

Защо „душите ни са тъмни, хайдушки. . . остатък от народ, кипящо гърне, което трябва по-скоро да бъде снето от огъня. . . примитивна душа, която въпреки всичко си има своя логика“¹.

Къде е логиката на това движение на душата между двата полюса на възвишеното и низкото, кои са пружините на постоянно действащия механизъм на народното самосъзнание? Защо търсенето на отговора за това движение ни отвежда непременно сред огъня на борбата за национални правдини и свобода, във водовъртежа на душевни колизии и физическа смърт?

Характерен пример за такова движение — с цялата му дълбочина и перспектива — е романът-епопея за Септемврийското въстание „Иван Кондарев“ и особено онези пет страници,² които фактически са и края на въстанието, неговата трагедия и морална победа.

Ето една примерна схема, чрез която ще се опитаме да проследим физическото присъствие и душевното състояние както на въстаниците, така и на техния противник — Балчев, преди въстанието, по време на неговата кулминация и след неуспеха му. За кулминация приемаме конкретно събитие — инсценирания разстрел край Симаново, като обобщаващ и характерен пример на национален стоицизъм, като епично проявление на народното самосъзнание.

Експозиция

Въстаници
мировременни селяни
подготовка за въстание

Балчев
офицер
военна служба

Кулминация

избухване и участие
„разстрел“
готовност за смърт
„изживяване на смъртта“
освобождение

потушаване и участие
„весела шега“
изненада
душевен смут

Епилог

мировременни селяни
неосъзнат, некомментиран
героизъм

военна служба, преоценка
осъзнаване и комментиране
силата на народа

Дедуктивното „разлагане“ на събитието (епизоди, участници, състояние) се налага от самата събитийна логика. Върху нейния екран се отразява пътят към моралната победа за едни и развоят на моралното поражение за други. Въстаниците са с най-силно изразен емоционален подем при подготовката на въстанието и в неговото начало. За Балчев движението на чувствата започва след неуспеха на „метежа“, в неговия край. След този край бунтарите-селяни бързо излизат от драматичната ситуация, чувствата им катализират в обратна посока, завръщат се при началото. Това бързо превключване към „стария“ ход на времето е познато и изживявано и преди — в песимистичния кръговрат

¹ Емилиян Станев. Работен бележник. В личния архив на писателя, съхраняван от Надежда Станева.

² Емилиян Станев. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1982, 454—459.

на войни, въстания, погроми. Мисълта за тяхната участ от фатално предчувствие се превръща едва ли не в рационална мисъл. И докато селяните-бунтовници ще се върнат в привичното си състояние на мирновременни труженици, Балчев остава открит, на кръстопът, по средата на пътя. Получаваме усещането, че въстанието е завършило за въстаниците и продължава за някои от неговите погромаджии (в случая Балчев).

А виновен за всичко се оказва онзи „силен глас със *страшна замечтаност*“. Неговата сила не е само в романтичния изблик, във видимия героизъм, той има и други, по-дълбоки корени. Тези бунтовни мъже са величави със силата си, нея те са вливали в труда си, с нея те са „хранили“ и земята, и живота. Тази сила на труда е тяхната идея за труд. Смъртта е тази, която ще разкъса този възел от дух и материя и разкъсвайки го, ще отложи бъдещето, но ще остави надеждата. Носталгията по здравината на този „възел“ съвсем естествено поражда не лекокрил, замечтан повей, а буреносно движение на духа.

Това движение е страшно именно със силата на копнежа за мирен труд. Готовността за смърт е предизвикана от отнетата възможност за такъв труд. И „страшната замечтаност“ отвежда едва ли не към осъзнато, естествено посещане на смъртта, повтаря мисълта на Толстой, че „разумното и нравственото винаги съвпадат“.

Последната дума на „осъдените“ — „*Опустял му тоз скотски живот!*“, е присъда над стария живот, с който се разделят. Клетвеното „да опустее“ българинът гони от речта си, а когато го изрече, то има една-единствена и фатална мисия — да скъса връзката между човека и ненужното му обкръжение. Четирите сезона на българските нива са изградили у тези селяни определен трудов ритъм, динамичен стереотип, около който се завърта и целият им живот. Смъртта се готви да прекъсне този ритъм, но селяните ще избързат и изпреварят нейните намерения. Те имат право, те са градили и сега с клетвата си — ще разрушат. И изричайки онова — „*Опустял му тоз скотски живот!*“, — те приключват и последната си земна работа, за да се изправят чисти пред преждевременната и „чужда“ гостенка. Тази подсъзнателна подготовка за най-важното е унаследена, тя е ритуален и възвишен финал на една житейска философия. Философия, която не е измислена необходимост, а неосъзнато пристрастие. Така, както и по-рано, по друг повод, народът някак си естествено, от само себе си изрича: „Самси господ над нази, черната земя под нази. . .“

Аналогията на „черната земя“ с люлката, труда и гроба е явна, докато на обратната страна народът не поставя небето поради по-отвлеченото му значение, а „господ“. Символичното присъствие на бога в случая не е антитеза на човека, а конкретно обобщен израз на неговите стремежи и възжелания. Отвлечената идея за бог и небе е далечна и смътна за непресторения селски живот. Господ е „самси“ над тях, както е самотна и гола надеждата им, както са сами и в труда си на „черната земя“. Стихията на тази самотност е епична, но тя не тласка бунтарите-селяни към отчаяние, а към нова съпротива, към нов труд. И те остават в своята „черна“ земя не само с корените, но и със заземените си чувства и представи. Остават като обгорени, но живи брястове на синора между две ниви.

Замисленият от Балчев „разстрел“ завършва и черният му кон го отнася към Звъничево. Но бунтарите-селяни са все още в угарта — тяхното любно млято. „Повечето, останали по ризи, се белееха в черните балвани, по които септемврийската зора хвърляше червени отблясъци.“ Всичко е все още тук — и техният вик, и клетвените им думи, и онзи спомен за майката, събрал всичката мъжка нежност: „*Мале*“.

Думата припламва сред угарта и лунните стави на кукурузите. Бледолилавият ѝ цвят не е изстрел посред белия ден, а цвете. Подранил есенен минзухар за скръбните майки.

Тези пет страници имат силата да ни държат в епицентъра на събитieto, да ни превръщат в част от цялото, да създават у нас илюзията, че не сме просто читатели, а като че ли летописци на същото това събитие. Тази автентичност на чувства, мисли и дела е самият живот, битието на едно съществуване и големият майстор ни потопява в него чрез своята истина за Септемврийското въстание през 1923 г. Тази истина много скоро става и наша истина, въпросът за документалната и художествената правда не прераства в спор. Дълбокото течение на живота на народа, силните характери и извращенията на нравствения опит носят правдата на една документалност, насочват към философско преосмисляне на историята, на нейните победи и поражения.

Психологическите построения се разтварят във възможно най-подходящата за тях атмосфера, твърде бързо я усвояват и създават в нея свой начин на живот. Твърде често логиката на движението е невидима, скрита в сюжета, но винаги органична, здрава.

„Законите действуват вътре в битието, но са валидни и вън от него, т. е. познанието. . . Те са в съответствие с движението на материята и се подчиняват на нейната логика и математика. Те (логиката и математиката — б.м., М. М.) или отговарят на практиката (на познанието), или не отговарят, но винаги са и си остават верни като възможни категории на диалектиката (условни и в никой случай — абсолютни).“³ Интересното в случая е, че Емилиян Станев не разглежда въпроса за съществуването на битието и неговото отразяване чрез познанието в тясно прагматичен смисъл, а като две страни от една доминанта — битие на материята и мисъл на битието.

Помежду битието и познанието е творческата инвенция (на народа, на твореца), тя е мост, който ги свързва и одухотворява. С други думи казано — битието се обуславя от взаимоотношенията *природа, човек, труд*, а творческата инвенция поражда нови съотношения вътре в тях — *природа — творец, човек — творец, труд — творец*. Писателят (творецът) е винаги помежду всяка от трите „воюващи“ групи, той е миротворецът на битието, един от законодателите на познанието, познание не концептивно, а емпирически осъзнато и творчески одухотворено, детерминирано от същността на явленията.

Ако взаимоотношенията битие — познание са верни в тяхното общо заключение, то отнесени към Емилиян Станев и неговия роман „Иван Кондарев“, те имат своя специфична отлика. Защото и Емилиян Станев тръгва от факта, но неговото по-нататъшно развитие се обуславя от дълбокото му философско преосмисляне, а не от потърсени сведения за него след атмосферата на „общото“. Именно поради това творческата еманация на факта (ситуацията, епизода) в „Иван Кондарев“, без да „снима“ цялото, общия смисъл, който изразява, отвежда към нова философска концепция на автора. Присъствуваме на философско „фетишизиране“ на факта, предизвикващ към живот „общото“, но живот според първичните закони на този факт.

Отделихме повече място на тези въпроси, защото стилистиката и структурата на разглеждания текст твърде често изтласкват на повърхността неочаквани закономерности: психологически, идеологически, социални, морални, естетически. . . Тяхната логика е дълбоко законспирирана, но присъствието им детонира във всеки един момент от развитието на събитията.

Във въпросния текст на различни места са разположени три обръщения към въстаниците:

³ Емилиян Станев. Работен бележник.

...един младеж:

— Ще ни застрелват, братя! Мамичко!

Някой извика:

— Отиваме, братя, сбогом! Изядоха ни, мале!

...силен глас:

— Хайде, братя, да умрем! Опустял му тоз скотски живот!...

Втрешното състояние на встаниците намира външен израз чрез „един младеж“, „някой извика“, „силен глас“. Гласовете са анонимни, но ясни, те са гласът на народа. Всички първи изречения определят посоката и целта, всички втори — отговарят на въпроса „защо“.

Ще си позволим да напишем още веднъж тези изречения, като отделим последната дума във всяко едно от тях:

— Ще ни застрелват, *братя!*

мамичко!

— Отиваме, братя, *сбогом!*

мале!

— Хайде, братя, *да умрем!* Опустял му тоз скотски *живот!*

От шестте думи, прочетени отвесно, можем да съставим две нови изречения:

— Братя, сбогом... Да умрем!

— Мамичко, мале... Живот!

Логическата връзка и органичният строй на тези изречения са безусловни. Те поразяват със собственото си движение и сила и макар и „скрити“, са квинт-есенцията на драматичната ситуация, неин синтетичен израз. Използуваните от автора съществителни в горните изречения са три: *братя*, (*майка*), *живот*. Само думата „живот“ е използвана в текста веднъж. Според броя на употребата на останалите две думи се изгражда своеобразен връх:

живот — (1)

мамичко, мале — (2)

братя — (3)

Движението към този връх—*живот* се оформя само от първата дума във всяко едно изречение:

ще ни застрелват

отиваме

хайде

Това движение е едва ли не огледално отражение на неговите носители:

ще ни застрелват — *братя, братя, братя*

отиваме — *мамичко, мале*

хайде — *живот*

Главният смисъл на това движение е отново скрит и има своя логика и диалектика. Докато „ще ни застрелват“ ни отправя към предстоящо и все пак отдалечено събитие, дори допуска и плахите „като че ли“, „май че“, втората дума „отиваме“ звучи в такта на встаническата песен, в ритъма на боен марш. А завършва този марш с подканящото и ласкаво „Хайде“, извикано силно и дружно в усойните дъбрави на смъртта.

Трикратно повторение „*братя*“ не е пронизано от страх, а от зов за съюз в деня на смъртта. Преди встанието тези селяни са умирали поотделно и „делнично“ в дълбоките бразди на своя труд. Встанието не е делник и те ще умрат в него заедно и празнично. Мирновременната смърт е била естествено следствие, днешната се превръща в цел.

Начинът на употреба на думите при строежа на същите изречения, както и точният брой на използваните части на речта удивляват, карат ни да се възхищаваме от съвършените сетива на писателя, от строгия контрол на художествената мярка.

В изреченията са използвани следните части на речта: (в скоби е посочен техният брой)

прилагателно	(1)
наречия	(2)
частици, местоимения	(6)
съществителни	(6)
глаголи	(6)

изречения	(6)
удивителни	(6)

Цветовете, които писателят използва в текста, са 6 — бял, син, сив, сиво-кафяв, черен, червен, Три от цветовете — *черният, червеният и белият* — насити са ситуацията със символната си принадлежност към всяка една борба, към всеки един живот.

Сякаш за да „изведе“ тяхното предимство, авторът неволно ги събира още в първото изречение след онзи „силен глас със страшна замечтаност“.

„Повечето, останали по ризи, се белееха в *черните* балвани, по които септемврийската зора хвърляше *червени* отблясъци.“

Конкретната мотивация на цветовете естествено произтича от ситуацията и обектите, които не само обитават, но и определя. „Звученето“ и значението на основните три цвята са фатално свързани със своите „обекти“, предполагат психологическа и емоционална, дори философска наситеност:

<i>черен</i> — кошара, кон, балвани — <i>земята</i>
<i>червен</i> — облак, зора — <i>небето</i>
<i>бял</i> — риза на — <i>въстаниците</i>

Природата в тези пет страници е емилианстаневска, тя не е безмълвен свидетел. В кратките паузи тя просветва, за да отрази сякаш новото движение от двете страни на „барикадите“. Без присъствието на природата не се случва нищо значително. Нейното появяване обикновено предхожда събитието, дава тласък на неговото движение или е предчувствие за взаимност, за съпричастност.

— Утрото в двора на симановския богаташ е просто:

„*Преди изгрев*“

— Балчев и Тержуманов обсъждат плана за инсценирания разстрел:

„*Изгревът се бавеше. Небето мътно димеше зад голия, полегат хълм...*“

— Изкарване на метежниците от кошарата:

„... *Утъпкани стърница и оскубани царевици... напират изгрев...*“

— Минуту преди разстрела:

„*Внезапно извила се вихрушка... издигна ги нагоре...*“

След инсценирания разстрел:

„*Повечето, останали по ризи, се белееха в черните балвани. по които септемврийската зора хвърляше червени отблясъци.*“

Вече стана дума за това, че възникналите закономерности трябва да се разглеждат като „възможни категории на диалектиката“ на художественото произведение. Те съществуват и съществувайки, имат право на внимание, тъй като проправят път към особеностите на художествения текст. Неговото „разрязване“ и осмисляне е продиктувано от необходимостта на анализа, от търсенето на още един зрителен ъгъл към творческата диалектика на писателя.

Временно „изведени“ на повърхността, тези закономерности отвеждат както към структурно-гносеологическите особености на това творчество, така и към неговата социално-генетична перспектива. А тази им особеност е и основен подход на марксистко-ленинската естетика при разкриването на обществената природа на изкуството, от една страна, и неговите внушения — от друга.

Неотделимостта на експресивност и пластичност е висш художествен съюз, пластичното в творчеството на Емилиян Станев не е акорд, а част от духа на произведението, не е фон, а среда, в която се ражда и живее характеристиката на персонажите, осъществява се конфронтацията на душевността с „външните“ закони на социалното и нравственото или с липсата на такива. Своите герои Емилиян Станев не просто обича, те са негови земни братя и писателят проявява към тях скрита „мъжка нежност“, търси взаимност или спор, прокрадва се идеята за правомерното им съществуване, за съпричастност с тяхната съдба. Природата „отвън“, нейното движение и багри са също факт от „общото“, а не основна мотивация на пластичното, негова извайваща отлика.

900 ГОДИНИ ОТ ОСНОВАВАНЕТО НА ПЕТРИЧКАТА КНИЖОВНА ШКОЛА

ЕВЛОГИ ДАНКОВ

Петричката книжовна школа е основана от Йоан Философ (по произход грузинец) през 1084 г. — една година по-късно от изграждането на Петричкия (Бачковския) манастир. Тази литературна школа има пряко влияние както върху българската, така и върху грузинската духовна култура и книжнина. Особено силно според Ш. Нуцубидзе е влиянието на нейния основател върху творчеството на Руставели и други изтъкнати мислители от XII в.¹ И. Д. Панцхава² отбелязва: „Светогледът на Шота Руставели през XII в., формирал се под силното въздействие на идеите на Петрици (т. е. Петрички³ — Е. Д.), е отразявал вече новите социално-икономически условия в Грузия, новите демократични идеи на епохата.“ В този смисъл И. Бицадзе говори за „знаменитата петриционска литературна школа“⁴. Школата е била средище на светска и църковна образованост. Защо тази школа (по думите на Ш. Нуцубидзе „академия“) и нейният основател носят българско име, ще видим по-долу.⁵

1. ОСНОВАТЕЛЯТ НА ШКОЛАТА И НЕГОВОТО БЪЛГАРСКО ИМЕ

Своего второ кръщение грузинският учен получава в България, след като създава тук своята книжовна школа. Известно е, че той е бил принуден от император Алексей I Комнин (1091—1118) да емигрира от Константинопол. Н. Кечакмадзе отбелязва, че след напускането на Константинопол Йоан Философ се установява в Бачковския манастир.⁶ Н. Ц. Кочев също пише, че след осъждането на Йоан Итал в Константинопол грузинският философ „през Бачковския манастир се завърнал в Грузия, където застанал начело на Гелатската школа“⁷.

¹ Ш. Нуцубидзе. История грузинской философии. Тбилиси, 1960, 282—373

² И. Д. Панцхава. Петрици... М., 1982, с. 51.

³ Манастирът и църквата „Св. Богородица Петричка“ са основани от византийските пълководци от грузински произход Григорий и Абазий Бакуриани (Бакуриан) през 1083 г., като последният довежда около 50 грузинци. По сведения на А. Комнина — дъщеря на Алексей I Комнин — Г. Бакуриани загива три години след основаването на манастира в сражение с печенегите. Единствен архитектурен паметник от това време (XI в.) е костницата на манастира, която е била изографисана от Йоан Иверопулец — грузинец по произход. Съществуват непотвърдени предположения, че става дума за същия книжовник Йоан Философ. Тук по-късно, когато манастирът преминава под покровителството на българската държава, е изписан образът на Иван Александър (1331—1371) като ктитор на манастира, което несъмнено свидетелствува за уважението и интереса на българския цар към традициите на школата.

⁴ И. Бицадзе. Йоан Петриций. История на философската мисъл в България. С., 1970, с. 54.

⁵ Основните идеи, свързани с дейността на школата, бяха анализирани в следния доклад: Е. Данков. Философските възгледи на Йоан Петрички и разпространението на неоплатонизма в България — на научната конференция „Бачковският манастир в историята на българската култура“, състояла се от 3 до 6 ноември 1983 г. в гр. София, в Института по изкуствознание.

⁶ Н. Кечакмадзе. Граматико-логический трактат Йоана Итала. — ВВр. Т. 27, 1967, с. 175.

⁷ Н. Ц. Кочев. Философската мисъл във Византия IX—XII в. С., 1981, с. 100.

Несъмнено значимостта на грузинския книжовник за българската култура в значителна степен зависи от продължителността на времето, през което е пребивавал в Петричкия (Бачковския) манастир. И. Д. Панцхава смята, че е останал известно време, без да обсъжда подробно този въпрос. В „Бележките“ към гл. II на гореспоменатата книга Н. Кочев, позовавайки се на Н. Кецакмадзе, пише, че грузинският философ като ученик на Йоан Итал е бил преследван „и принуден да напусне Византия и да се установи в Петриционели (Бачковския манастир)“⁸. Тук под названието „Петриционели“ без съмнение се разбира Петричкият (Бачковският) манастир. Според Ш. Нупубидзе грузинският мислител е пребивавал в България около 20 години.⁹ Този срок се възприема и от Ив. Бицадзе.¹⁰

Като има предвид пребиваването на грузинския мислител в България, И. Д. Панцхава пише: „Скрийвайки се от преследване в Бачковския манастир, той се нарича Петричи и оттогава става известен като Йоан Петричи.“¹¹ Макар всички автори, изследващи творчеството на този философ, да са съгласни, че той получава българска фамилия, в края на краищата тя се интерпретира по различен начин. Така например грузинският учен Додаев-Магарски (Соломон Додашвили) го нарича Иван Петридзе, акад. Н. Я. Мар — Йоан Петрицкий, И. Бацадзе и Н. И. Кочев — Йоан Петриций, а И. Д. Панцхава, А. Лосев — Йоан Петричи и др. Кое название от всички е най-приемливо? Оказва се, че нито един от посочените изследвачи на грузинския мислител не го наричат точно с истинската му фамилия. Преди всичко необходимо е да се има предвид, че грузинският мислител получава чисто българска фамилия. Несъмнено това е било продиктувано и от желанието му да се укрие от своите преследвачи. Така че приемането на българска фамилия е било продиктувано най-малко от две съображения: първото е конспиративно, а второто е предопределено от названието на самото средновековно селище, чието име взема и самият манастир. Във връзка с последното проф. Р. Радев обърна внимание (устен разговор), че съществува традиция, по силата на която основателите на дадена книжовна школа са приемали нейното име. Според проф. Р. Радев името на философа трябва да се произнася, както е названието на школата, т. е. на селището, чието име тя приема. По такъв начин би следвало най-правилното произнасяне на фамилията на грузинския философ да бъде Петрички, т. е. Йоан Петрички.

В типика (устава) на едноименния манастир (Петрички), основан от Г. Бакуриани (където Йоан Петрички основава своята школа), се съобщава изрично, че манастирът е построен при крепостта, носеща името Петрич, в близост с местността Бачково „в северната част на тема Филипопол при неспокойния народ, който живее там край една буйна планинска река“ (Чепеларска река).¹² От типика личи, че манастирът приема прозвището „Петрички“ по името на крепостта Петрич (днес Асенова крепост). Славянска топонимия имат и други местности в този край. Това още един път доказва българския произход на името, което приема създателят на книжовната школа. Подобно схващане поддържа и И. Д. Панцхава, който също смята, че отначало Бачковският манастир се е наричал „Петрички“ или „Богородица Петричка“ по названието на селото Петрич (в гръцко произношение Петриц).¹³

Използуването на българско име за название както на манастира, така и на грузинския мислител, от друга страна, свидетелствува, че неговите служители са поддържали сравнително добри отношения с коренното население в този край. Дори включването на местното българско население за строителството на манастира не е било насилствено, а срещу доброволно възнасяне. Несъмнено тези отношения по-късно са допринесли и за разпространението на знанието, преподавано в школата и извън пределите на манастира. Тук наистина би могло да се търси някаква връзка с неоплатоническата ориентация на школата и широкото разпространение на т. нар. „еретически“ движения в този край. Както ще видим по-долу, в школата се създава

⁸ Н. Ц. Кочев. Философската мисъл във Византия IX—XII в. С., 1981, с. 183. — Вж. и в: Антология мировой философии. Т. I. Ч. 2. М., 1969, с. 664.

⁹ Ш. Нуцубидзе. Цит. съч., с. 290.

¹⁰ И. Бицадзе. Цит. съч., с. 54.

¹¹ И. Д. Панцхава. Цит. съч., с. 5.

¹² Вж. Д. Ангелов, П. Тивчев. Подбрани извори за историята на Византия. С., 1974, с. 183.

¹³ И. Д. Панцхава. Цит. съч., с. 35.

литература под влиянието на езическите мислители, но пречупена през ценностите на средновековния християнски светоглед, определящ господстващия стил на мислене в тогавашната епоха.

2. ЙОАН ПЕТРИЧКИ КАТО УЧЕНИК НА ЙОАН ИТАЛ

В началото на 70-те години на XI в. Й. Петрички като ученик на Йоан Итал е бил един от най-активните ученици в Константинополската философска школа, основана от Михаил Псел (1018—1092/96). Михаил Псел е бил от своя страна ученик на Йоан Мавропод, в чиято школа се е преподавало „словесно изкуство“. Като един от най-изтъкнатите византийски философи М. Псел сам подчертава своите предпочитания към неоплатоничите Плотин, Порфирий, Ямблих, Прокъл. Особени предпочитания М. Псел има към Прокъл, като го нарича „най-чудесния“. Тази идейна традиция, основана на неоплатонизма, се запазва и във възгледите на Й. Итал, чийто ученик е Йоан Философ. Неслучайно Й. Петрички по-късно посвещава специален трактат на Прокъл.

Алексий Комнин, по думите на Анна Комнина, намерил „църквата развълнувана от учението на Итал“¹⁴ — ученика на М. Псел и учител на Й. Петрички. Поради това византийският император предприел гонения срещу Й. Итал и неговите последователи. М. Псел подчертава състоянието на духовна деградация във Византия, в резултат на която „елините се държат като варвари, а варварите по елински“. Подобна деградация на ценностната система била свързана със силното идеологизиране на философията и религията, т. е. тяхното подчиняване на интересите на държавата като господстваща политическа организация. Достига се дотам, че според М. Псел повечето от хората нямат понятие „за природата, нито за това, което е по-високо от нея, като си въобразяват, че са постигнали всичко, а сами и пътя към него не знаят“¹⁵. Имайки предвид деградацията на духовната култура по това време, М. Псел пише: „Варваринът мисли, че ние се забавляваме, и нашето невежество го прави надменен.“¹⁶ При тази обстановка Алексий I Комнин се отнесъл към учението на Йоан Итал (рол. 1025 г.) като към ерес, тъй като то излизало извън рамките на императорската държавна идеология. По такъв начин той и неговите ученици, сред които е и грузинският философ, били подложени на гонение в името на стабилността на държавата. Според Анна Комнина, след като Йоан Итал навлязъл в диалектиката, започнал да създава „смущения сред събрания народ, завързвайки софистични спорове“¹⁷.

В тази връзка И. Дуйчев отбелязва: „Цариградският църковен събор осъдил философа Йоан Итал, неговите ученици и неговото учение, и всичко заглъхнало в забрава.“¹⁸ Но Й. Петрички успява да повдигне падналото знаме на философското мислене, и то извън пределите на Константинопол.

Анна Комнина отбелязва, че Йоан Итал като най-добър ученик на М. Псел направил немало от своите ученици „буитовници“. Към тях несъмнено е спадал и грузинският философ. Известно е, че Алексий I Комнин е решил да се справи по следния начин с „опасността“: учението на Йоан Итал е било сведено до 11 глави, които сам той е трябвало да анатемоса от амвона на Голямата църква с „гола глава“. На тази анатема е присъствувал народът и също е трябвало „да добавя“ своя анатема на споменатите глави от учението. Като прибавим към всичко това и опасността за живота му, в крайна сметка Й. Итал е бил принуден да преустрои учението си, макар и частично, в съответствие с господстващите догми на тогавашната православна църква. Тази линия в известна степен е трябвало да следва и грузинският философ, след като се

¹⁴ Д. Ангелов, П. Тивчев. Цит. съч., с. 277.

¹⁵ Вж. М. Псел. Похвала Италу. — В: Памятники византийской литературы IX—XIV веков. М., 1969, с. 146.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Вж. Д. Ангелов, П. Тивчев. Цит. съч., с. 278.

¹⁸ И. Дуйчев. Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис. С., 1978, с. 54.

преселва в манастира на Бакуриани и основава там книжовна школа по подобие на византийската.

Заслужава внимание обстоятелството, че включените в синодика (1082) обвинения срещу Й. Итал и неговите ученици са преведени през XII в. на български език. Това би могло да се разглежда като индикатор за разпространение на античните философски идеи по българските земи. Основното обвинение е следното: „Проклятие на онези, които се занимават с елинските учения и ги изучават не само за своето образование, но възприемат безразсъдните мнения и им вярват като на някакви истини, следват ги, като че ли изразяват нещо положително, до-толкова, щото понякога тайно, понякога и явно увличат в тях други и ги проповядват, без да изпитват никакво съмнение.“¹⁹

В Петричката философска школа грузинският философ въвежда някои от художествено-риторичните похвати на Йоан Итал, които също очертават нейния специфичен духовно-просветителски облик. Сам М. Псел в своята „Похвала на Итал“ (1084) казва, че той бил скромен и „злословията понасял мъдро, но когато го укорили в ерес, то той разсвирепялиставайки необичайно дързък от такъв удар, метнал на обидчика си реч вместо копие“²⁰. Именно по думите на М. Псел така постъпвали „най-изкусните от риторичите и най-превъзходните от философите“. По сведения на М. Псел Й. Итал бил небрежен към своите слушатели, дори неговата реч понякога била неприятна, но въпреки това предизвиквала задълбочени размисли.

Несъмнено Й. Итал със своя интерес към науката оказва съществено влияние върху духовната ориентация на бъдещия организатор на Петричката философска школа.²¹ В този смисъл И. Д. Панцхава с пълно основание отбелязва, че в Бачковския манастир Петрички „станал основоположник на движението по изучаване на езическата философия, на античната мисъл; която по-нататък залегнала в основата на ранния източен Ренесанс в самата Грузия през XII—XIII в.“²². Дейността на Й. Петрички в България не остава незабелязана и той бил поканен за „настоятел на настоятелите на Гелатския манастир, т. е. „ректор“ на Гелатската академия, която се открива в 1106 г.“²³ По такъв начин има основание да се предполага, че Й. Петрички е пребивавал в своята школа на Бачковския манастир в периода от 1083—1084 г. до 1106—1107 г., т. е. 21—22 години. На пръв поглед тази цифра изглежда твърде завишена, но следва да се има предвид, че Й. Петрички не се е завърнал в Грузия по-рано от 1106 г., тъй като той би се установил в друг манастир и там също би разгрънвал дейност, която не би останала незабелязана. И. Д. Панцхава изтъква следното: „Продължителното пребиваване на Йоан в България свидетелствува, по наше мнение, за това, че тук са му били предоставени необходимите условия за работа.“²⁴ Ако приемем за вярно датирането, което правят Г. К. Мирзоян и В. Хидашели относно превеждането на основното съчинение на Прокъл „Първооснови на геологията“ — краят на XI — началото на XII в.,²⁵ то преводът би следвало да бъде осъществен в самата Петричка книжовна школа.²⁶ По такъв начин и написването на самия обширен коментар²⁷ към произведението на Прокъл е станало в школата.

3. ГРИГОРИЙ БАКУРИАНИ И ПЕТРИЧКАТА КНИЖОВНА ШКОЛА

Известно е, че Григорий Бакуриани е бил в близки отношения с Алексий I Ко мни още преди последният да заеме императорския престол. Като амбициозен политически и военен

¹⁹ Вж. И. в. Дуйчев. Цит. съч., с. 54.

²⁰ Вж. Памятники византийской литературы IX—XIV веков, с. 145.

²¹ И. в. Дуйчев предполага, че Й. Итал също е намерил убежище в Петричкия манастир, тъй като той е бил независим от Цариградската патриаршия (устен разговор).

²² И. Д. Панцхава. Петрички. . . , с. 40.

²³ Пак там, с. 44. Вж. също така Антология мировой философии. Т. I. Ч. 2. М., 1969, с. 664.

²⁴ И. Д. Панцхава. Цит. съч., с. 40.

²⁵ Г. К. Мирзоян. Из истории Армянско-грузинских философских связей (V—XVIII в. в.). — В: Методологические вопросы истории развития средневековой философии народов Закавказья. Изд. „Элм“, 1982, с. 105.

²⁶ Това се отнася и за други преводи, някои от които не са запазени.

²⁷ Този коментар е бил преведен на арменски в 1238 г. от Симеон Пхиядзаханеци. По-късно тази работа е претърпявала неколкостотин редакции, придружавани също с коментари (Г. К. Мирзоян). Цит. съч., с. 105.

деец в Константинопол Бакуриани е бил високообразован, с особени предпочитания към античните мислители и духовните ценности на тогавашната християнска култура. С това се обяснява положителното му отношение към Йоан Петрички, въпреки че той е преследван от императора и анатемосан от официалната църква. Но тъй като със специален хрисовул на императора манастирът е бил обявен за независим, Й. Петрички намира в него сравнително спокойно убежище, което му позволява да се занимава с усилен книжовна (преводаческа, писателска и педагогическа) дейност. В устава (типика), който е имал за основа устава на манастира „Панагия“ в Цариград, подписан лично от ръката на Григорий Бакуриани (XII в., 1084 г.) като „севаст и велик доместик на Запада“, той възприема философско-богословската доктрина, към която се придържа: „С помощта на благодатта на създалата всичко на света животворна троица, на началния отец и съзидателния негов син и слово и на животворящия и единостъпен негов дух (който са) от едно божество и сила (в която) сме кръстени и на която служим открай време...“²⁸ Г. Бакуриани е отдавал голямо значение на този манастир като независим център от константинополската духовна дейност. Той взема под свое покровителство Й. Петрички. Типикът (уставът) на манастира регламентира пряко или косвено правилата за всекидневната организация на живота в школата. Независимо че манастирът е бил грузински, както отбелязва И. Бицадзе, а след него и И. Д. Панцхава, там е имало и българи, на които от самото начало на откриването на манастира според устава не се е забранявало да влизат в него.²⁹ Йеромонах Григорий Вавина като първи игумен на манастира също е бил в близки отношения с Г. Бакуриани. Известно е, че уставът на Г. Бакуриани изрично е забранявал да се приемат монаси-гърци с изключение на секретаря. Ето защо школата, т. е. „академията“ на Й. Петрички, е могла да включва главно грузинци и българи, като от последните по всяка вероятност са преобладавали слушателите. Целият манастир заедно с школата, както отбелязва Григорий в титлика, е трябвало „да бъде сега, а и в бъдеще да бъде освободен от нашите, чуждите и всякакви други хора, а също и от страна на императора (Алексий I Комнин) и патриарха (Евстратий Гарида, 1081—1084 г.), както беше определено по-горе чрез благочестивите и почитаеми хрисовули“³⁰. Тази регламентирана свобода на манастира е дала най-благоприятни условия за разгръщане на активна книжовна дейност в школата. И неслучайно тя се утвърждава като един достоен приемник на античните прогресивни традиции. Още в типика Г. Бакуриани официално съобщава за подарената от него литература — евангелия на гръцки и грузински, обковани със злато и сребро, книги, които имат повече или по-малко философско съдържание. Сред тях са книга с тълкуването на евангелието от Йоан и книга, която съдържа етиката на свети Василий, книга на Теодор Студит (VIII—IX в.), требник-месецослов и др.

От научна гледна точка несъмнено най-интересна е книгата, съдържаща тълкуването на евангелието от Йоан. Неслучайно се смята, че тъй като Христос се представя като Логос (Слово), това евангелие е писано от философ. Много близка до тези философски схващания е и мисълта, цитирана по-горе, към която се придържа Г. Бакуриани.

Философското тълкуване на това евангелие е позволило да се хвърли мост между платонизма, неоплатонизма и християнството, както това е правил Йоан Петрички в основаната от него школа.

Както ще видим по-долу, Й. Петрички е обръщал голямо внимание на основните понятия в Евангелието, като се стремил да осъществи тяхната логическа експликация. По-късно това оказва влияние върху някои теоретични схващания за литературата и в самата Грузия.

4. НЕОПЛАТОНИЧЕСКАТА ОРИЕНТАЦИЯ НА ПЕТРИЧКАТА КНИЖОВНА ШКОЛА

Известният грузински учен Н. Я. Мар обръща особено внимание на значението на книжовната дейност на Й. Петрички за грузинската литература.³¹ Но не по-малко важна е била

²⁸ Вж. Д. Ангелов, П. Тивчев. Цит. съч., с. 180.

²⁹ И. Д. Панцхава. Петричи..., с. 36.

³⁰ Вж. Д. Ангелов, П. Тивчев. Цит. съч., с. 189.

³¹ Вж. Н. Я. Мар. Йоан Петричкий, грузински неоплатоник XI—XII века. СПб., 1909, с. 35.

ролята на грузинския книжовник за повишаване равнището на книжовната дейност в българското средновековие. Докато у нас все още не е проучено какво е влиянието на школата върху разпространението на категориалния философски апарат в България, то Н. Я. Мар подчертава особено категорично, че грузинската литература е задължена на „готовата философска терминология на грузински език“³². От българска страна може би в тази насока представлява интерес констатацията на Б. Пейчев за разпространението на философския категориален апарат през X и XI в. на старобългарски език. Според същия автор след около 150 г. на основата на старобългарската система философски категории възниква старогерманската.³³ Несъмнено философските категории играят особено важна роля при формирането на семантиката на книжовния език.

Отнасяйки се с особен възторг към неоплатонизма, Й. Петрички прави опити да преосмисли неговите постановки в „контекста“ на християнството. В неоплатонизма грузинският философ търси логиката, която му е необходима за разкриване философското съдържание на евангелските постановки. Но Й. Петрички се разграничава от неоплатониците, които не признават Христос като бог в качеството на син и следователно като Логос и „Слово“, което е в началото на всичко. В този смисъл Й. Петрички пише, че Прокъл установява и представя „порядъка и реда, т. е. структурата на всичко, като например разума, душата, природата и тялото. На всяко от тях, пише по-нататък Петрички, ние ще дадем по-долу свое разяснение с помощта на първия логос, господата наш Христос.“³⁴ Именно в този смисъл Н. Кочев отбелязва, че Й. Петрички (Петриций) не е бил неоплатоник-езичник. Неговите мисли се движат по обратен път. Той чете и усвоява същността на англичаната философия не толкова направо, колкото през призмата на Ареопагистските книги.³⁵ Приемайки триадата на неоплатониците „Единно, Ум, Душа“, Йоан Петрички се стреми да постигне тяхната християнска персонификация. Той свързва Христос с втория елемент от триадата на неоплатониците „ум“. Излъчен посредством (а в християнската терминология — първороден син на Бог-отец), той е отрицание на отрицанието на единното, т. е. бог, но заедно с това е и негов наследник. От тази гледна точка познанието и творчеството се схващат като обратен на еманацията процес на възхождане към *τὸ ἔν* и др.³⁶

Неоплатонизмът в противоположност на християнския монотеизъм достига до обожествяване на вселената, макар да се признава, че тя е възникнала. М. Махарадзе отбелязва, че според неоплатонизма вселената (т. е. материята) „също е бог, само че в определена степен на развитието; както бог (първопричината) съществува вечно, така и вселената. С това, пише по-нататък съветският учен, е изпразнено субстанционалното различие между вселената и бога“.³⁷ Неслучайно Й. Итал е бил обвинен, че защитава идеята за „самосъщността на материята“.

Ориентацията в школата към античното философско мислене показва, че духовната дейност на манастира е свързана с известно възраждане на античните философски идеи и тяхното включване в ценностната система на християнството. По такъв начин античните идеи получават ново битие в „контекста“ на средновековната българска култура, а малко по-късно и в грузинската. Без съмнение тази духовна дейност е имала не само културологическо, но и политическо значение. Неслучайно в своето предисловие към книгата на Прокъл обръща внимание Й. Петрички, като изтъква оригиналността на неговите идеи.³⁸

Има основание да се смята, че разпространението на неоплатонизма не е останало само в района на манастира, но и в други краища на България. Известни са например грузински над-

³² Вж. Н. Я. Мар. Йоан Петрицкий, грузински неоплатоник XI—XII века. СПб., 1909, с. 35.

³³ Вж. Б. Пейчев. Философският трактат в Симеоновия сборник. С., 1977, 96—100; Б. Пейчев. Философският трактат в Симеоновом сборнике. Киев, 1983.

³⁴ Й. Петрици. Рассмотрение платоновской философии и Прокла Диадоха. Вж. кн. И. Д. Панцхава. Петрици ... М., 1982, с. 115.

³⁵ Н. Ц. Кочев. Философската мисъл във Византия IX—XII в. С., с. 100.

³⁶ Пак там, с. 100.

³⁷ М. Махарадзе. Вопрос причинности в философии Петрици. — В: Методологические вопросы истории развития средневековой философии народов Закавказья. Изд. „Элм“, 1982, с. 193.

³⁸ Вж. Прокл. Первоосновы теологии. Тбилиси, 1972, с. 23.

писи в някои от скалните манастири на Североизточна България, където са пребивавали и монаси-българи. Като се има предвид, че скалните манастири и монашеските килии са над петстотин, може да се предполага, че античното влияние върху българската средновековна култура е било значително.³⁹

В Петричкия (Бачковския) манастир според И. Д. Панцхава са „култивирани традиции на Константинополската философска школа, запазило се е увлечението към античната мъдрост“⁴⁰. Но обучението било пречупено през призмата на християнските ценности, поради което античната мъдрост придобива качествено нов живот. Основни философски произведения, изучавани в школата, са били тези на Аристотел, Платон, Прокъл, Порфирий и др. Независимо че школата е била в манастир, тя запазва традициите на светското образование, продиктувани от потребностите на византийската култура. Тук се водело обучение по философия и граматика, диалектика и риторика, история, астрономия, изучавали са рисуване, музика и други предмети.⁴¹

Независимо че още с откриването на школата е било регламентирано приемането само на „шест отрока“⁴² на пълна издръжка, то слушателите са могли да бъдат значително повече. Известно е, че тези „шест отрока са били обучавани, докато лицето им не се покрие с брада“⁴³. Поради това И. Д. Панцхава предполага, че обучението е било не по-малко от десет години. От една страна, тези „отроци“, а и останалите „слушатели“ са изучавали логика и диалектиката на античните философи в „контекста“ на християнските ценности, но, от друга, по-напредналите от тях са преписвали или превеждали съответната литература.

Неоплатониците смятат, че единното (едно) в качеството на Бог-отец е „непознаваемо, ние дори не можем да му припишем познание, тъй като всеки познаващ е спрегнат с незнанието и се стреми да разбере това, което не е било познато от него, да познае това, което не е знаел“⁴⁴. Но на Единното не му е нужно да познава, тъй като за него всичко е познато и чрез него се съществува всяко познание. По такъв начин действието на единното е с д и н н о в безкрайното многообразие и превишава всичко. Ето защо в своята школа Й. Петрички отдава голямо значение на „логическите и естествените теории“, математиката, геометрията, теорията на музиката. Благодарение на тях според грузинския философ може да се разкрие „организацията на структурата на битието на същностите, тяхната взаимна причастност и деление“⁴⁵. Естествено главна роля тук би следвало да играе диалектиката, която има за основа Единното. И. Д. Панцхава отбелязва, че за грузинския философ диалектиката на Прокъл е „не само метод на познание, но и отправна точка на всяко рационално знание“⁴⁶. Точно тази диалектика има като основа единното, което за Петрички е „чисто небитие“.

Свободата на душата Петрички свързва пряко със способността за философско мислене. В това отношение той се позовава на Аристотел. Според Петрички душата на „нефилософствувачите“ Аристотел „смятал само като потенция, а не действие и само на философствувачите е признавал действена душа и разум“⁴⁷. По такъв начин актуализирането на душата, нейното пробуждане според Й. Петрички става с помощта на философията. Посредством философията душата придобива възможност да познае себе си и да стане творчески активна. Тук Й. Петрички се доближава до М. Псел, който отбелязва, че ако „душата не е познала самата себе си и то ва че тя е съпричастна на висшето достойнство и е поставена свободно, то тя робски служи на тя-

³⁹ Определени аспекти от влиянието на скалните манастири в България върху средновековната култура са застъпени в доклада: Е. Данков. Скалните манастири в България — средище на мощна средновековна култура. Вж. сб. резюмета от IV юбилейна научна конференция, посветена на 10-годишнината от основаването на научния експедиционен клуб ЮНЕСКО, 17—18 април, София, 1980, с. 32.

⁴⁰ И. Д. Панцхава. Петрици..., с. 38.

⁴¹ И. Бицадзе. Цит. съч., с. 55.

⁴² И. Д. Панцхава. Петрици..., с. 39.

⁴³ Пак там.

⁴⁴ И. Петрици. Рассмотрение платоновской философии и Прокла Диадоха. Вж. И. Д. Панцхава. Петрици. М., 1982, с. 118.

⁴⁵ Пак там, с. 114.

⁴⁶ И. Д. Панцхава. Петрици..., с. 67.

⁴⁷ И. Петрици. Цит. съч., с. 118.

талот и губи своята свобода“⁴⁸. При това положение тя остава под покрива на природата и престава да „свети“. Ето защо изучаването на философията придобива особена ценност за човека от гледна точка на неговия смислен и пълноценен живот. Тук намират опора нравствените мотиви на средновековната просветителска дейност на Петрички в основаната от него школа. Й. Петрички дълбоко е вярвал, че чрез философията ще може да пробуди човешките души и че това е неговото основно призвание. На тази дейност той посвещава и целия си живот. Според Й. Петрички „в познанието познаващото първично по природа става следващо, а по природа следващото — първично“⁴⁹. Това е много важна диалектика в познавателния процес, който е необходим за пробуждането на човешката душа. Изключително важна роля в това отношение играе диалектиката „същност—действие“. Той обръща внимание, че същността по природа е първична, но когато ние познаваме нещата, то познаваме последствията, каквито се явяват силите и действията, тъй като каквито са силата и действието, такава ние познаваме същността, защото различните сили и действия съответствуват на различни същности.⁵⁰ Още тогава се обособяват понятията „сила“ и „действие“, които играят изключително важна роля по-късно, в класическата наука.

Обучавайки своите възпитаници, Й. Петрички е поддържал възгледа, че „четенето е нужно за разбиране и осведомяване, за анализ и синтез, за опровергаване на положенията и тяхното приемане“⁵¹. Изключително дълбоко мислене на Й. Петрички му позволява да прави разлика между дейността на душата и разума. На тази основа грузинският философ отбелязва: „В още по-голяма степен е необходимо да се знае, че са различни силата и дейността на душата, от една страна, и силата и действието на разума—от друга.“⁵² От гледна точка на познанието Петрички намира място на съмнението. То се оказва не основа, а само момент от познавателния процес. Обосновавайки своето схващане, той отбелязва: „Например, когато аз предприемам нещо, то говоря: „Да правя това или не?“ — а след това, към края, се устремявам и мисля едно и също нещо и желая или положителното, или отрицателното. Ето защо, отбелязва по-нататък средновековният философ, това се нарича със съответстващ термин, т. е. размисляне, или разбиране.“⁵³ По такъв начин Й. Петрички достига до едно изключително дълбоко разбиране за природата на художественото творчество. Именно по това направление се осъществява влиянието върху светогледа на Шота Руставели.

Й. Петрички е познавал добре творчеството на Порфирий: „Според думите на Порфирий, пише Петрички, размишлението на душата е подобно на човека, който се движи с постепенен ход, т. е. не просто се устремява в някакво направление, а крачка след крачка достига целта на движението.“⁵⁴ В същност такъв е пътят на логическото познание. По такъв начин човешката душа има за цел да обхване обекта и да се съедини с него. За разлика от душата човешкият разум „овладява обекта просто, подобно на слънцето, когато то изгрява“⁵⁵.

В това отношение влиянието на Й. Петрички върху Ш. Руставели е несъмнено. В своята поема „Витязът в тигрова кожа“ (стих 917) той пише:

О, бог, който не можеш да изразиш
в човешки език,
ти си пълнота на всичко, ти ни изпълваш,
подобно на слънчев лик.

Тези лъчи на разума Й. Петрички разглежда „извън времето и движението“ и те според философа покриват всичко изведнъж, а не постепенно. Именно в същия този контекст Ш. Рус-

⁴⁸ М. Псел. О всяческой науке. — В: Памятники византийской литературы IX—XII ввек. М., 1969, с. 149.

⁴⁹ Й. Петрици. Рассмотрение платоновской философии и Прокла Диадоха (Предисловие). Вж. И. Д. Панджава. Петрици..., М., 1982, с. 117.

⁵⁰ Пак там, 117—118.

⁵¹ Пак там, с. 116.

⁵² Пак там.

⁵³ Пак там.

⁵⁴ Пак там.

⁵⁵ Пак там.

тавели говори за върховно време. Изобщо творчеството на Ш. Руставели изобилствува с философски „формули“-сентенции. Подобно познаване на философията от страна на Ш. Руставели според Ш. В. Хидашели „потвърждава неговата очевидна склонност към философия, излизаша извън пределите на художественото въображение“⁵⁶. Този факт недвусмислено показва влиянието на философското мислене върху поезията.

Опирайки се на диалектичното мислене, възприето от неоплатониците, Петрички прави разлика между процеса на разума (т. е. разумение) и уразумение — като акт на разума, „тъй като процесът на разума едновременно съпътствува акта на разума, както слънчевият диск — лъчите“⁵⁷. За обекта на познанието или разума Й. Петрички използва понятието „ностон“. Сам по себе си обаче той е по-високо от отношението, в което се проявява като „ностон“⁵⁸. По такъв начин всяко познание се проявява като творческа дейност. Душата според Й. Петрички е „познаваща, а разумът — познаваемото“. Но заедно с това разумът като същност на истинната същност е познаващо, а истинната същност — „познаваемо“⁵⁹. Тук е необходимо да обърнем внимание, че с разпространението на неоплатонизма в българската средновековна култура се прокарва мост между нея и древнотракийската култура. Известно е, че идеен предшественик на орфизма, получил широко разпространение в античността, е древнотракийският мит за Дионис, който съществено се отличава от същия култ в римската епоха. Именно личността на Орфей е свързана с този мит, в който Дионис се представя като световен разум — син на бога (Dio — бог, nysos — младеж, син). Така орфизмът става основа на питагореизма, а той от своя страна поражда платонизма. Но той по-късно се очертава като теоретически предшественик на неоплатонизма.

Й. Петрички отбелязва, че Прокъл е „приемник на катедрата на божествения Платон“, който имал йонийски произход. Още преди да се роди, според грузинския философ за Прокъл било предсказано, че „целия свой живот той ще прекара в съзерцанието на висши материи“⁶⁰. В пълно съответствие с неоплатонизма Й. Петрички смята за най-висше „изкуство“ да се съзерцава единното. Но „изкуството на бога“, творец на всички, „превишава изкуството на съзерцаващия“. И това напълно съвпада с християнския светоглед. Прокъл според средновековния грузински философ е „преодолял пребиваващите във времето и формирането, предаващи се на илюзия изкуства, разрушаващи битието, и се обърнал към действително истинното...“⁶¹. Тук Й. Петрички несъмнено е намирал мотивационна основа на своя монашески живот.

Според И. Паницхава Й. Петрички е „родоначалник на пантеистическата интерпретация на неоплатонизма“⁶². На основата на идеята за единното неоплатониците схващат вселената като негова еманация, което фактически се доближава до християнското разбиране, че Бог е творец на вселената. Й. Петрички умело е използвал негативната диалектика, според която „единното не е множество, но произвежда множество; единното не е разум и душа, но ги поражда“⁶³. По такъв начин отричането на всяко проявление на единното (като отрицанието на отрицанието) е в същност утвърждаване на неговата природа.

Й. Петрички обръща особено внимание на проблема за единното и множественото и неговото светогледно значение. Още в предисловието на своята книга „Разглеждане на платоновската философия и Прокъл Диадокх“ средновековният философ отбелязва, че „мнозина претендират, че са схванали единното, но честта на единството те незаслужено приписват на многото неща заради фиността и плътността на тяхното съединяване и безтелесността на родовите идеи, докато не са съединени с природата и се състоят от части“⁶⁴. Решаването на този проблем Йоан

⁵⁶ Ш. В. Хидашели. Философская мысль Грузии в эпоху развитого феодализма. — В: Методологические вопросы истории развития средневековой философии народов Закавказья. Изд. „Элм“, 1982, с. 162.

⁵⁷ Пак там, с. 117.

⁵⁸ Пак там.

⁵⁹ Пак там.

⁶⁰ Й. Петрички. Цит. съч., с. 114.

⁶¹ Пак там, 114—115.

⁶² И. Д. Паницхава. Петрички..., с. 67.

⁶³ Пак там, с. 70.

⁶⁴ Йоан Петрички. Рассмотрение платоновской философии..., с. 114.

Петрички свързва със „силата на силогизмите“ и тяхната истинност. Неговата цел е да обоснове „единното“, което съществува както само по себе си, без множествеността на неговите проявления, така и в самите тях.

Тъй като единното според Й. Петрички предшества множественото, второто не се намира в противоречие с първото. Единицата се проявява като битие на множеството, но във всяка част се проявява цялото. Петрички разглежда противоположностите не в развитие, а в „угасване“ и тяхното взаимно унищожаване в постигането на съответна хармония. Така например взаимното противопоставяне на четирите елемента, изграждащи Битието: земя, огън, вода и въздух, е причина за възникване и унищожаване на всички природни явления.⁶⁵ В този смисъл проблема за съотношението между света и бога Й. Петрички не решава в плана на тяхното тъждество и различие. Според Петрички единицата е първична по отношение на множествеността, тъй като всичко се привежда в порядък от единицата. „Множественото се приобщава към единицата като към своя основа и нищо не може да избегне нейното предопределение.“ Единното съдържа в себе си множественото. По такъв начин единицата, съдържайки всичко в себе си, се отличава от множественото, което не може да бъде основа за единицата.⁶⁶ За Й. Петрички единното се проявява като благо. То от своя страна се символизира от „единицата“, която е не само първа причина на битието, но и негова цел. В качеството на субстанция на всички същества благо е творяща причина, която се проявява и у самия човек, ако душата му е пробудена. За Петрички единното е „безупречно“, то не е свързано и не зависи нито от природата, нито от битието, нито от сложността: „то е по-високо от всичко това“.⁶⁷ Това единно грузинският философ разглежда не само като начало на мисленето, но и на числата. По такъв начин той се доближава до орфико-пигтагореизма и търси основателно неговата връзка с философията на Платон. Ето защо неоплатонизмът на Й. Петрички представлява един синтез между платонизма и орфико-пигтагореизма. Според Й. Петрички Плотин се „опитал да познае желаното и възжеленното за всички същности“,⁶⁸ като направил скритото у Платон явно. Ето защо посредством неоплатонизма и философията на Платон заема изключително важно място в Петричката книжовна школа.

Литературната традиция⁶⁹ е била запазена и през XV в. Й. Иванов обръща внимание, че тук са правила преписки от съчиненията на Софокъл и Еврипид. Известно е, че произведенията на Софокъл са били предмет на философски анализ от страна на М. Псел. През XV в. (1484) тук се занимавал с книжовна дейност и сваленият от патриаршески престол в Цариград Симеон Трапезундски.

Книжовната традиция се потвърждава и от обстоятелството, че през 1623 г. в манастирската трапезария намират място в „Йесеевото дърво“ (т. е. Йесеевия род) образите на дванадесет личности от античността — философи, писатели и др. Те са изобразени като предвестници на Христа, пророкуващи неговото идване. Тук са изписани имената: „Мълрият Аристофан“, „Мъл-

⁶⁵ И. Д. Панцаха. Петрички..., с. 72.

⁶⁶ Пак там.

⁶⁷ Й. Петрички. Рассмотрение платоновской философии..., с. 114.

⁶⁸ Пак там, с. 115.

⁶⁹ През 1199 г. школата заедно с манастира става владение на българския болярин Иванко. А през 1205 г. манастирът се включва в пределите на Калояновата държава. След смъртта на Калоян манастирът попада във владение на сестриния син на Калоян — деспот Алексей Слав, който се установява в Цепина (Велинградско). По-късно покровител на манастира става Иван Асен II, след като деспот Слав се присъединява към неговата държава. В края на XV и началото на XVI в. манастирът е разрушен от турците. Неговото възстановяване става през XVII и началото на XVIII в. Църквата „Св. Богородица Петричка“ е била възстановена още през 1604 г. Има сведения за двама братя-грузинци от Тао, Анастасий и Окропир, които подарили икона на манастира „Св. Богородица“ през 1311 г. Единият от тях, след като завършва школата, остава в нея преподавател. През XIV в. (ок. 1394—1402 г.) тук намира убежище последният български патриарх Евтимий. През XV в. в манастира са пребивавали учениците на Евтимий — Матей и Андроник. Известна е заслугата на Евтимиевата школа за реформацията на българския език, която непосредствено е свързана с българската култура. Така че след падането на България под османско робство Евтимиевата школа става наследник и продължител на прогресивните традиции на Петричката философска школа. (Вж. Бачковски манастир. С., 1956, 18—25; Бачковският манастир. С., 1967; С. Кисео в. Бачковски манастир. Исторически очерк — пътеводител. С., 1983).

рият Одонеристос“, „Мъдрият Диоген“, „Мъдрият Ариклос“, „Мъдрият Клеомиан“, „Мъдрият Сократ“. Като „мъдрец“ са представени още: Сибила, Платон, Плутарх, Хокиар, Аристотел и Гален. И. Дуйчев предполага, че техният брой „е сякаш някакво загатване за 12-те Христови ученици“⁷⁰. Редом с тях са изобразени сцени от Акатистния цикъл, допълващи идеята за духовната храна в манастирската трапезария.

Всеки от горепосочените мъдрци държи свитък с надпис, който представя в синтезиран вид оценяваща мъдрост, която придобива смисъла на негов живот.

Аристотел: „И ще даде кръщение и покаяние на своя народ, и блажен е онзи, който те послуша“; *Одонеристос* (неидентифициран): „Бог е Разум и Слово, и Дух, и Словото, възплътено от Отца, напълно свършен човек“; *Диоген*: „Аз съм в сетните времена и години, когато ще стане...“; *Ариклос* (според И. Дуйчев — Перикъл): „Рожба от рожба излязъл, рожба на рожба роден в утробата“; *Клеомиан* (според И. Дуйчев — Клеант): „Онзи, който е разгърнал небето и е утвърдил Земята върху нещо нетрайно, ще се роди в последни времена“; *Сократ*: „И ще добие плът от еврейска дева и ще бъде разпнат и блажени са онези, които ще го послушат...“; *Окидрос* (според И. Дуйчев — Омир): „Ще дойде при нас накрая земя цар на света, и плътта ще се покаже без грех“; *Аристотел*: „В онези дни светлината на светата Троица ще светне над цялото творение“; *Клавдий Гален*: „При благочестив цар отново ще видим, о слънце, онази, която е разрушила съществуващия от всеки храм“; *Сибила* (прорицателка): „Неговият син Христос ще се роди от дева Мария и аз вярвам в него“; *Платон*: „Бог е съществувал винаги, съществува и ще съществува, като нито има начало, нито има край“; *Плутарх*: „Някога късно ще дойде безначалният.“⁷¹

Прави впечатление, че последователността на изобразяване на личностите в „Йсеевото дърво“ не съответства на хронологията на техния живот. Основният фактор по всяка вероятност е бил влиянието върху духовния живот и социалната престижност.

Както се вижда, независимо че се изтъкват на преден план, споменатите антични мислители, политически дейци и други писатели вече функционират в „контекста“ на една християнска ценностна система. Това обстоятелство от своя страна е откривало пътя за по-свободното изучаване на античната литература в рамките на господстващия стил на мислене. Представянето на древноезическите мислители и писатели в Петричкия (Бачковския) манастир за пророци — предвестници на Христос, до известна степен е канонизирало тяхното изучаване от служителите на християнската църква. По такъв начин се реализира една естествена приемственост между античната и средновековната култура. В крайна сметка в Петричката литературна школа се осъществява отрицание на отрицанието на античната култура. Античните идеи придобиват качествено ново битие в „контекста“ на един средновековен християнски светоглед. Именно в този смисъл М. Махарадзе отбелязва, че грузинският философ е средновековен мислител „и значението на неговите възгледи трябва да бъде оценено от гледна точка на неговата епоха“⁷². Именно това изисква конкретният марксистко-ленински подход.

Книжовната школа е основана от Й. Петрички преди 900 години, т. е. в 1084 г., една година след като едноименният манастир заема изключително важно място в културния живот на Балканите. В продължение на повече от двадесет години Й. Петрички работи за укрепването на културните връзки между България, Византия и Грузия. Тази школа представлява един мост, по който преминават античните духовни ценности в средновековната книжовна култура.

Разкриването на дейността на школата позволява да се проследи влиянието на неоплатонизма както върху средновековната предвъзрожденска, така и по-късното му влияние върху възрожденската българска литература.

⁷⁰ Вж. И. Дуйчев. Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис. С., 1978, 12—14.

⁷¹ Вж. Ив. Дуйчев. Цит. съч., с. 12—19, 70—83.

⁷² М. Махарадзе. Вопрос причинности в философии Петричи. — В: Методологические вопросы истории развития средневековой философии народов Закавказья. Изд. „Элм“, 1982, с. 193.

ПИСМА НА ИВАН ВАЗОВ ДО А. И. СТЕПОВИЧ

ВЕЛИЧКО ВЪЛЧЕВ

Две неизвестни писма на Иван Вазов ни дават повод да се изкажем за една почти неизвестна връзка на нашия национален поет с изтъкнат украински литературовед. Към писмата на Вазов неговият кореспондент от Киев А. И. Степович е прилепил обяснителни бележки, които правят още по-интересни тези литературни документи.¹

От първото писмо научаваме за познанството на Вазов с видния чешки художник, писател и фолклорист Лудвиг Куба (1863—1956), чието име поетът не споменава нито в разговорите си с Шишманов, нито в известните вече и печатани досега свои писма.

Ето текста на Вазовите писма и бележките на А. И. Степович към тях.

1

Россия

Г-ну А. И. Степовичу

Директор Института князя Галагана
Киев

София, 21 августа 1894

Многоуважаемый г. Степович,

Г. Куба передал мне Ваше поздравление, благодарю Вас. Присылаю Вам „Под игото“. Я распорядился об отсылке Вам некоторых журнал[ов] и книг; не знаю получили ли. У меня имеется Ваш сборник „Разсвет“ и с удовольствием прочел его, благодарю за внимание.

С глубоким уважением
И. Вазов

Бележка на А. Степович

В пропавшем закрытом письме Вазов написал мне некоторые свои замечания об этом сборнике. В другом, тоже не сохранившемся (закрытом) у меня письме Иван Минич¹ высказался по поводу моей критич[еской] статьи о некоторых его сочинениях. Мой взгляд на идейную сторону его сборника „Сливница“ он особенно нашел правильным и верным. Любопытны записанные мною в другом месте замечания Ив. Минича о языке и стиле его книги „Под игото“.

2

Russie

Киев (Коллегия П. Галагана)

Директору Г-ну А. Степовичу

София, 27 сентября 1894

¹ Оригиналите на публикуваните тук писма се пазят в Ръкописния отдел при библиотеката на Украинската академия на науките — Киев. Със съдействието на проф. Боню Ст. Ангелов фотокопия от тях ни бяха изпратени от Николай Петрович Визир, завеждащ Отдела при библиотеката. Изказвам и на двамата искрена благодарност.

¹ Минич — написано погрешно вместо Минчев.

Получил Ваше открытое письмо. Я Вам прислал прежде и другие из моих трудов, но Вы не упомянули об их получении. Вероятно задержаны цензурой (и напрасно). Я буду Вам очень благодарен за вторую часть „Слав[янской] Беседы“. Об „Разсвете“ отзыв будет в „Бълг. преглед“.¹ Не знаю получили ли журнал „Българска сбирка“, о чем я распорядился. Буд[ѣ]те любезны сообщить мне точно день празднования юбилея [Сл[авянского] общества. Мой адрес: Bulgarie, София. Ивану Вазову.

Кланяюсь сердечно,
И. Вазов

Бележка на А. Степович:

Относит[ельно] получения журн[ала] „Българска сбирка“ мною был послан утвердит[ельный] ответ. В одном из больших своих писем Иван Минич Вазов (пачку с его большими письмами надеюсь разыскать) обменялся со мною замечаниями по поводу моих суждений как об этом журнале, так и о другом — „Български преглед“. Замечания эти — целые статьи; они очень любопытны и я надеюсь их где нибудь напечатать, напр[имер] в журн[але] „Петерб[ургского] Славянск[ого] обществ[а]“.²

А. Степович

Андроник Йоаникиевич Степович (1856—1936), роден в Прилуска околия на Поставщина, се възпитавал в детството си в Сокаренца в дома на богатия помещик Григорий Павлович Галаган, заедно с единствения му син — Павел Григориевич. Когато последният се поминал твърде рано, баща му, човек с подчертани културни интереси, създал в неговата памет през 1871 г. учебното заведение „Колегия Павел Галаган“. След като Степович завършил 5 клас на гимназията, Григорий Павлович го записал в първи клас на колегията. Получил солидни знания при най-изтъкнати за времето преподаватели, след завършването на университета проф. Н. Котляревски му предложил да се подготви за професор в него. По семейни причини бъдещият учен не можал да изпълни неговата препоръка, но и не напуснал мисълта за професура. От началото на 80-те години пътувал многократно из славянските земи и подготвил редица изследвания и учебни помагала по славянските литератури. Плод на тези му интереси са книгите: „Славянские наречия“, „Этюды в области новой чешской литературы“, „Кухач и его сборник югославянских песен“, „Очерк истории чешской литературы“. През периода 1888—1893 Степович съставил две книги от научно-литературния сборник „Славянская беседа“ и сборника „Рассвет“, ред изследвания, обединени в книгата „Очерки из истории славянских литератур“. В 1892 г. прочел встъпителната си лекция в Киевския университет. От 1894 до 1924 г. бил на редовна работа в университета като доцент и по-късно като професор. Вазовите писма са адресирани до А. Степович в качеството му на директор на Колегията Павел Галаган. Тази длъжност ученият заемал непрекъснато от 1893 до 1906 г.

Степович се запознал сравнително рано с творчеството на Ив. Вазов и още първият му отзив е критичен. Прочел стихосбирката му „Сливница“, без да познава други негови произведения, той добива „смесено“ впечатление от книгата, което е отразил и в рецензията си за тази сбирка. Рецензентът остава доволен от редица стихотворения, проникнати с живо и топло чувство, а други произведения му наваяват тъга. Като че ли, вместо да се забрави по-скоро за нещастната война между двата етноплемена и еднокръвни народа, разсъждава Степович, поетът се вдъх-

¹ В първите годишници на сп. „Български преглед“, както и на сп. „Българска сбирка“ не намираме Вазов отзив за „Рассвет“.

² В книгата „Иван Вазов. Библиографический указатель“, М., 1962, не е посочена отпечатана статия за Вазов, каквато А. Степович е възнамерявал да напише.

новил от войната и поднесъл на народа си „кървав поетически венец“. Но още в първия си отзыв, при все че не е могъл да разбере искрения патриотизъм на Вазов, Степович изявява и вярно чувство за обективност. „Добре, че насмешките са насочени не толкова против самия сръбски народ — продължава той, — отколкото против неговите жестоки и алчни ръководители (Милан и другарите му). Това обектелство примирява читателя с поета, явява се в крайна сметка, някакво оправдание за него.“¹

В защита на Вазов излиза руският писател и преводач В. В. Уманов-Каплуновски (1865—1939), запознал културната общественост в Русия с поемата „Грамада“ и редица Вазови стихотворения. Възражението си срещу рецензията на Степович той придружава със свои преводи на „Раковски“ и няколко стихотворения от „Сливница“.²

Не след много А. Степович променя значително становището си към Вазовото творчество. Освен споменатата реплика на Каплуновски роля изиграва и личното му запознанство с поета през юли 1888 г., когато в Киев бива отпразнувана 900-годишнината от покръстването на русите. Стамболовото правителство не изпратило делегация на това всеславянско тържество, но Вазов бил включен в емигрантска депутация, организирана от Драган Цанков. Срещата му със Степович, непринудените разговори, размяната на откровени мнения допринесли за установяване на една духовна връзка, която, както личи от публикуваните тук писма, е продължила дълго. И Степович бърза да изрази добрите чувства, които разговорите с Вазов събуждат у него: „Вазов ни направи най-благоприятно впечатление със своите горещи славянски убеждения и неговата беседа се запечата задълго в нашата памет.“³ И занапред ученият, чийто интереси го отвеждат по-често към чешката, сръбската и хърватската литература, ще следи по-внимателно творчеството на нашия поет и ще се отзовава по-ласкаво за неговите творби.

Прочел първото самостоятелно издание на „Под игото“ (1894), Степович изтъква още в началото на рецензията си, че това произведение „безусловно“ заслужава да бъде преведено на руски език, тъй като освен художествеността на изложението съдържа и обилни битови подробности. „Руската литература — продължава той — положително би могла да се обогати с превода на този оригинален роман.“ И преди да бъде още готов за печат сборникът, в който възнамерявал да помести своя отзыв, той прочита преведения вече на руски език в сп. „Мир божий“ Вазов роман. Като отбелязва, че руската литература може да се поздравя с превода на най-хубавия български роман, не пропуска да добави, че книгата е вече преведена „...едва ли не на всички европейски езици“⁴.

Първият том от новелите „Драски и шарки“ разкрива на Степович нова съществена черта на Вазовото дарование — комичното начало. Той препоръчва и тази книга да бъде преведена на руски език. Защото такива произведения понякога могат „да съдействуват за по-доброто запознаване на руския читател с българското общество и народ, отколкото всякакви публицистични разсъждения или даже научни изследвания...“⁵.

В труда, от който бяха приведени последните два отзыва за Вазов, Степович показва интереса си към българската литература и в редица още рецензии за книги (например за Сборника от български народни умотворения на К. Шапкарев, за кн. VI от Сборник за народни умотворения, умотворения на К. Шапкарев, за кн. VI от Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (1891), за книгата на С. С. Бобчев „Кратък учебник за българската история“ (1895), за списанията „Утро“, „Български преглед“, „Българска сбирка“. В отзыва си за последното списание не пропуска да отбележи „ревностното участие“ на Иван Вазов, което само по себе си служи за известна препоръка на изданието. Това списание, чиято първа годишнина (1894) Вазов моли Бобчев да бъде изпращана на Степович още от първата ѝ книжка, ще му е направило особено впечатление със своята славянофилска насоченост. В тази годишнина са поместени в български превод произведения на И. С. Тургенев, А. С. Пушкин, А. Майков, А. В. Колцов и др., обширни

¹ Известия СПб. Славянското благотворителного общества, № 4, 1887, с. 245.

² Дело, СПб., 1887, № 6, разд. VIII, 122—124.

³ „Рассвет“, Киев, 1893, 97.

⁴ Славянские известия. 93 отзыва о новейших книгах по славяноведению. А. Степовича, директора Коллегии П. Галаганы, доцента университета Св. Владимира. Воронеж, 1897, 128—129.

⁵ Пак там, 129—130.

информации за политическия и културния живот на Русия. Тук, в кн. 7 на списанието, Степович ще е прочел и съобщението за падането от власт на Ст. Стамболов.

Вниманието на Степович към българската литература е изявено и в неговата работа „Из пушкинской юбилейной литературы у славян. (Литературные отголоски Пушкинского столетнего юбилея). Киев, 1900. Там са споменати периодични издания, поместили преведени на български език творби на Пушкин, статията на Никола Бобчев за великия руски поет. Вазовото име тук не срещаме, понеже стихотворението му „Стогодишнината на Пушкина“ по известни причини бива отпечатано по-късно. Той отбелязва обаче, че близостта на българския език с руския език позволява на нашата интелигенция да чете в оригинал произведенията на руските писатели.

През 1904 г. в Петербург излиза сборник с Вазови разкази в превод на друг популяризатор на Вазовото творчество в Русия — Андрей Сиротинин. В съдържателната встъпителна статия, която придружава книгата, предавачът набелязва главните моменти от развитието на Иван Вазов като писател. Той снабдява сборника и с бележка за развитието на българския език, с речник на непознатите думи, срещани в разказите, и с кратък списък на главните Вазови произведения. Още в началото на своя отзив за книгата А. Степович я препоръчва най-горещо на руските читатели. А за поместените в нея разкази изтъква, че са написани живо, понякога с подчертан хумор, поради което според него книгата ще има успех сред руските читатели. „Във всеки случай — добавя Степович — почтеният преводач е направил със своята работа значителна услуга на руската литература, дето за Вазов, доколкото ни е известно, се е писало твърде малко.“⁶

За живия интерес на Степович към художественото творчество на поета свидетелствуват и преведените от него на руски език редица Вазови стихотворения. От сбирката „Сливница“ той превежда: „Башата на доброволците“, „Бойното поле при Сливница“, „В окопа“, „Свири ношната фъртуна“ (Славянская беседа, кн. 1, Киев, 1888, 73—82); от „Италия“ са преведени: „Из Партедон“, „Калопуло“, „Капуанска долина“, „Славянският звук“ (Рассвет, Киев, 1893, 91—94).

Не е без значение да се спрем, макар и накратко, на преведените от Степович Вазови творби.

Ще отбележим още тук, че Степович добре е почувствувал поетичния свят на Иван Вазов и в общи линии вярно го е изтълкувал в своите преводи. За пример ще вземем споменатите творби от сбирката „Италия“. В изказаната току-що мисъл ще се убедим при съпоставката на оригинал и превод още на първото стихотворение — „Из Партедон“.

У Вазов, според първото издание на сбирката, имаме:

Фидий някога издъля
Аполону тука трон,
и Елада, с трепет, цяла
поклони се в Партедон.

Аполон ни веч остави,
пуст и глух е Партедон —
а вселената днес прави
на художника поклон.

Степович пресъздава тези стихове така:

Фидий некогда устроил
Здесь для Аполлона трон,
И Эллада преклонила
И почтила Парфеон.

Аполлон уж нас оставил,
Пуст и глух сам Парфеон,
Мир же целый и доселе
Шлет художнику поклон.

А. Степович се стреми да бъде близо до оригиналния текст. Той превежда точно заглавията на стихотворенията (само „Из Партедон“ е преведено „После посещения Парфеона“), предава вярно подзаглавията на стихотворенията и Вазовите пояснителни бележки под линия, но когато руската поетична реч му подсказва по-оригинални решения или го довежда до своеобразни хрумвания, не се колебае да се отнесе по-свободно към метриката и поетиката на оригинала.

Стихотворението „Калопуло“, изградено в тристъпен хорей, има по-различна структура в превода на Степович. Първите две, шестата и последните две строфи са построени в четиристъпен хорей, като във втория и четвъртия стих хорей е непълен. В третата, четвъртата и петата

⁶ Филологически записки, Воронеж, 1904, вып. 5—6, 9—10.

строфа сполучливо се редуват през стих четиристъпният хорей на преводача с тристъпния хорей на Вазов:

На горах у меня будут
Тихие дриады;
В синих волнах заведутся
Резвые наяды.

Вазовото стихотворение освен това е излязло в руския превод по-кратко, с една строфа по-малко. Сполучливо Степович е предал строфите:

Може да пропусна
и Диана луда...
Само на лиманът
цербери ше гуда —
в една строфа:

два цербера страшни —
караул да прават,
на никаква грижа
там вход да не дават —

И Диана мне позволит
Взять двух церберов в дворец,
Чтоб никто не мог войти к нам,
Ни воитель, ни купец.

Преводът на стихотворението „Капуанска долина“ предава вярно изконния патриотизъм на народния поет. В него навярно поради коректурна грешка или недоглеждане на преводача е допусната в третата строфа тавтологичната рима:

И, припомнивши в Балканах
Чудной красоты долину,
Я вздохнул и назвал гордо
Нашу „Розову-долину“.

(Вторият стих у Вазов е: За прекрасната родина).

В „Славянският звук“ преводачът също се е стремил да спази архитектурния строеж на оригинала — редуването на два стиха в строфата в четиристъпнен амфибрахий с два стиха в амфибрахий и ямб. Неговият превод обаче не е успял да предаде напълно сполучливо оригиналната ритмичност и естествената рима, които българският език предлага (Как чуден е тук/славянският звук). И все пак преводът е близък до оригинала и по смисъл, и в интонационно отношение (Как чуден тук/Славянский звук!).

А. Степович придружава преведените от него стихотворения от биографична статия за Вазов, която вече цитирахме по-горе. В нея, макар да отбелязва, че на превода на споменатите стихотворения трябва да гледаме само като на опит („... лишь в виде опыта“),⁷ той предава в общи линии вярно мислите и чувствата на нашия поет, неговата поетична образност, метричните и ритмичните особености на неговите стихотворения. А. Степович не скрива, че цени повече сборката „Италия“ за по-голямата художественост на споменатите в нея творби, докато „Сливница“ според него има повече политическо значение. Не пропуска също да отбележи искрения патриотизъм на Иван Вазов, отразен и в двете му посочени стихосбирки.⁸

* * *

Как приема Вазов преценките на А. И. Степович за своето творчество?

Станал чувствителен поради системни отрицателни и хулни критики в България, като емигрант в Русия той е очаквал и четял с особен интерес отзивите на руските писатели и критици. Първата рецензия на А. Степович несъмнено го е смутила. В писмо до Каплуновски от 28 декември 1887 г. той отбелязва, че преведените от него (Каплуновски) стихотворения от „Сливница“ заедно със съчувствената забележка са най-красноречивата защита, оказана му срещу „неспра-

⁷ Рассвет, с. 96.

⁸ В тази статия, както често се случва при липса на достоверни сведения, са допуснати и някои неточности. Там четем между другото, че по време на Освободителната война бащата и майката на поета били убити от турците, а братята му загинали в планините (пос. книга, с. 97).

ведливата присъда“ на Степович. Като намира възгледа на рецензента за неверен, Вазов добавя, че с изключение на няколко стихотворения главният мотив на останалите е скръбта за жертвите в братоубийствената война. По този повод споделя мисли и с Константин Величков на 4 януари 1888 г. Поетът е готов да причисли и Степович към тези „братушки“, които „налагат и на нас да гледаме с олимпийско спокойствие на едно събитие, което разклати в основите й България и има съдбоносно влияние въз бъдещето й“. На 24 април 1888 г., като съобщава на Ст. Костов, че преводачът на „Грамада“ (В. В. Уманов-Каплуновски) слабо владее български език, поради което някои стихове били преведени несполучливо, Вазов дава да се разбере сложната политическа обстановка в България, пък и в самата Русия, в която са се били събрали хиляди политически емигранти, прогонени от диктатурата на Стамболов. „Обаче спасибо на Каплуновски и за това — съобщава Вазов. — То е цял кураж днес да се наемеш да запознаваш братушките с битът и литературата на България. . .“ С още по-голяма тревога е изпълнен той, когато на официалната вечеринка в Киев, организирана по случай споменатото чествуване, вижда на афиша зачеркнато заглавието на българския национален химн. Но традиционната любов на русите към България надделява, хорът на Славянски бил принуден да изпълни „Шуми Марица“ и инцидентът бил изгладен. Вазов изказва радостта си от сърдечния прием, който бил оказан на българската делегация, при все че тя се е състояла само от емигранти. Русите като че забравяли обилите, които им били нанесени от Стамболовото правителство и се чудели как по-добре да ги посрещнат и покажат своето съчувствие — пише той в писмата си до Ст. Костов и К. Величков от 25 юли 1888 г.

Не е без значение да отбележим, че Вазов е ценял дружбата на руския литератор, както и мнението му за неговите произведения. Наистина, като имаме пред вид приведените откъси от писмата му до Каплуновски и К. Величков, можем да се усъзмим в категоричността на прибавената към първото му писмо бележка на Степович, че Вазов намерил неговия възглед за „Сливница“ особено „правилен и верен“. Но ние знаем, от друга страна, че още по време на емигрантството си в Русия поетът написва стихотворението си „4-та годишнина на Сливница“, в което долавяме и известен самокритичен тон.

Публикуваните тук Вазови писма са кратки, но говорят определено за активния обмен на литературни издания,⁹ а тъй също и на мнения по различни въпроси. Като е изпращал на Степович свои произведения, Вазов е съдействувал за популяризирането на българската литература както в Русия, тъй и в други славянски страни, с които на свой ред Степович е поддържал литературни връзки. От допълнителните бележки на Степович, залепени към Вазовите писма, научаваме, че кореспонденцията между поета и учения е била значително по-богата, че последният е имал от Вазов „цяла пачка“ обстояни писма, в които авторът на „Под игото“ се изказвал подробно по редица въпроси на своето творчество, по отзивите на Степович за неговите произведения, за българските литературни и научни списания, както и за книгите, които е получил от Степович.

Откриването и обнародването на обширните Вазови писма, за които Степович говори, ще ни покаже несъмнено и други страници от дружбата на нашия поет и неговия кореспондент от Киев. Ние и сега знаем още нещо за тази дружба. Преди известно време ни се удаде да установим, че Вазовият разказ „Иде ли?“ е печатан за пръв път на руски език под заглавие „В ожидании“ във в. „Киевское слово“ (№ 571, 3 ян. 1889). От писмото до Вазов на нашия съотечественик Ангел Теодоров (по него време студент в Киев), който превел разказа на руски език, научаваме, че поетът е искал от Теодоров адреса на Степович. Можем да приемем, че руският литератор ще е съдействувал за превеждането и отпечатването на тоя разказ в споменатия вестник.

⁹ Поради известната Вазова небрежност към книги и архивни материали не намираме днес в личната му библиотека сборника „Рассвет“ на А. Степович, както и други книги, които навярно е получил от учения. Запазен е само отпечатък от преводите на стихотворенията му от „Италия“, подвързан с други отзиви на различни автори.

Ф Р Г

„ARCADIA“, Берлин/Ню Йорк, 1983, кн. 1

В разглежданата книжка привлича вниманието изследването на Вилхелм Зеебах „Античната митология в романа на Джон Ъпдайк „Кентавърът“.

Авторът отбелязва, че главните действащи лица в публикувания през 1962 г. роман на Ъпдайк са Джордж Колдуел, един не особено щастлив в професията си учител, който преподава общи естествени науки в американския градец Олинджър, и неговият петнадесетгодишен син Питър, ученик в същото училище, където преподава баща му. Докато Колдуел, подтикван от чувството си за дълг, се бори с грижите, разочарованията и страховете на всекидневие, у него се заражда дълбоко предчувствие за скорония му край. Учителят е готов да се примири със смъртта си. Питър, измъчван от свои проблеми, смътно долавя заплахата, надвисваща над семейството му. Той обича баща си, вижда как той се жертвува за дома си, но изпитва мука от непохватното му държане и от небрежния му начин на обличане.

Вилхелм Зеебах посочва, че събитията в романа обхващат съвсем кратък период от време — тухен център са трите дни, които бащата и синът прекарват заедно след заминаването в училище. Формата на разказа е такава, че след глава, в която повествованието се води от името на автора или на някакъв анонимен „разказвач“, следва откъс, в който Питър говори в първо лице, и то — както постепенно става ясно — от гледната точка на бащата, вече покойник.

Според автора на статията особен интерес представлява обстоятелството, че събитията в романа „Кентавърът“ се намират в някаква връзка с теми и мотиви, с първообрази от гръко-римската митология. Ъпдайк е изградил творбата си като своеобразен митичен модел, при което на действащите лица от романа съответствуват до известна степен определени митически образи или обстановка на действието има отношение към митическия свят. На места, където Ъпдайк използва имена на митически герой и дори пресъздава някои митически сцени, митът излиза дотолкова на преден план, че се поражда съмнение, дали тези пасажки имат някаква значимост за реалното действие в ро-

мана. Но най-често митологическите намеци са така дълбоко скрити в тъканта на повествованието, че фасадата на романа остава реалистична, а митическият свят става осезаем само чрез някои метафори, сравнения и други стилини средства. Нерядко митичното и реалистичното незабележимо се преливат и преминават едно в друго, подчертава авторът.

Така главното действащо лице в романа Джордж Колдуел съответствува на кентавър Хирон, който подобно на всички кентаври има външния облик на получовек и полукон, но за разлика от другите кентаври е справедлив, мъдър и с богоподобна същност. За него може да се каже, че представлява полубог и полуживотно. В съответствие с това в романа на Ъпдайк Хирон символизира конфликта между противоположните същности на човека, от който Колдуел страда повече от всеки друг. Той символизира противоречието между животинската и действително човешката или божествената природа у човека, който според мотото на романа представлява „създание на границата между небето и земята“. В подобен смисъл кентаврите символизират изобщо хората, човешката раса. Но тъй като освен Хирон кентаврите стоят поради своите животински белези по-ниско от човека, те могат да се схващат също и като символ на животинската тъпота и грубост. Както учителят по физкултура Фолей, така и колежата на Колдуел Филипс, който придава на бейзбола и на бързото смятане прекалено висока стойност, се идентифицират в романа с кентавър Фолос. Друг кентавър представлява ученикът Дейфендорф, който приема във фантазията на Колдуел образа на разгонен жребец, но поради глупостта си намира у него съчувствие.

За да се изясни идентифицирането на кентавър Хирон с Колдуел, за което съществуват многократни намеци в романа, трябва да се спомене и това, че богоподобното на Хирон, което не включва в себе си едно пълно равнопоставяне с боговете на Олимп, придобива в романа социален смисъл на белег за колебливото положение на Колдуел по отношение на аристократите от Олинджър. Освен това съществуват и редица други съответствия — така например Колдуел е учител, както и Хирон е смятан за учител и възпитател на много антични герои, от които Ъпдайк изброява Ахил, Херкулес, Язон и Ескулап. Учебният предмет, преподаван от

Колдуел, е общи естествени науки, включващи в себе си и астрономията, а в тази наука митичният кентавър Хирон е притежавал обширни познания, макар и да е бил повече прочут като лечител, познаващ особено добре лечебното и вредното въздействие на различните билки. На това съответства в романа обстоятелството, че Колдуел е имал желанието да стане дрогерист. Освен посочените биха могли навярно да се открият на едно по-високо ниво и някои други паралели. Колдуел, който в жертвуването си за семейството намира за себе си жадваната свобода, посочва по такъв начин на човечеството пътя към спасението в качеството си на месия. Също така в доста тясна връзка с преданието за кентавъра Хирон Колдуел бива наранен в крака със стрела по време на учебен час, като навярно стрелата е запратена от ученика Дейфендорф, приел тук ролята на Херкулес, изтъква авторът.

Оттук нататък той започва да изпитва произваща болка през цялото тяло, сякаш тази стрела подобно на стрелата на Херкулес е била потопена в отровната кръв на митическия змия. Колдуел се опасява, че е заболял от рак, но тъкмо действащата в него отрова на ученическата омраза, е, така да се каже, по-дълбоката причина за тази болка. Вътрешното сродство на Колдуел с кентавъра Хирон, който е готов да умре, за да улесни с това освобождаването на Прометей, се манифестира в романа най-вече с обстоятелството, че Колдуел приема да умре заради сина си Питър — тук олицетворяваш Прометей — и заради семейството си.

Хирон е син на Кронос и на Филора, дъщеря на Океан, която Кронос е оплодил, приемайки образа на кон. След раждането на Хирон Филора се ужасява от неговия уродлив вид и в резултат на молбите си към Зевс бива превърната в липово дърво. Този детайл получава в романа особена тежест чрез обстойното описание на чувствата, които Хирон изпитва към майка си, излъзнала му се чрез своето превъплъщение. Обаче е твърде съмнително доколко Филора намира своето съответствие в майката на Колдуел Филис Хартъри. Явно е обаче, че Колдуел, който изпитва повече страх, отколкото възхищение към майка си, е лишен от нейната любов и навярно по тази причина събужда майчинските инстинкти у Вера Хумел.

Кронос е представен от тъста на Колдуел Поп Крамер. Неговият „канибалски“ начин на ядене напомня канибализма на бог Кронос, който изяжда децата си. А намек за сгромолясането на Кронос представлява многократно изразеното от Колдуел опасение, че тъст му ще се сгромоляса по стълбището, на което по негова вина все още липсват перила. Цяла поредица от реминисценции показва, че могат да се направят съпоставки между бащата на Крамер и Уран, както и между неговата жена и богинята Гея, заключава Вилхелм Зеебах.

Жената на Колдуел Каси олицетворява два митически образа — този на Харикло, съпругата на Хирон, и този на богинята Деметра. Тя се появява като Харикло, когато Колдуел си спомня за своята млада жена, мислейки за началото на тяхното познание и за първите години на брака им. В останалите случаи тя възпълнява Деметра.

Смът на Колдуел Питър има някакво митологическо съответствие. На първо място, както вече се каза, той олицетворява Прометей. (Името Питър има гръцки произход и означава „камък“, „скала“.) Оплетен в проблемите, възникнали от възрастта и от собствената му личност, обвързан в редица лични взаимоотношения и прикован към провинциалната и нецивилизована атмосфера на малкия град, Питър копнее за големия град, в който очаква да намери своята свобода. В състояние на гняв или на страх околната среда приема за него нереални черти. За миг профилът на баща му, с когото той е обвързан като негов син, му изглежда като профил на скала, а светът, в който живее, се свързва с неговата представа, с Кавказ, където той, прикован към „своята“ скала, е изложен безпомощно на своите познати, които го посещават и разговарят с него. (Така описаната сцена показва видимо сходство с „Прометей“ на Есхил. Както Ио идва при прикования Прометей, така и съученичката на Питър Айрис Озгуд идва при него. Ио разказва на Прометей, какво ѝ е причинил Зевс, а Айрис съобщава на Питър за злодеянията на Цимерман.) Конкретен израз на страданието на Питър, наподобяващо някаква алергия спрямо живота, е неговото кожно заболяване „псориазис“. Тя представлява проклятието, постигнало Прометей. Предизвиканите от нея струпии по тялото му оставят впечатление, сякаш някаква голяма птица го е къвала — аналогия с орела на митическия Прометей. А огненочервената риза на Питър представлява символ на безразсъдната смелост, която проявява Прометей при кражбата на огъня, а Питър — при съблъскването си с училищния директор Цимерман (олицетворение на Зевс) и в отношенията си към своята любима Пени (олицетворение на митичната Пандора). Изпълнението на взетото от Питър решение да напусне тесния свят, срещу който се бунтува, и да стане художник, изисква не само прометеевска смелост, но и прометеевска творческа сила (Някои автори посочват Прометей като първия скулптор, създал човешки статуи.)

Втората митологическа фигура, която олицетворява Питър, е богът на плодородието Приап, син на Афродита. Може би той е Приап и затова, че бездетната Вера Хумел (олицетворяваща Афродита), която Колдуел обича, смята сина на любимия ѝ мъж и за свой собствен син, предполага авторът на статията Вилхелм Зеебах.

Освен Колдуел и неговия син Питър и други действащи лица от романа намират

своите митологически съответствия. Така например автомобилният механик и собственик на автомобилния сервиз в Олинджър Хумел олицетворява древния бог Хефест, изкусния ковач на олимпийските богове. Това съпоставяне с Хефест изразява възхищението на Ъпдайк към професията на Хумел, която подобно на древните занаяти изисква голямо умение и практически познания, но същевременно навежда на мисълта, че Хумел е изостанал от съвременното ниво на научно-техническото развитие. В лицето на Хефест Хумел подобно на д-р Епълтън (Аполон) и на училищния директор Цимерман (Зевс) се числи към олимпийските богове, т. е. към аристократите на градеца Олинджър. Вследствие на едно падане той понакуква подобно на Хефест. Неговата работилница наподобява работилницата на олимпийския ковач, асфалтовата покривка на една водеща към автосервиза рампа изглежда като застинала вулканична лава. Един триножник, върху който се намират различни инструменти, пада и започва да се търкаля, сякаш от само себе си, подобно на триножниците, които изработва Хефест в „Илиада“ на Омир.

Жената на Хумел Вера, учителка по физическа култура и колежка на Колдуел, възпява със своята неостаряваща красота богинята на любовта Афродита, съпруга на Хефест. В случая с Вера Хумел е показано особено ясно, че нейната божественост има амбива-

лентен характер и се отнася само до определена част от нейната същност, към която са примесени и животински черти, съответстващи на човешката ѝ природа.

Така, заключава авторът на статията, привличането на античната митология в романа на Джон Ъпдайк „Кентавърът“ е средство да се преодолее тясната пространствено-временна ограниченост на сюжета. Чрез отношението си към извънвременните и свръхестествени същества от митологията действащите лица в творбата окрупняват своята стойност, като се превръщат в архитипове с всеобщо значение. Митологичният фон допринася също и да се схване тяхната непълноценност, неидентичност по отношение на първообразите. Контрастът между модерния и митическия свят е толкова ярък, че тяхното сблъскване упражнява пародийно, иронично въздействие, чрез което митът се поставя под съмнение.

Като предшественик на Ъпдайк, който си служи с митологични образци в модерно обкръжение, авторът посочва Джеймс Джойс и неговия роман „Одисей“. Но за разлика от творбата на ирландския модерен класик митологичните връзки в романа „Кентавърът“ на много места изглеждат изкуствени и неубедителни, което според автора на статията превръща произведението в нееднородна цялост, превръща го в кентавър.

В. К.

„ГРИГОР ПЪРЛИЧЕВ. ЖИВОТ И ДЕЛО“
от КИРИЛ ТОПАЛОВ.
С., БП, 1982. 290 с.

Разкриването на „явлението Пърличев“ в контекста на политическата и културната атмосфера през втората половина на XIX в. изисква не само познаване на конкретния материал, но и умение за вглеждане в процесите, имащи решаващо значение за националното ни възраждане. В този смисъл монографията на Кирил Топалов за Григор Пърличев открива перспектива в изследване на сложната политическа и културна ситуация тогава, осветлявайки една богата и драматична, лична и творческа съдба.

Книгата за Григор Пърличев е книга за живота и делото на един от най-големите и ревностни родолюбци на Българското възраждане. В това е и нейното крупно културно-историческо значение. А в доказването на единството и синхрона на личност и идеи, на личност и творческа реализация — е разкрита една от основните закономерности на възрожденската епоха. Така книгата за Пърличев е не само разказ за жизнения път на един голям българин, тя е и поглед върху процесите на обнова, настъпващи в българското възрожденско съзнание. Постепенно се разкрива обликът на една интересна личност в историята на Българското възраждане и на балканското духовно сътрудничество през XIX в. чрез „участието на един български поет в живота на две национални литературни и духовната му съпричастност към две национални култури при ясно определено българско национално съзнание“ (с. 128).

Написана в традицията на монографичните изследвания — хронологично и тематично предаване на основни моменти от житейския и творческия път на личността, — книгата за Пърличев проследява зад познатата наглед схема — особеното в развитието на Пърличев, разкрива и предава явленията като процес. Принципът на монографичното изследване налага и метода — литературно и културно-исторически. Пролъчва уменията на Кирил Топалов да интерпретира историко-литературния факт, да разкрие неговата обвързаност и взаимнообусловеност от конкретния исторически момент, да очертае функциите му в процеса на обществено и личностно изграждане. За такъв подход към „фено-

мена Пърличев“ едва ли е достатъчна само научна осведоменост или аналитично представяне на творчески изяви. Това, което прави от книгата на К. Топалов за Григор Пърличев действително научно изследване, е търсенето на верен методологически подход при анализа на отделния факт, приложената богата литературна и историческа култура на автора, съчетана с прецизна изследователска работа при упоритото издирване на значителен, почти непознат досега фактологически материал. Позоваването на малко известни гръцки източници и публикуването на нови документи във връзка с живота и делото на Пърличев оформят монографията като ценен документален труд.

Основен източник на изследването е Автобиографията на Пърличев, написана в последните години от живота му. Този факт, от една страна, дава възможност да бъде обхваната личната житейска съдба в пълнота, в движение, от друга — крие потенциална резерва към някак от по-ранните факти и събития в живота, посочени в автобиографията. Тук се проявява уменията на К. Топалов да прецизира отделния факт, да издирва неговите верни исторически координати, в известен смисъл коригирайки данните от автобиографичните бележки. Това разкрива стремежа за достоверно и правдиво представяне на личността на Пърличев, с нейното богатство и противоречивост.

Съществено качество на монографията за Пърличев е наличието на обширен апарат от бележки, езикови корекции и уточнявания, текстологичен коментар — всичко това обема една пета от цялата книга. Освен позоваването на известни наши и чужди библиографски източници, в „бележките“ намираме публикувани именно новите документи и факти, намерени при издирването в гръцкия периодичен печат, в архиви и архивни сборки на частни лица. Така се допълва представата за личността и делото на Пърличев, получена от самия текст на монографията с уточнявания и обогатяване на впечатлението.

С първа глава „Ранни години в Охрид“, която е и съвсем тясно свързана със съответните части от автобиографията, се дава представа за историческите условия на изграждане личността на Пърличев в ранна възраст, хвърля се яснота и върху дейността на един друг апостол на Българското възраждане —

Димитър Миладинов, като критично се разглеждат някои моменти от автобиографичните бележки на Пърличев, съставени с по-нови изследвания. Още тук се чувства нагласата и желанието на автора за постигане на пълнота в предлаганите и разглеждани факти, за изясняване на не съвсем изяснени и спорни моменти.

Значителен интерес в този смисъл представят главите за следването на Пърличев в Атина и особено участието му в атинския поетически конкурс през 1860 г., носещи съответно заглавия: „Първо следване в Атина. Учител в родината“, „Второ следване в Атина“ и „Участие в конкурса през 1860 г. Отзвукът в печата“. И тук приличава стремежът за представяне на новооткритите факти и документи, използвани са актуални и най-нови документални издания (специално е обрнато внимание на публикуваните новооткрити писма на Пърличев в архива на д-р К. Робев от В. Тилева и Ан. Коджаев през 1976 г. и възможностите, които те дават за съвременна преоценка на някои факти).

Прочуването на гръцкия периодичен печат оттогава осветлява един от най-важните и значими периоди в живота на Пърличев, които са водещи в изграждането му като личност — двата престоя в Атина, високата оценка на гръцкия печат за „таланта и поемата на Пърличев“, самото провеждане на конкурса и полемиките около него.

Прави впечатление желанието на К. Топалов да обособи своята научна задача още с въвеждането в главата за участие в конкурса от 1860 г.: „Нашето изследване със своя предимно документален характер си поставя задача да продължи усилията в тази насока на Н. Трайков и на германската славистка Д. Кадах, първите, които съобщиха редица интересни факти във връзка с участието на Григор Пърличев в Атинския поетически конкурс“ (с. 49). Тук се проявява не само научната добросъвестност на автора, но се постига и впечатление за възникването и реализирането на задълбочения научен интерес именно към този толкова интересен период от живота на Пърличев. Така се постига своеобразен втори план в монографичното изследване — освен проследяване моментите в житейската съдба и творческите прояви на Пърличев, така също и своеобразно хронологизиране на по-значителни и приносили научни дирения върху живота и дейността му, което придава характер и звучене на актуално изследване.

Подробно и аналитично са представени въпросите около конфликта с Орфанидис и отразяването му в съвременния гръцки периодичен печат. В бележките към тази глава са приложени пълните текстове на статии и мнения на Пърличев във връзка с този конфликт, които, така събрани, разкриват действителната страна на въпроса. С главата „Поемата „Скендербей“. Участие в конкурса през 1862 г. Отзвукът в печата“ се дооформя

картината от живота на Пърличев, свързана с престоя му в Атина. Тук са дадени не само нови данни, показана е реакцията на гръцкия печат на разразилата се полемика. Нещо повече, както сам авторът на книгата изтъква: „Откриването на новите данни за участието на Григор Пърличев в атинския поетически конкурс осветлява един важен период от живота на заслужилия български възрожденец, като дава съвсем сигурни основания (разр. м. — Р. Д.) за коригиране и на някои съществуващи погрешни или недостатъчно уточнени становища“ (с. 119). Поставянето преди всичко на въпроса за националната принадлежност на Григор Пърличев е от особена важност и неговото доказване чрез безспорен фактологически материал е категорично. Прецизно и аналитично авторът проследява различните мнения в тази насока, като аргументирано утвърждава становището на В. Пундев в неговото издание на съчиненията на Пърличев. Добро впечатление прави и полемиката на К. Топалов с някои изследователи, които недооценяват значението на историческата ситуация и достигат до неверни изводи, какъвто е случаят с Д. Кадах. Той приема нейното становище за „необяснимо“ именно поради факта, че „на нея ѝ е било известно писаното от Пърличев и полемиката му с Орфанидис, където той ясно, високо и категорично заявява националната си принадлежност“ (с. 123).

Така значителният културен и исторически факт — увенчаването на Пърличев на конкурса през 1860 г. в Атина — придобива документална пълнота, получава се представа за ситуацията около провеждането на конкурса и смело и достойно включване на младия поет в полемиките в печата, което изковава личността му — богата и интересна. Не на последно място е и усещането за законна национална гордост при запознаване с публикациите в гръцките вестници „Фос“, „Авги“ и „Етнофилак“. Ще цитирам тук част от становището на в. „Фос“, дадено в книгата: „Когато прочетохме цялата поема, се издигнахме в друга поетическа сфера, фантазията ни блуждаше в героични места и дълго ни се струваше, че четем самия Омир (разр. на К. Т.) — толкова го наподобява в описанията и нравите.“ Чрез този цитат авторът доказва и верността на твърдението на самия Пърличев в автобиографията, „че в Атина бил наречен „втори Омир“, към което в изследването на Д. Кадах са „изразени резерви — и по мнението на автора — това прави още по-наложително неговото поставяне и разглеждане в светлината на новооткритите факти около участието му в конкурса“ (с. 125).

В отделна глава „За поетиката на „Сендариат“ К. Топалов обръща внимание на някои характерни черти в поетическото осмисляне на образите и в предаване художествените качества на поемата. Тази глава е необходима за постигане на пълнота в представянето

на жизнената и творческата съдба на Пърличев, за разкриване действителните поетически качества, които има, тя отстъпва по въздействие на другите части на монографията. В нея се среща на места описателност в разкриване въпросите на поетиката на поемата, липсва акцентът в литературоведския анализ, който често звучи информативно. Професионализъм на автора при анализа прозвучава едва при наблюденията за „художествената многовалентност (и въобще за художествената функционалност) на думата-образ“ (с. 81), във финала с обобщението за особено съчетание на „различни поетски в една литературна творба“ (имат се пред вид трите типа художествено виждане: фолклорен, пластично-психологически и индивидуално-творчески). В този смисъл поемата на Пърличев е ситуирана в поетическия контекст на века наред с творчеството на първите поети — Ботев, Славейков, Вазов.

В останалите глави на книгата се осветляват малко известни факти от живота на Пърличев в Македония, Охрид, за неговото участие в гръцката политическа и културна действителност, а също така са показани и някои почти неизвестни страни от дейността и заниманията му тогава. „Апостолска дейност в Македония“ — това е главата, в която е разкрита подробно дейността на Пърличев като един от първите и най-ревностни борци за въвеждане на български език в училището в Охрид, където е съхранено живо българското народно съзнание сред българското население, за да бъде наречена дейността му в Македония „учителска и апостолска“. Книжовните занимания на Пърличев в Охрид и проявите подчертани социологически интереси (повод за такова твърдение дава един непубликуван очерк на Пърличев за Охрид и Охридско) го представят като личност, богата и интересна, типично възрожденска с патриотичната ревност на своите занимания и с целия си живот. Последните глави от книгата са наситени с обилен фактологически материал, позоваване на документални източници с приважване в бележките на цели отзиви за превода на Пърличев на „Илиада“, за последните му творби.

Запознаването с монографията на Кирил Топалов „Григор Пърличев. Живот и дело“ обогатява представите ни за житейска и творческия път на този „деец от петкославейковски тип“, разкрива личността му на „просветител, публицист, поет, творец, с една дума — апостол, който поддигна всички страни на своята дейност на една върхзадача, чиято крайна цел има по възрожденски определено политически характер“ (с. 224). С включените нови документални материали, с показаното умение на автора за вглеждане в процесите и явленията и обяснението на мотивите за дейността на Пърличев монографията представя своеобразна психография на неговата личност, чиято лична съдба

носи особен драматизъм. В този смисъл книгата на Кирил Топалов за Григор Пърличев е крачка напред в представянето в нашата наука на живота и делото на тази „голяма, светла личност, която по ботевски и славейковски защити с целия си живот своята максима: съвършенство или смърт“.

Румяна Дамянова

ПРИРОДА, ПОЕЗИЯ И ИНДИВИДУАЛНОСТ

(„Природа и поезия“ от Михаил Василев, С., БП, 1982. 172 с.)

Както заявява още в началото, Михаил Василев разглежда своята книга „Природа и поезия“ като своеобразно продължение на книгата „Редове за поезията“. Това е казано пряко и точно. В първата книга според автора й преобладавали „бегли, по-свободно направени характеристики“, а във втората поетите се изследвали като „проявление на самобитни поетически виждания“.

В тази критическа изповед се съдържа и още една истина: авторът не защитава това, което вече е постигнал като творческа основа на предишната си книга, посветена на българската поезия, и новото ще разширява в друг тематичен кръг и с други избрани художествени приципи в едно продължително свое усилие да разпостре проучванията си върху поезията ни „от Вазов насам“. И тъй като новата му книга си поставя малко по-други цели и задачи, тя ще бъде изцяло обърната към днешния ден на лириката ни, пречен през „мизийския ландшафт и поетическото светоусещане“. В същност така се нарича и първата глава на книгата. Тази уводна и почти теоретична част определя и същността на изследването му.

Може ли, без да се демитологизира образът на Балкана в българската поезия, да потърсим други нейни корени на поетическо светоусещане? Историческите поетични форми и закономерности не са застинали догми. Ако сериозно говорим за „мизийско светоусещане“, трябва поне да се съобразим и с едно също така цялостно „тракийско светоусещане“.

Михаил Василев се е ограничил с „мизийския ландшафт“ на поезията ни, чийто поетичен стожер безспорно е цялостното поетично творчество на най-мизийския наш поет Никола Ракитин.

Това вече е достатъчно оправдание да се види оригиналният профил на поета върху живия релеф на българската поезия в една на пръв поглед затворена, но и толкова продължителна и плодотворна традиция.

Ракитин идва в плевенската равнина от подножието на Мургаш. Той носи в културата и в светоусещането си, в цялостното изграждане на своята творческа личност изблици от общобългарското, от „мистерията“

на българския дух, които не могат да бъдат затворени само в света на „природното“, а на строго „регионалното“. Ракитин обаче не е поет, който може да изрази в по-цялостни поетични степени общонационалното. Като поетичен феномен той е сам „прототип“ на себе си. Започнал под могъщата сянка на „вазовската традиция“, той подема и достъпва един свят, населен с много свои български елементи, който може да бъде разглеждан и като българска „прозодия“, и като типично „мизийски“. Но той все пак не е типичен представител на антеевското начало в българската поезия. Преди него и заедно с него творят поети като двамата Славейкови, Вазов и Яворов, Церковски и Лилев. „Ландшафтът“ на неговата поезия очертава един свой завършен кръг — най-самобитния, мизийския.

В отделни упореждения и паралели М. Василев проследява и художествено специфичното, и „самородното“ в света на Ракитин в бегли ретроспекции и съпоставки с творчеството на поети от Ботев до Ракитин и от Ракитин до най-младите поети, дошли от плевенската равнина.

Михаил Василев не обича голите теоретизации. Той е критик на откритата, страстно защитавана мисъл, органически слята с пристрастията и убежденията му. Един точен поглед му позволява да обхваща и плевенските „спътници“ на Ракитин, останали в спомена на скромни, незначителни и почти съвсем забравени имена, и заедно с това да търси отново цялото „мироздание“, стасано в една чисто ракитинска традиция. И тук, струва ми се, той просто е пропуснал да използва по-широки паралели и съпоставки в един европейски поглед за „гьотевски“ мотиви в творчеството на нашия поет, да се докосне и до нещо, което безспорно Ракитин е донесъл със себе си като художник от краткия си престои като студент в Швейцария. Така би се разширил и кръгът на едно „ракитинско“ начало в поезията ни. Тук позволенията на критика се дозаволяват само с ценните психодемографски наблюдения на Спиридон Казанджиев, на известната характеристика на Антон Страшимиров за мизиеца. Едва ли само с това може да се обясни и „мизийското“ у Ракитин като нещо неотделимо от „фолклорното“. Тезата, че фолклорното преобладава повече в балканския ландшафт на поезията ни, в много отношения остава самоцелна и неподкрепена от естествените исторически знаци на фолклорно-поетичните факти. („Фолклорът е винаги по-богат в планинските местности“, с. 11).

В смели преходи и внезапни парадокси, в състен и синтетичен преглед за поезията ни, с бегли и остро нахвърлени характеристики на творци като Ботев или Яворов, Вазов или Лилев, Траянов и Ясенов, Смирненски и Вапцаров критикът прави много ценни наблюдения върху общата панорама на националната ни поезия, увличайки се понякога в дреб-

ни, незначителни, чисто „регистративни“ отклонения. Но едва ли може да се приема само заради тезата за „ландшафта“ като формиращ фактор на творческата индивидуалност твърдения като: „Колкото и да е суров и идеологически непоколебим, Цветан Спасов е като мизийците по-мек, по-открит и съзерцателен, докато поетите планинци са по-твърди и затворени“ (с. 11).

Това не може да се подкрепи с никакъв народоведчески подход към личността и творчеството на поета.

Както и обобщения, които лесно изравняват почти несъвместими естетически величини пак с оглед на творческата индивидуалност:

„Димчо Дебелянов е първият сигнализатор на онази битка за предметна и земна поезия, която ще постигне пълния си триумф едва в поезията на Вапцаров“ (с. 18).

В очерка си за Ракитин Михаил Василев прави една интересна изповед: „Аз например се чувствавам обитател на Балкана и винаги съм изпитвал страх от пребиваването си из дунавската шир. Някак очите ми се изморяват. Ухото ми не долавя музиката на равнината, която направо плаши душата ми.“ За да добави: „Но привидно бедната на тонове и краски степна земя стана майка-родилка на поета. За великата дунавска шир той (Ракитин) изпя най-пролетните и най-трогателните балади.“

Спирам се на тоя момент, защото той е характерен не само за искреността на критика, за неговата собствена развълнуваност, повлиана безспорно от съприкосновението с поезията на Ракитин, но и като неволна „ключ“ към собствената му критическа лаборатория. Как така, бихме се запитали ние, критикът, който се плаши от равнината, ще добавим — от Ракитиновата равнина, с толкова непохабени сетива за прекрасното, за „ракитиновското“ в нея, се отдава на собствените си критически съзрения, доверява се, радва се на поета, не се чуждее от него, а, напротив — изпитва някакъв непреодолима естетическа жажда да го постигне!

Това, което стряска човека и на пръв поглед го отдалечава от „обекта“ на Ракитиновата поезия, като критик го сродява с него, стълкучва някакви други вътрешни сили не само за обикновено творческо общуване с тихия певец на равнината, но и за едно ново естетическо преоткриване на неговата тъй проста, самородна красота. Това, от което се плаши душата му, у Ракитин успокоява, ободрява и обновява; това, което уморява сетивата — у Ракитин ги ражда отново; това, което гаси музиката в нея, у Ракитин я пробужда отново за живот. Оттук и вярното заключение за „привидно бедната на тонове и краски степна земя“, станала „майка-родилка“ за Ракитин, което и като естетическа оценка открива нещо тъй съществено за поезията на Ракитин — в нея негови „най-пролетни, най-трогателни балади“.

В очерка си М. Василев не се е спрял специално на пролетните балади в лириката на Ракитин. Те биха му открили и нови багри, нови тонове и краски, нова музика в поезията му. Но и така, загатнато само, откритието на критика остава. И тук е мястото да посочим най-доброто в този негов опит да открие „ландшафта“ в лириката на поета. Никаква предвзета теза, никакво критическо фокусничество и оракулство не се забелязва в неговите тъй искрено написани редове за поезията на Ракитин. Никакво самолюбиво ораторство, никакво оригиналициене с претенции за дълбокомърдло новаторство — нещо, което все още се забелязва в някои нови и не само нови критически интерпретации на поетичното дело на Ракитин.

Нашата критика е все още в неплатен дълг към богатото поетично наследство на Ракитин. Изживяла своите сантиментални комплекти към селската чистота на тоя първороден певец на българската равнина, тя все още не е разгледала естетическите дълбочини на това дело като своеобразен феномен на българския поетичен дух.

Очеркът на М. Василев прави първата сполучлива стъпка към опознаване богатия поетичен свят на Ракитин.

Не съм привърженик на точните формулировки, на преките характеристики, които критическият анализ защитава като свои окончателни становища. Критиката трябва да констатира, но и да предвижда. Тя е тогава полезна, научна, идейна и актуална, когато отива и по-нататък, откривайки в поетичното богатство на литературния процес образа и мястото, и същинското име на един творец. Тя е тогава водеща, но и с еднакви права в същия литературен процес, който разглежда, обяснява и преценява, с разпределени права в своето „да“ и „не“ в него, но и с нови, допълнителни възможности за откриване на единичното и индивидуалното в цялостното и в общото. Връщайки се назад и към миналото, тя воюва еднакво за бъдещето и в миналото, и в настоящето. Тя извлича своите поуки от миналото като единствено възможна и защитима гаранция за бъдещето. В своя критически шурм срещу недъзите в миналото Михаил Василев разкрива успешно и тежкия похлупак на догматичната критика, взела своите „жертви“ в миналото, и нейната безплодна и несъстоятелна борба с действително ценното и талантливото. Тази висока критическа мярка за историчното поддържа и пламъка, и живееца на критическата му страст, на смелите му увлечения, на собственото му критическо себепризнание.

Тази основна концепция да се поддържа критическият приел не само в една избрана посока с оглед структурната постройка на книгата се откроява и в главата, посветена на Цветан Спасов. Неговото дело, завършено в исторически аспект, налага еднакво чертите на гражданина-поет, на оригиналния

мислител и революционер в съдържателния анализ, който критикът прави на цялостната му личност. Може само да се съжалева, че в тоя очерк, където е погледнат от нов зрителен ъгъл образът на поета, не се е наложил един по-пространен анализ на оригиналния влог на Цветан Спасов в общата панорама на българската литература и в по-специалната „раkitинска“ тема в поетичното му творчество. В природата на неговата поезия просто са органически втъкани неизбежни лирически контрапункти на поезията на Ракитин — в това свободно и гордо изживяване на личността на поета, вградена в нов социален статус, в нови идейно-естетически измерения като поезия, атакуваща предчувствието на Ракитин, изразено, макар и като една метафора на книгата му „Преди да съмне“. Струва ми се, че богатите асоциации за това дават неговите безсмъртни балади: „Легенда, приказка чудна“ и особено „В такава нощ“. Този писк на сова в мрачната „след писъка на вражешите куршуми“ направо отвежда към тунел № 3, към споменатите писъци в неговата последна стихосбирка „Черни манисти“.

Изобилно темата Ракитин — Цветан Спасов би могла да намери повече художествени съблъсъци, „идейни прагове“ в творчеството на двамата поети, в подхванатите проникновени теми на критика за природата на поетичното съзерцание като активна творческа сила. А стиховете на Цветан Спасов просто са наситени не само от „барутен дъх“, но и от „барутния буквар“ на времето, в които остава да живее и големият и чист пример на тоя непримирим лирик, в чийто ясен поглед комунистът-поет е продължавал да вижда „широка, приветлива и ясна усмивка“.

Най-богати възможности за идейно-художествена съпоставка, но и за откриване по нов начин образа на поета, с поезията на Ракитин може би дава поетичното творчество на Александър Муратов. Монолитен, цялостен поет, той не познава резки „преходи“, дистанциращи „зигзаги“ между поезия и правда, творчески падове, които могат да го изправят против собствения му образ на творец, против здравите завесвания на поетиката му.

Може би оттук критикът би трябвало да тръгне, за да проследи сложното движение на идеи и образи в това творчество, което наистина най-много се рдее с поета на Дунавската равнина. В своя естетически анализ М. Василев по-скоро открива общото в променливата социална атмосфера, в своеобразния трагичен патос, който обгря по различни начин творчеството на двамата поети. Ракитин е поет на звучните багри в една външно застинала поетична форма, в кризата на нравственото съзнание, затворено в етичните граници на едно лично битие. У Муратов тая „криза“ е достатъчно войнствена, настръхнала срещу социалната несправедливост, но тя е също достатъчно „лична“ и „земяна“. Тя е патосът на тоя поет, който го противво-

поставя на унилата простодушна песен на старите певци на родното, затворена под връшника на едно намръщено и сърдито небе, тя е в ласкавата стихия на неговия стих, в строгите и ясни форми на поетичната му мисъл. Тя е, с две думи казано, формата и съдържанието на неговата богата, многопластова поезия.

М. Василев е уловил някои основни координати в нея, но му е убягвало най-главното — етичската и естетическата съпоставимост между бунта на Ракитин и бунта на Муратов. Само гражданските проекции на тая лирика в един отрязък от време, в атмосферата на 40-те и 50-те години, не стигат, за да се очертае оригиналният влог на тоя наш поет в българската национална поезия, па макар и като своеобразен продължител на раkitинско-дунавското начало в нея.

Изобщо литературните характеристики и паралели са нещо много смело и рисковано, когато се подчиняват, макар и в една по-свободна критическа трактовка, само на идейно-тематични близости и различия.

Успех за критическите открития, които прави Михаил Василев, са отделните очерци, посветени на творчеството на поети като Климент Пачев, Иван Радоев, Вълчо Раковски, Найдено Вълчев. И тук се е наложило едно по-цялостно обглеждане на поетичното творчество на тия наши известни поети. И интроспекциите към тяхното творчество, и обхватът на „природното“ в тях, макар и в обособяващата се тема за равнината, дават интересни плодове. Това „връщане“ към поетите, дали свой влог в лириката ни още с началните си стъпки, показва и зрелост в критическото мислене, и развълнувания граждански глас на критика, който знае да оценява и утвърждава не със задна дата най-значителното в творчеството им.

По-бегли и по-субективни изглеждат белешките му за поети като Георги Константинов, Калин Донков, Хинко Георгиев, Ставри Борисов, Марин Георгиев. Тия поети не просто „попълват“ темата. Като поети в развитие те предвещават и нови открития за себе си и за критика.

Светозар Цонев

„АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ“
от ЛЮБОМИР СТАМАТОВ.
С., изд. „Отечество“, 1982. 118 с.

Всеки пази в душата си някакъв спомен за първите изживявания в света на приказките и веселите стихове за деца, чийто автори в ранното си детство не сме успели да запомним. Затова пък отлично се помнят техните герои — добри или мързеливи деца, умни момичета и момчета или знаменити пакостници. Най-напред те остават в детско-то съзнание с гласовете на мама или татко,

докато книгите станат достъпни за малкия читател и без тяхното посредничество.

Тогава буквите се подреждат в думи, думите в заглавия и на корицата пише: „Ян Бибиан на Луната“ от Елин Пелин или „Юнак Гого“ и „Хороводец Патаран“ на Асен Разцветников.

Името на Разцветников далеч не е свързано само с детската ни литература, но заслугите му за нея са особено значителни.

Вероятно по тази причина, а не само заради традицията да се започне разказът за един писател с неговото детство Любомир Стаматов ни въвежда в живота на Асен Разцветников със спомен за детството му: „Видял съм и съм преживял много хубави и лоши неща. Но споменът за никое от тях не вълнува тъй дълбоко и не ми е тъй скъп, както споменът за дните, когато тичах подир воловете, а кашните режеха краката ми, или свирех със свирката си и гледах към далечните снежнени върхове“ (с. 6).

Сигурно нещичко от онова волно и живо момче е останало в живота на Разцветников през целия му нелек творчески и житейски път, за да го подкрепя в трудни и кръстопътни моменти и винаги да го връща към широкия друм на детската литература. Там са си дали среща, разказва ни с обич и проникновение Л. Стаматов, неговите незабравими герои, познати ни и от фолклора — Шурца, Рако, Комара, Щъркеда и Лисцата, — от които талантливото перо на Асен Разцветников създаде класика за деца.

Отдавна вече тези герои заедно със знаменития Петел-фукльо, Вълчо и Лисана са се превърнали в жив паметник, който благодарните малки читатели издигат на Асен Разцветников на всяко детско утро, вечер преди да заспят или сутрин, щом си отворят очите.

Още от първите редове на книгата проличава, че нейният автор — Любомир Стаматов — е проникнал от съзнанието за творческата си задача — да създаде цялостен портрет на големия наш поет за деца и възрастни.

Тази задача не е от леките и вероятно добрият начин за нейното осъществяване е този, който Стаматов е избрал — просто и естествено, но далеч не опростенчески да води разказа за живота и творческия път на един значителен творец в литературата ни.

Дълъг е пътят на проучванията и диренето, докато се стигне до написването на една книга от такъв род, макар и нетвърде голяма по обем, но затова пък обхващаща значително и различно оценявано литературно творчество. Привързаността на Л. Стаматов към темата „Разцветников“ датира отдавна. Настоящата книга не е първата публикация. Тя е естествено продължение на дългогодишен труд.

През 1978 г. излезе от печат първата книга на Стаматов за Асен Разцветников. В нея изследователският интерес на автора е насочен към възловите моменти в сложния,

нелек за обяснение и разбиране път, извървян от Разцветников. Заедно с добрите оценки за този литературно-критически очерк към автора беше отправено пожеланието в една бъдеща работа да съсредоточи усилията си върху детското творчество на Разцветников. Именно това ново изследване ни поднася сега Любомир Стаматов.

Както вече подчертахме, първото най-общо, но едновременно с това и преобладаващо впечатление от настоящата книга е сериозността, с която Стаматов пристъпва към творческата си задача. Сериозност, проникната от дълбоко емоционалното отношение към художествения материал, с който се занимава, и поради факта, че текстът е предназначен за една многобройна млада аудитория, която трябва с добра ръка да бъде насочвана, възпитавана и формирана.

Вероятно влиянието на споменатите по-горе предпоставки ще ни даде обяснението за внимателното, съвместно и прецизно боравене с фактите, което личи в цялата книга, плюс стремежът най-съществените от тях да получават онези интерпретация и оценка, които ще хвърли значителна светлина върху творческото дело на поета Разцветников.

Ако надникнем в предисторията, в подготовката на такава книга като очерка на Стаматов, не може да не си дадем сметка колко много „черна работа“ трябва да се отхвърли. Търсенето на материали, ровенето в архиви, опитите за контакт с близки и приятели — това е само част от митарствата на един изследовател, тръгнал по пътя на такова проучване.

Любомир Стаматов се е постарал да обогати и уплътни представата ни за Асен Разцветников — както визуалната, така и духовната — с повече факти и документални материали. Точният обем, който се изисква за такъв един очерк, вероятно не е позволил още повече да се разгърне тази страна на изложението.

Като приносен момент в работата на Л. Стаматов можем да подчертаем опита му в края на книгата да обърне внимание и да изследва една отминаваща творба на Асен Разцветников — поемата „Майстор Манол“. При проучванията, свързани с мотивите, темата и реалните на тази творба, прави впечатление същият стремеж на Л. Стаматов — да потърси всички опорни точки, за да открие онези осъзнати или неосъзнати импулси, повели Асен Разцветников към написването на творбата.

И тук проличава съзнанието на автора, че изследванията, които прави, са предназначени до голяма степен за млада читателска аудитория, чийто вкус и познаване на националната ни литература са в процес на изграждане.

Като си позволяваме да не спазваме хронологията на авторския текст, ще обърнем внимание върху още един съществен момент, свързан с анализа на поемата „Май-

стор Манол“. Тук Л. Стаматов възвежда и обобщава една линия от своето изследване, която върви през целия текст, а именно постоянната връзка на Асен Разцветников с фолклора. Стаматов я характеризира така: „Асен Разцветников е автор, който идва във фолклорната песенна традиция „отвън“, като постига единението си с нея чрез непрекъснат съзнателен труд, целенасочен интерес, стигащ до пряко изучаване на източниците“ (с. 98—99).

Следователно контактът на един творец като Асен Разцветников с фолклора се определя не само от интереса му към типаж и ситуации, фиксирани във фолклорните текстове, но и от задълбочен изследователски, чисто теоретичен интерес към народното творчество, който е подхранван и от преодите на някои песни от Омировата „Илиада“. Резултати от своите проучвания Асен Разцветников предлага на българските читатели в статията си „Българският хекзаметър“ — блестяща апология на народната ни песен.

Според Л. Стаматов мястото на тези разсъждения за професионалното и емоционално отношение на Разцветников към фолклора естествено прилягат при разсъжденията за поемата „Майстор Манол“, защото това отношение, тръгнало от творчеството за деца и юноши, намира един нов, по-висок израз в поемата, резултат от късното творчество на поета.

Поемата е свързана с един от фолклорните варианти за „крилатия майстор“, позната и любима не само в българския фолклор, но още като митологическа представа, тръгнала от разказа за Дедал и Икар.

С разсъжденията си Стаматов ни навежда на една оригинална трактовка по въпроса за творческата задача, която Разцветников може би си е поставил с написването на поемата. Дали и той като много будни умове не е търсил онова високо място в човешката духовност, от което може да се излети, да се скъсат оковите на предразсъдъци и раздвоение, да се осмисли по един неясен, дълбоко философски начин преживяното, изстраданото, заедно с всичко онова, което се натрупва от годините в човешката душа и скривша полетите ѝ. Цената на такова вътрешно усилие е твърде голяма, ни внушава Л. Стаматов, за да я отгледим равнодушно и да не ѝ отдадем дължимото.

В работата на Стаматов прави впечатление, както впрочем и в предишното изследване, че той не бяга от по-сложните и трудни за обяснение обрати в житейската и творческата съдба на Разцветников.

На пръв поглед без възможности за логично обяснение е фактът, че Асен Разцветников, станал член на БРСДП (т. с.) през 1919 г., участник в Общата транспортна стачка (25. XII. 1919), държал се достойно на следствието в Търновската казарма, в края на 1924 г. напуска списание „Нов път“, където работи заедно с А. Каралийчев, Н. Фурнаджиев и

Г. Цанев, и се появява на страниците на сп. „Златорог“.

На тези въпроси Л. Стаматов отделя значително място в предишната си книга, но и тук не ги отменява без обяснение.

Идейно-психологическата драма на Разцветников идва скоро след стихосбирката „Жертвени кладби“, с която поетът заклепя убийците-каиновици от 1923 г. Неслучайно са цитирани силните думи на А. Страшимиров: „Сбирка стихове, голям формат, много голям и много широк, като голямата и широко разкрита душа на народа. И корицата в черни рамки — като черни вериги — веригите, в които е окован народа“ (с. 32).

И Антон Страшимиров има сложен творчески и идеен път. Не в една посока, с бурни мятания и гневни изблици. Но независимо от това или може би именно поради туй си остава не някой друг, а Антон Страшимиров, без да се стеснява страшимировското му място в нашата литература.

Сам Разцветников, напомня Л. Стаматов, позволява да се надвесим над зейналата пропаст на неговите „за“ и „против“, да бъде или не, с поемата си „Двойникът“ (1927) и с няколко реда от писмо до близък приятел: „Моята мечта бе да убия тоя двойник, който живее в мене и се е просмукал навсякъде във всичките фибри на душата и на тялото, като е отровил и задушил всичко. Три години се готвех аз за това, заради него завърших право, нанесох удара, но напразно. Двойникът възкръсна и си отмъсти жестоко“ (с. 33).

Три са областите според Л. Стаматов, в които Асен Разцветников оставя името си с големи букви — детската литература във всичките ѝ проявления, септемврийската стихосбирка „Жертвени кладби“ и значителното му преводаческо дело. Относно преводите на Разцветников, които вече намират компетентни изследователи, трябва да споменем „Херман и Доротея“ на Гьоте, отделни песни от Илиадата, блестящия превод на Молиеровия „Тартюф“, „Магелан“ на Стефан Цвайг. И още: приказния свят на Братя Грим, „Летящата класна стая“ на Е. Кестнер, романи на Емилио Салгари, Г. Фери и т. н.

Що се отнася до едната значителна област от творчеството на Разцветников — детските му произведения, освен връзката с фолклора (която сам авторът описва така: „Два реда да напише човек, ама хубави като народната песен, стига му!“) има още една много съществена отлика: хумора!

Именно на него, на този заразителен, бликащ като струя хумор Л. Стаматов с основание посвещава подобаващо място в своя очерк. Защото Разцветниковият хумор в детското му творчество не е нещо само по себе си. От творческа характеристика и постижение той се превръща в изобретателен начин за общуване и възпитание на малкия читател. Заслуга на Л. Стаматов е, че се е отнесъл много сериозно към това неопенимо богатство в Разцветниковото творчество.

В заключение бихме могли да кажем, че Л. Стаматов е успял до голяма степен да осъществи творческата си задача — да ни въведе в творческата лаборатория на един любим писател, за да ни направи съпричастни с неговите творчески мъки и успехи. За да постигне изследователската си цел, авторът на очерка се е постарал възможно най-пълно и задълбочено да обхване обекта на своето изследване. Опитал се е да улови нишките, които водят към изворите на Разцветниковото творчество, да ни покаже и обясни творческите му сполуки и силното въздействие — особено на неговите детски творби и изключителната популярност на неговите герои-животни.

За друга страна на настоящото изследване вече споменахме: да се фиксира вниманието и на специалистите, и на читателите върху по-малко проучени творби на автора, които незаслужено са останали в сянка.

Като допълнение към всичко казано въпреки дълбоката емоционална връзка с творчеството на Разцветников, която се усеща в целия текст, Л. Стаматов е запазил ненакърнено чувството си за изследователска мяра и такт, така необходими при проучването и обяснението на една по-сложна творческа биография като тази на Асен Разцветников.

Магда Карабелова-Панова

SOMMAIRE

<i>A la veille du 40-e anniversaire de la Révolution socialiste en Bulgarie</i>	
Alexandre Spiridonov — Slav Chr. Karaslavov	3
Lioubène Boumbalov — Observations sur l'œuvre de Dimitre Valev	22
* * *	
Véra Moutaftchiéva — De l'évolution du genre autobiographique dans la littérature de la Renaissance bulgare	35
Miléna Kirova — L'esprit de deux générations („La source de l'albipède“ et „Ralitza“ à la lumière du procédé de comparaison)	52
Slavtcho Ivanov — Stéphane Mintchev critique et historien littéraire	68
Alexandre Yordanov — Les périodiques littéraires des modernistes bulgares et certains traits caractéristiques de la critique littéraire	88
Djénio Vassilev — D. B. Mitov critique littéraire et journaliste	109
Cristina Balabanova — L'œuvre de critique littéraire de F. K. Salda	121
<i>Analyses</i>	
Mitko Marinov — Cinq pages du roman „Ivan Kondarev“ d'Emilian Stanev	130
<i>Communications scientifiques</i>	
Evloghi Dankov — 900 ans de la fondation de l'Ecole littéraire de Petritch	138
Vélitchko Valtchev — Lettres de Ivan Vazov adressées à A. I. Stépovitch	149
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de la République Fédérale Allemande	155
<i>Revue</i>	
Roumyana Damianova — „Grigor Parlitchev, sa vie et son oeuvre“ par Kiril Topalov	158
Svetosare Tzonev — Nature, poésie et individualité („Nature et poésie“ par Michail Vasilev)	160
Magda Karabelova-Parova — „Assène Raztvetnikov“ par Lioubomir Stamatov	163

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)

4891



© Институт за литература
при БАН
1984
с/о Jusatour, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Д. Спасова*

Дадена за набор на 14. III. 1984 г.

Подписана за печат на 12. VI. 1984 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 10,38

Издателски коли 13,45

Тираж 1670

Изд. индекс 9685

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 218