

творба. Като изхожда от втората постановка, авторът твърди, че всеки поетичен текст е включил в структурата си и читателя, тъй като съдържа определени норми за поведение, насочени конкретно към него. Стихотворението не е просто апел за пасивно възприемане на съдържанието, а провокира един двоен семантичен акт: читателят не само възприема словесните значения, но ги и преработва през своята мисловна система, изхождайки от мястото, което заема в живота. По-нататък авторът се спира на понятието „конкретизация“, използвано от Роман Ингарден и Ернст Водичка. Проследявайки насоката на Водичка, за когото „конкретизацията“ е въпрос, засягащ предимно напрежението между творба и нормативи, Гловински схваща „конкретизацията“ като изразител на господстващите литературни конвенции и нормативи за определени исторически периоди. Тези конвенции са необходимо условие за контакта между творбата и нейния читател подобно на езика. Трудно е да се определи, отбелязва авторът, кои елементи на конвенциите в литературата са от принципно значение, а кои играят помощна роля за предварителното включване на читателя в творбата. Съобразяването с читателя чрез различните елементи на една литературна конвенция е динамичен процес, който зависи от цялостната литературно-историческа ситуация.

Елемент с първостепенно значение в случая е литературният жанр. Адекватната рецепция на художествената творба се дължи на правилното тълкуване на конвенциите. Вникването в творбата не е само възприемане на значението на думите в текста, но преди всичко схващане правилата на техните комбинации, както и съпоставяне на изразеното с общите конструктивни принципи на текста. За автора разбирането на творбата — ако приемем, че е производно от нейната структура — е обусловено от три фактора: степента на дистанция между литературна творба и господстващите в определени литературно-исторически периоди литературни норми и езикови традиции; конструкцията на смисъла, вложен в произведението, който може да изисква различно поведение от читателя; отношението на отделни части от изразеното към господстващите конвенции. Конструкцията на поетичната творба откъм съдържание е също важна при включването на потенциалния читател в творбата. Когато то е ясно и недвусмислено изразено, достатъчно е читателят само да го възприеме, за разлика от другите случаи, когато читателят трябва сам да го извлече от текста. Във връзка с това Гловински разделя читателите на активни и пасивни и счита това разграничение като функция от структурата на поетичната творба. Тук е поста-

вен и интересният въпрос за мястото на реципиента в литературни произведения, които са резултат на преходни етапи, на създаване нови ценности в изкуството; Гловински твърди, че новото съдържание обикновено използва традиционните форми и нерядко с течение на времето ги взривява отвътре. Положението на реципиента в тези творби е особено: от една страна, те съблюдават неговите навици, литературен вкус и пр., а, от друга, се противопоставят на разума му.

Проблемът за потенциалния читател в структурата на поетичното произведение не е само теоретичен, но и въпрос, отнасящ се до поетиката. На тази база авторът прави анализ на две стихотворения от различни епохи, отличаващи се и по отношението, което имат към важещите за дадения момент литературни конвенции. Стихотворението на Красицки има характер на поетичен дискурс с читателя, като последните редове съдържат заключителна сентенция от морално естество, мотивираща появата на всички елементи в творбата. За читателя не е необходимо да търси смисъла, тъй като авторът го формулира сама. Явно, той се насочва, отбелязва Гловински, към един пасивен читател в споменатия по-горе смисъл.

Друга е картината в стихотворението на Циприан Норвид „Последният деспотизъм“, датирано от миналия век: „Тази творба трябва да е била разглеждана от читателя като йероглифно писмо“, пише Гловински, „въпреки че всяка отделна дума сама за себе си му е била ясна“. Това се дължи на обстоятелството, че стихотворението определя съвършено нова роля на читателя. Основната трудност при рецепцията му се дължи на различния смисъл, който има стихотворението като цяло и в отделните си части. При това цялостната концепция на неговия автор не е подкажана с нищо освен чрез иронията. Тя обяснява и категоричния императив на Норвид — съдействие на читателя. Това стихотворение е изискувало при рецепцията му активно поведение от читателя, което не е било по силите на съвременниците на поета. Потенциалният читател в поезията на Норвид не е съответствувал на тогавашната публика.

В съвременната лирика — особено в теченията, минаващи за авангардистични — разрушаването на читателските навици се счита за основен принцип на литературната програма. Тази функция трябвало дори да обуславя характера на поезията. Бунтът се изразява предимно в разрушаване на езиковите барьери. Пред съвременното литературно развитие, отбелязва Гловински, стои въпросът, доколко този бунт трябва да бъде санкциониран и разрешен от обществото. Защото всяка промяна в рамките на литературата означава в

по-голяма или по-малка степен промяна на ролята на читателя по отношение на художественото произведение. На последното място Гловински поставя въпроса за задачата, която стои пред литературния историк. Освен изследвания в този аспект проблем за потенциалния читател обект на проучване трябва да бъдат и възможните начини на поведение, които една или повече творби на даден автор, респ. на литературна група, ще допуснат от страна на читателя, или какви начини на поведение ще предизвика определена литературна норма или литературно течение в читателите. Това са елементи, които определят ролята на читателя в структурата на едно поетично произведение. Естествено, пише авторът, те не определят структурата на творбата в абсолютен смисъл, защото реценцията на произведението е обусловена от начетеността, която читателят носи в себе си, и от литературно-историческата конюнктура, в която е създадено реципираното произведение. Така обхванат, проблемът за потенциалния читател в творбата е обект не само на литературната наука, но и на литературната социология.

Д. И.

АНГЛИЯ

"THE MODERN LANGUAGE REVIEW",
Лийдс, 1975, кн. 3

Юлската кн. 3 за 1975 г. на авторитетното английско литературно списание „Модърн лангуей ривю“ съдържа предимно статии, посветени на литературно-исторически проблеми. Сред тях най-вече привлича внимание публикацията на М. К. Флавел, озаглавена „Жените и индивидуализмът“. Едно ново изследване върху „Луцинда“ на Шлегел и „Съмняващата се Вали“ на Гутцко. Както е известно, „Луцинда“ на Фридрих Шлегел — първият роман на ранния немски романтизъм — е художествено превъплъщение на неговите философски и нравствени идеи, оставили трайна следа в развитието на европейската култура. Почти неизвестният у нас роман на Карл Гутцко пък е една от най-забележителните творби на литературата на „Млада Германия“ — демократично-либерално движение в навечерието на 1848 г., което бе анализирано задълбочено и в някои трудове на Енгелс и Маркс.

В края на XIX в., пише в началото на своята статия К. М. Флавел, борбата за равнопоставяне на жените получи най-широка подкрепа и завоюва първите решителни победи. В предшито столетие обаче всеки опит за поощряване на справедливите стремежи на онеправдания пол срещаше

неприязнена, а често и гневна реакция, която намираше израз и в литературата. Романите „Луцинда“ на Фр. Шлегел (публикуван през 1799 г.) и „Съмняващата се Вали“ на К. Гутцко (отпечатан през 1835 г.) са първите произведения на немската литература, в които проблемът за еманципацията на жената заема централно място. И двете произведения са станали обект на остра критика от страна на застъпниците на конвенционалните морални норми, като нередко те са били обявявани дори за съчинения с порнографски характер. В последно време, пише авторът на статията, редица литературни изказват мнения, че тези романи и днес биха предизвикали сензационно въздействие, ако станат известни на широк кръг читатели, защото тяхното идейно излъчване надхвърля далеч прага на миналото столетие. И двата романа засягат проблема за индивидуализма, за възможността да бъде осъществен стремежът към изява на личността, който не е чужд на нашия съвременник. Шлегел и Гутцко следваха различни намерения в тези свои творби, но те бяха единни в желанието си да разрушат оковите, които обществото, сред което живееха, бе поставило на жената, и да подпомогнат излизането ѝ от сферата на едно узаконено унищително съществуване.

В края на XVIII в., изтъква М. К. Флавел, Фридрих Шилер и Вилхелм фон Хумболд развиха идеята за интегриране на индивидуалните качества на жената в модела на един бъдещ свят на човешкото добруване, озарен от романтическите идеали за истината и справедливостта. Те дори разкриваха пред неяния пол реални перспективи, които за „героичните мъже“ бяха само блян. Шилер смяташе, че благодарение на своята интуиция жените могат лесно да постигнат щастие, откривайки моралната истина, към която в повечето случаи мъжете се стремят напразно, следвайки повелите на разума. Така Шилер смяташе, че на жената може да бъде върнато това, което епохата на Просвещението ѝ отказваше — равнопоставеност. Мъжът се бореше за щастие със силата на своя разум, а за жената то бе достижимо чрез интуицията. Но един друг важен проблем беше свързан с идеята за равнопоставяне между половете, пише авторът на статията — и тук все още нямаше проект за приемливо „равноправно“ решение. В сферата на любовта мъжът бе оправдаван в стремежа си към свободна плътска любов, макар и тя да беше порицавана като остатък от „дяволската власт“ над него, а благородната жена оставаше само с толерирано право на „възвисяшена“ и „самопожертвувателна“ любов. И романите на Ричардсон, които бяха най-добрият пример за епическия жанр на романтизма, следваха конвенционалните и винаги противопоставяни

представи за благодатната платоническа любов и за губелното дяволско изкушение на плътта.

В немската класическа литература от края на XVIII и началото на XIX в., пише по-нататък авторът на статията, проблемът за отношенията между мъжа и жената се свързва с представите за любовта, приятелството и сексуалната връзка. В „Степа“ Гьоте проучваше, но после отрече възможността за осъществяване на това триединство. И Якоби бе на мнение, че една жена не би могла да съчетае хармонично тези три форми на общуване, в които според него мъжът търси самоизява. И понеже жените все още бяха разбирани само като обект за самоизява на силния пол, отново ги деляха на „добри“ и „зли“ в тяхната подчинена, придатъчна функция. Във втората част на своя забележителен роман „Вилхелм Майсторът“ Гьоте доказва, че има същото гледище. Две от героините в него — Мариана и Филина — са показани като сексуално атрактивни, „изкуствени“ жени, а другите две — Тереза и Наталия — са образци на другия тип — жени-музи, духовен стимул за героя, търсещ цялостна реализация на своята личност. Както е известно, Фридрих Шлегел критикува остро възгледите на Ваймарския класик за ролята на жената в обществото, изразени в романа за странстванията и поуките на Вилхелм Майсторът, и реши да изложи, също във формата на роман, своите идеи за любовта и отношенията между половете. Основната цел на Шлегел, пише авторът на статията, е била да докаже, че една жена може да бъде и духовен стимул в развитието на мъжа, същевременно негова най-искрена приятелка и любима, а освен това пълноценна и хармонично развита личност, имаща право на лично щастие.

Дълго време преди написването на романа „Луцинда“ мисълта за образа на жената в литературата е занимавала големия идеолог и писател на романтизма, изтъква по-нататък в своята статия М. К. Флавел. В едно от своите ранни есета Фр. Шлегел се спира на проблема за отношението към жената в героичния Омиров епос. В епохата на античната класика според Фр. Шлегел женските образи в литературата могат да бъдат разделени на две групи, като показателен за едната от тях е образът на Пенелопа, а за другата — образът на Калипсо или Цирцея. Докато Пенелопа е идеалът за жена — пазителка на семейното огнище, благородна и уравновесена, Калипсо и Цирцея символизират изкуствелната страст, свързана с извънземни сили. Анализирайки женските образи в гръцките класически трагедии, Шлегел открива подобно противопоставяне на два типа жени — от една страна, страстните натури на Есхиловата Клитемнестра и Еврипидовата Медея, чийто действия са мотивирани от

ревност, желание за отмъщение, страх и властни стремежи, а, от друга — идеализираните женски образи от трагедиите на Софокъл — Исмена, Електра и Антигона — благородни характери, пленителни в своите възвишени пориви. Внимателното проучване на античната класика води Шлегел до заключението, че няма типично женски и типично мъжки черти на характера, които да предопределят различното място на двата пола в духовния живот на обществото. Оттук той изгражда и представите си за погрешността на онези морални възгледи, които отхвърлят равнопоставеността между мъжа и жената в негово време.

1797 година, изтъква авторът на статията, е решителна в живота на Фр. Шлегел. Тогава той се премества в Берлин, сприятелява се с Новалис и Шлайермахер, посещава тамошните литературни салони, които стават люлка на т. нар. „Берлински романтизъм“. Една година по-късно той започва работа над „Луцинда“, роман, за който той смята, че ще бъде една нова библия. Шлегел е на мнение, че романът е „най-либералният литературен жанр, един Сократов диалог на нашето време“, и създава епическо произведение, което във формално отношение е своеобразен бунт срещу широко разпространения тогава възпитателен роман в немската литература, а по съдържание е и бунт срещу моралните догми на едно остаряло общество. „Луцинда“, пише М. К. Флавел, е зов за борба срещу немското филистерство, лицемерно отричащо правото на чувствена наслада. Шлегел замисля своя роман като радикален опит за защита на правото на индивида да осъществи своето хармонично развитие. Същевременно „Луцинда“ е произведение, насочено и срещу традиционните схващания на немската философия, която до средата на миналия век търси всякакви доводи в подкрепа на своите откошелени намерения да потисне и заклеми чувствените пориви на човека, показвайки ги като губелни за неговото развитие. Но този роман не можеше да постигне благородните цели, които си поставяше, изтъква авторът на статията, защото острите на критиката в него бе пречупено от демонстрираното почти на всяка негова страница романтическо, незаангажиращо отношение към действителността. Решимостта на Шлегел да изрази своите възгледи за любовта и отношенията между двата пола естествено предполага искреност на художествената изява, която е особено обаятелна и с някои езикови и стилистични волности. Фр. Шлегел сам е изтъквал многократно, отбелязва М. К. Флавел, че езикът на любовта трябва да бъде така свободен и пряк, какъвто е този на Сафо и на римската любовна лирика.

В своя роман „Луцинда“, изтъква по-нататък авторът на статията, Шлегел про-

тивопоставя замисления от него като положителен образ на главната героиня (Луцинда) на съществуващите в края на XVIII в. представи за благородната представителка на нежния пол. Според тях възвишената жена е сравнима с „еолическа арфа, потръпваща при полъха на зефира“. Тогавашият идеал е жена — способна на силни чувства, но нещастно податлива на всякакви внушения и поради това непрекъснато нуждаеща се от укрепващи сили. И тези сили не идват от неиния разум, нито пък от волята за противопоставяне. Опора в трепетливия свят на тази „идеална жена“ от миналото, пише авторът на статията, са нейната вродена скромност, нейният страх от общественото мнение и религиозното ѝ чувство. В своя роман Шлегел поддига първите две греди на това идеално женско упование, а не без основание някои негови критици твърдят, че не сядал и третата и затова цитират често някои мисли от началните глави на произведението, които те смятат за blasphemични. Авторът на статията изтъква, че сам Шлегел е смятал любовта за особен вид религия, която според него е била най-старата, най-детинската и най-простата от всички религии“. (Тук връзката с някои идеи на антропологическия материализъм, които застъпва по-късно Л. Фойербах, е очевидна, но авторът не се спира на нея в статията си.)

Централен проблем в романа на Шлегел е и узаконената връзка между мъжа и жената — брака, пише М. К. Флавел. Според идейното внушение на „Луцинда“ кризисното състояние на буржоазното семейство от началото на миналия век се дължи на загубената индивидуалност на партньорите в брачния съюз. Мъжът е гледал на своята съпруга в много случаи само като на някакъв нему поверен член на определена социална група, а съпругата го е оценявала главно като гарант на своята обществена репутация и материална обезпеченост. Така и в двата случая е настъпвало неминуемо обезличаване на индивидуалността. Показаната в романа връзка между Юлиус и Луцинда е от свършено друг тип, пише авторът на статията. Тяхната любов не е нито страстно взаимно самоотдаване, нито добре обмислен и договорен съюз. Дватама герои са свързани и чрез силата на взаимно физическо привличане, и чрез духовно родство и заедно постигат пълна изява на своята индивидуалност. В романа Шлегел изразява идеята, че единствена норма на поведение трябва да е тази, която гарантира самоосъществяването на личността както на мъжа, така и на жената. Пренебрегвайки в любовта си към Луцинда конвенционалния морал, Юлиус чувства подем на творческите си сили и има блаженото усещане, че е в хармония с космоса. Любовното щастие за него се превръща в ключ за разбиране

на загадъчната същност на всемира. Но той не е устремен към постигане на далечната цел на пълно съвършенство, към доближаване до абсолютното; нещо, което бе в основата на моралната доктрина на платонизма, а търси и намира щастие сред света, в който живее. В края на романа обаче, изтъква авторът на статията, Шлегел неочаквано се завръща към някои конвенционални представи за ролята на жената в обществото и ограничаване за нея сфера на духовно проявление. Героят на романа се чувства окрилен и готов „да работи като мъж сред мъжете“ и да започне „героичен живот“, докато пред Луцинда се разкрива като благоприятна перспективата да бъде скромна, изпълнена с нежност и грижа пазителка на семейното огнище. Както при Фр. Шилер и В. фон Хумболд, интелектуалната активност, предприемчивостта и свободата в избора на начин на живот остават прерогатив на мъжа, а духовните стремежи на жената се изчерпват с предписаното за нея култивиране на чувството на привързаност и нежност към съпруг и семейство. Показателна за това според автора на статията е една мисъл на Луцинда, споделена с Юлиус в една от последните глави на романа: „Чрез мен ти почувствува безкрайността на човешкия дух, а аз чрез теб разбрах брака като смисъл на живота ми.“ Въпреки това завръщане към остарелите представи за подчинителната връзка между мъжа и жената, което е и една от основните идейни слабости на романа, изразеният на много места в него възглед за необходимо пълно разгръщане на индивидуалността на мъжа и жената в любовта според М. К. Флавел отразява стремежа на Шлегел да надхвърли условностите на моралния кодекс на своето време.

По-нататък в статията се проследява отношението на критиката към романа на Шлегел. Изтъква се, че единствено Шлайермахер в своите „Поверителни писма за „Луцинда““ прави опит да защити някои от смелите идеи за любовта, приятелството и брака, изразени в единствения роман на Шлегел. Въпреки негативната, унижователна критика „Луцинда“, пише М. К. Флавел, става повод за някои нови нападки срещу усърдно защищаваната идея за непълноценност на жената в духовния живот на обществото и срещу отказването ѝ право на индивидуална изява и независимост в любовта. Романът на Карл Гутцко „Съмишлящата се Вали“ според него е показателен за стремежа на писателите от буржоазно-демократичното движение „Млада Германия“ от 30-те години на XIX в. да поставят отново на дневен ред онези проблеми, които Шлегел разглежда в своето произведение.

Основна тема в романа на Гутцко е също отношението между двата пола,

любовта и приятелството между мъжа и жената, пише М. К. Флавел. Сюжетната близост на този роман с „Лелия“ на Жорж Санд е неоспорима. Централен образ в произведението на Гутцко е една страдаща жена, която напразно търси щастие и излиза на своята личност. В края на първата глава на романа Вали споделя със своята приятелка Антония една от основните причини за своето кризисно състояние — неприязненото отношение на обществото към опитите ѝ да живее така, както е позволено само на мъжете — свободна и независима в любовта, в борба с предразсъдъка за безусловна подчиненост на чужда воля, устремена към духовно развитие и обогатяване. В романа Гутцко показва едно отчаяно решение, до което стига неговата героиня в желанието си да бъде независима, без да бъде презирана в обществото. Бракът ѝ с един чуждестранен посланик трябва да ѝ осигури репутацията на високопоставена личност, а продължаващата и връзка с един разочарован идеалист и приятел — да ѝ донесе мечтаното от нея щастие на свободната необвързваща любов. Решението на Вали да води такъв живот обаче в същност не е никакъв изход за нея, пише авторът на статията, и то основателно предизвиква несравнимо по-остри нападки на литературната критика срещу Гутцко, отколкото идеята за самоосъществяване чрез свободната любов между Луцинда и Юлиус, прокарана в романа на Шлегел. Впрочем сюжетното развитие в „Съмняващата се Вали“ следва логиката и скоро героинята се съмнява в това, дали предполагаеният от нея като спасение от безизходното състояние триъгълник на перманентна двустранна изневяра може да ѝ даде търсените устои на щастливо съществуване. Нейният брак се разрушава, а страстният порив към любимия приятел се превръща в едно самотно бягство към миналото. Вали напразно търси смиреното упование на религията, но и то остава за нея неосъществен стремеж, защото разумът ѝ го отрича.

К. Гутцко не е преценил правилно какъв ефект ще предизвика поведението на неговата героиня сред немското общество от първата половина на XIX в. — времето на масово настъпление на реакцията, напласена от френската юлска революция и окуражавана от все още пасивната позиция на прогресивните сили в Германия. Той е очаквал, изтъква авторът на статията, „съмняващата се“ Вали да предизвика спонтанна симпатия като една страдаща личност, загубила устоите на своето съществуване, отчаяна след безуспешния

опит за самоизява. Общото негативно отношение към тази героиня от съвременниците на Гутцко, както и репресията на властта срещу него (Гутцко е бил арестуван и е прекарал няколко месеца в затвора за осъществяване на обществения морал и бунтарски идеи в романа), го принуждава да прояви сам впоследствие дистанцирано отношение към мотивите на нейните действия и да отрече някоя от явните социално-критически цели на своето произведение. По-късно той дори прави твърде остри забележки срещу тези, които подемаат идеята за еманципация на жената и заради ренегатското си поведение бива справедливо упрекуван от някои свои по-раншни буржоазно-либерални идейни сподвижници от 30-те години на миналия век в Германия.

Фридрих Шлегел и Карл Гутцко, пише в заключение авторът на статията, заслужават похвала заради критиката, която отправят в своите романи към моралните норми на обществото, в което живеят, макар че тя не е достатъчно решителна и се оказва непоследователна. И двете произведения не съдържат никаква приемлива идея за промяна на нравствените норми в отношенията между мъжа и жената. „Луцинда“ и „Съмняващата се Вали“ са несвършени фактически незавършени творби, но те имат особена литературно-историческа стойност, и то не само защото са типични произведения на две важни течения в немската литература (на ранния романтизъм и на „Млада Германия“), но и защото засягат проблеми, типични както за епохата, когато са били написани, така и за времето, в което живеем — отношението между половете, ролята на жената в обществото и желанието за пълна изява на личността, отбелязва авторът на статията. Показателно за общата немощ на прогресивните сили в началото на миналия век в Германия е и поведението на двамата автори след публикуването на споменатите им произведения — те и двамата предават онези граждански позиции, които без съмнение са заемали при възникване на творческия замисъл на двата романа. Според М. К. Флавел фактът, че каузата на еманципацията е била само плахо подета и е останала незащитена в немската литература до средата на миналия век, показва не само липсата на достатъчно гражданска смелост у мнозина от тогавашните немски писатели, но е станал и причина за едно пренасяне на несъстоялата се битка между старите и новите морални идеи от областта на литературата в тази на философията.

Б. М.

„НЕУМОРИМИЯТ ОБВИНИТЕЛ“

от Симеон Правчанов. С., Партиздат, 1975. 242 с.

В поредицата „Художествено-документални биографии“ книгата на Правчанов е посветена на общественика Антон Страшимиров. За автора Страшимиров е „не толкова надарен художник, колкото забележителен човек — неустрашим гражданин-демократ и войнуващ антифашист“. Такова убеждение, макар да иска уточняване (тъй като творецът има стойност не само с величината на дарованието си, но и с идейно-естетическата актуалност на търсенията си), дава основание за специален интерес към гражданската биография на писателя. Очакваме новото изследване да обогати досега изградената представа за Страшимиров, да я конкретизира. Не оставаме излъгани. Правчанов дава превес на документалното начало, придържа се обикновено към лаконичността на хрониста. Избрал е най-доброто в случая — трябва да навлезе в един богат на събития живот, много неспокоен, много неравен, трябва да се срещне с личност от голяма величина, която затруднява биографа с противоречия. А документалният разказ е среща „на живо“ с писателя и неговите съвременници, навлизане в ежедневието на историята.

Правчанов ограничава своята задача във „възстановяване“ два периода от живота на писателя — 1903—1905 и 1923—1927. Безспорно това са върховите моменти в гражданската дейност на Страшимиров, годините на най-голямата му близост с неговия народ, най-пълното съзвучие с демократичните тенденции на времето, години, в които личността му се изявява в своята истинска духовна мощ. За осветляване на тези биографични етапи авторът събира материала, свързан с борбата на Страшимиров срещу монарха и военщината в началото на века и с изобличаването на фашизма в годините на следсептемврийския погром. Така се обособяват двата акцента в композицията на изследването. Но в същност Правчанов не е могъл да ангажира вниманието си единствено с върховите моменти. Налага му се да стигне до тях, проследявайки изграждането на

общественика. Написана е отделна глава — „Кратка, но необходима предистория“ — за учителските години, които предшествуват първите сериозни политически проявления на Страшимиров. Тук е използван преди всичко разказът на самия писател за преживяното („Творчество и живот“), както и свидетелството на художествените му творби. Впрочем началните писателски изяви на Страшимиров интересуват автора само като потвърждение на гражданските му позиции. Краткото анализиране на „Кочаловската крамола“ има за цел да стигне до заключението, че това е „най-социално отзивчивият разказ на Страшимиров“. Спазвайки ограниченията, които си е наложил, Правчанов още тук дава представа за характера на героя си — характер с подчертана социална заинтересованост, гражданска активност, неударжимо непокорство — големите политически схватки му предстоят. През 1903—1905 г. Страшимиров става значителна фигура в политическия живот на страната. Той е депутат на младежкодемократическата партия в Народното събрание, името му е в близост с имената на Стоян Михайловски, Найчо Цанов и други активни политици от онова време. Така го е видял Правчанов, събирайки свидетелствата за големия двубой на Страшимиров с Фердинанд. Статии и изявления на писателя, извлечения от дневниците на Народното събрание, съдебни документи потвърждават важни за гражданската биография на Страшимиров факти, важни също за очертаване политическото положение в страната — споровете в Народното събрание по актуални въпроси, изобличаването на Фердинанд, създаване на „Закон за Особата“ и първия процес по него — срещу Михайловски, обществения протест, забележителните с гражданската си смелост публикации на Страшимиров в „Ден“, конфликтите с българската военщина, процеса срещу Страшимиров. В страниците, посветени на събитията от 1903—1905 г., Правчанов съумява да документира добре изобличаването на българския монархизъм от Страшимиров, но също и да представи неговото поведение като ярка прова на демократизма на българската интелигенция, на антимонархическите настроения в страната.

Още първата част на книгата дава основание да се каже, че авторът проявява необходимата трезвост по отношение обекта на своето изследване. Образът на „неуморимия обвинител“ се изгражда със съзнанието за неговата сложност и противоречивост, които налагат да не се премълчават повратните моменти в живота на писателя, уязвимите страни на неговия характер и житейско поведение. Някои факти за отклонението на Страшимиров от демократическите позиции са посочени в главата, която засяга периода 1907—1923, но те не са премълчани и по-нататък (става дума за слабите страни в разбиранията на Страшимиров за народната революция, за комунистическите идеи). Съобразно със задачата си Правчанов твърде бегло се занимава с въпроси от този род, но не ги избягва, предпазва се от канонизация на образа.

С най-голям интерес очакваме документирането на гражданския подвиг на Страшимиров по време на септемврийските събития. Намираме го във втората част на книгата. Тук авторът е направил първото, което като че ли се налага — извикал е образите на героите-жертви на фашизма. Тази потресаваща хроника на политическите убийства е може би най-сполучливият начин, без да се разполага с преки свидетелства за психологическото състояние на Страшимиров, да се разбере онзи напор на ужаса, който ще накара Страшимиров да изрече: „Клаха народа, както турчин не го е клал.“ Премисленото, методично безпощадно унищожаване на най-смелите, на най-светлите умове на нацията, всенародната трагедия под властта на палачи — това ще доведе Страшимиров до подем на силите му, до мъжествен протест, до заклеймяващите страници на „Хоро“. Правчанов проследява постепенното ориентиране на писателя в сложната историческа обстановка, нарастването на неговите съпротивителни сили, за да се спре на най-ярките проявления в схватката на Страшимиров с фашизма — знаменития позив от 12 ноември, конструирането на „Общ помощен комитет за пострадали през септемврийските събития, „Ведрина“. В характеристиката, която е направена на Страшимиров-антифашиста, отново прави впечатление търсенето на точност. Ударението се поставя не върху способността на писателя да стигне до същността на разтърсилите го събития, да прецени революционния момент, да разбере комунистическите идеи, а върху неговата изобличаваща палачите дейност, върху неговия демократичен, антифашистки патос: „За нас обаче е важно да проумеем, че в дните на покрусата, отчаянието и безогледния терор Страшимиров има мъжеството — безспорно пръв измежду цялата наша художествена ин-

телигенция, да се изправи на прокурорската трибуна. За да обвинява!“ Величината на Страшимиров-антифашиста косвено подчертават ония полицейски документи, които авторът привежда и които издател постоянно напрежение на страха у властващите пред един неуморим разобличител.

И през периода 1923—1927 г. Страшимиров е видян от автора в неговата среда — българската демократическа интелигенция, комунистическата младеж, делото му е документирано като част от антифашистката дейност на прогресивните хора, като ярка проява на народните настроения. Фигурата му се очертава действително като фигура на народен трибун.

Може да се каже, че Правчанов е намерил вярно становището си спрямо личността, за която пише, събрал е и достатъчно факти за релефното ѝ очертаване. Книгата търпи забележки в друго отношение. Авторът предупреждава в предговора си, че се предпазва от белетризация. В някои случаи се опитва обаче да представи общата картина на историческия момент, да нахвърли декора на събитията, да оживи лицата. В такива случаи с почуда откриваме как настъпва в текста езиковият шаблон — плъзват „жестоките и хищни липала на чуждия капитал“, „никнат като гъби след дъжд предприятия и работилници“, Фердинанд тласка страната към „черната бездна на две национални катастрофи“ и т. н., за „героя на нашия разказ“, „сиреч“ Страшимиров се намират думи, които биха имали място в писане от друг род — той „надува оглушителна пиялка“, „дращи... срещу всички тогавашни издания“. Усетът за думата изменя на критика. Невинаги е намерен и верният тон. Няма защо да проявяваме самоучествието си на модерни хора, иронизирайки жалката ни столица от началото на века с нейните калдаръмени улички, безпомощни трамвайчета и жители, удивени от „фъркането във въздуха“, както става в главата „Успоредници“. Тази глава не въвежда във водевил, нали? Тя пресъздава обстановката на ония антимонархически борби, които правят чест на българската интелигенция, защо е необходимо да се създава настроение на снизходителност? За да приключи с това, което прави неприятно впечатление, ще добавя, че изложението не е изчистено от претенциозно банални разсъждения, емоционално „приповдигнати“, които не дават нищо за съдържанието.

В книгата на Правчанов Страшимиров не се явява нов и непознат. Общата характеристика на „неуморимия обвинител“ е направена вече в нашата литературна наука. Безспорно, събрани са малкоизвестни факти, отпечатани са непознати на широката публика документи, съпоставени са

събития. Картината на времето се получава доста жива, фигурата на Страшимиров изпъква с подobaщата му величина.

Катя Янева

„ТРАДИЦИИ И ЖАНР“ от СИМЕОН ЯНЕВ. С., Наука и изкуство, 1975. 258 с.

Докато общата история на нашата литература разполага вече с цялостни, макар и будещи в някои отношения критическо недоволство трудове, историята на литературния жанр е още в пионерски етап. Би било силно да се каже дори, че книги от рода на рецензираната се „броят на пръсти“ в нашето литературознание. Разбира се, ако само с това се изчерпваха достойнствата на „Традиции и жанр“, тя едва ли би представлявала интерес за критико-аналитичното внимание. Но книгата е съдържателно и в редица отношения приносно изследване на закономерностите в жанровото развитие на един от най-активните и „оперативни“ жанрове на литературата ни — жанра на разказа. Макар и с някои уговорки, рецензираната книга с основание би могла да бъде разглеждана като умно написана глава от бъдещата историческа поетика на жанровете в българската литература.

Макар че изследването има за обект жанровото развитие на разказа, авторът е дал в началото на книгата си бегла, но целенасочена представа за картината на междужанровите отношения през втората половина на миналия и началото на настоящия век. При това координатите на тази картина обхващат не само българския, а и европейския и американския литературен процес. Правилно, макар и мимоходом, е отбелязано унисонното развитие на българския литературен процес в жанрово отношение със световния литературен процес в края на миналия и началото на настоящия век. Същевременно вярно е посочена различната изходна точка на нашия и световния литературен процес, водещи към сходен резултат. В тази насока Янев се опира на ценното изследване (на което посвещава и кратка характеристика) на Г. Д. Гачев „Ускорено развитие на литературата“ и на прозорливото обобщение на Т. Жечев за специфичното историческо развитие на българската проза. Авторът на изследването обаче дава значително по-пълна и задоволителна причина обосновка за своеобразието и самобитността на нашето разказово-жанрово развитие. Янев само маркира в скоби съвпадениято

на световния и българския литературен процес в ориентацията им към разказа като „домашно стечение на обстоятелствата“, от една страна, и обективни исторически закономерности, от друга. Струва ми се, че този факт, знаменателен сам по себе си, заслужава по-голямо внимание от гледище на ускореното развитие на нашата литература. Едва ли би било правилно този факт да се обяснява еднозначно — само като стечение на обстоятелства. Добрият „шанс“ за изостаналата в своето развитие българска литература е, че тя навлиза в своя решителен, ускорен етап с жанр, който, от една страна, е най-подходящ за нейните културно-социални и национални условия и възможности, а, от друга — световният литературен процес може да ѝ предложи образци в същия този жанр. По този начин тя успява бързо да „навакса“ изоставането си, без да рискува националното си своеобразие, защото се касае не за механично влияние, а за органично успоредяване на развитието и за изпълване на една жанрова форма¹ със собствено, национално съдържание. Впрочем тук трябва да коригираме автора по отношение развитието на разказа в руската литература, който също в началото се развива в един жанр с повестта.²

Правилно според мене за сегашното състояние на изследванията на новелата и разказа в българската, пък и в чуждата литература, той решава терминологическата проблема, която изниква пред него още в началото на изследването му. Наистина би могло да се възрази дали да признаем за меридавен не дотам прецизия и често дори погрешен количествен признак, с който практиката си служи, за да разграничи разказа от новелата, защото има по-достоверни, научно-съдържателни признаци за теоретическото им описание и критическата им класификация, но в последна сметка Янев е прав, защото българският разказ не прави изключение от онова, което Шубин в цитираното изследване сочи за световния разказ от края на XIX в.: „Разказът в този вид — пише съветският изследовател, — в който се е оформил в края на XIX в., изцяло поема в себе си и такава разновидност на прозата като новелата и ред други по-свободни структури, получили самостоятелни означения. Преправянето на жанра на новелата в

¹ Тук жанровата форма се разбира като единство на т. нар. външна и вътрешна форма (вж. В. Ангелов. За същността на жанра. — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 49).

² З. А. Шубин. Современный русский рассказ. Л., 1974. с. 37.

разказ протича в рамките на един литературен вид" (с. 56).

Като цел на своето проучване авторът определя проследяването „движението на жанра на разказа от фрагментност към монолитност“. Анализирайки разказовото наследство на Любен Каравелов, Иван Вазов, Алеко Константинов, Г. П. Стаматов, Георги Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков, както и на такива негови „законодатели“ като Елин Пелин и Йордан Йовков, вземайки пред вид спецификата на разказовото творчество също на Т. Г. Влайков, Михалаки Георгиев, Антон Страшимиров и др., Янев успява убедително да защити тезата си, да разкрие обяснителните й възможности, да я осветли всеотранно и подкрепи с богат художествен материал. В термина „фрагментност“ той влага и съдържателен, и формален смисъл. С него той определя нашия разказ от Каравелов до 90-те години. Но нека си послужим с кратката характеристика, която авторът дава на този разказ, която разкрива в основни линии и съдържанието на термина „фрагментност“: „По композиции и изобщо по форма този разказ е съставен от отделни фрагменти, връзката между които е обикновено предпоставената в началото идея. Авторът е активната страна в него, той осъществява контакта с читателя често съвсем пряко — в открито публицистични обръщения. Героят е несамостоятелен, той изпълнява ролята на илюстрация на идеята, а не я налага сам. Или по-общо — това е разказ на субективното повествование“ (с. 25). Авторът основателно търси един от източниците на фрагментността в синкретизма на литературата. Мисля обаче, че това състояние на жанра не се обуславя само и изключително от закономерностите на литературното развитие. Немаловажна роля в жанровото развитие играят и националните духовни потребности на епохата, които изискват публицистико-дидактична ориентация на вътрешната жанрова форма. Янев определя фрагментарния разказ като „субективно повествование“, но противопоставяйки го на монолитния разказ, основателно обръща вниманието, че субективността може да бъде присъща и на монолитния разказ. Вижда се, че тук става дума за два коренно различни типа субективност, скрити зад една и съща повествователна форма — първото лице. И, струва ми се, че авторът неоснователно подминава този въпрос с проста констатация. Но ето как е характеризирани антиподът на фрагментарния разказ — монолитният или цялостният разказ: „кйс, синтетичен, със слети епизоди, шрихиращ живота не в избрани фрагменти, а в определен цялост“. Към тази характеристика авторът добавя още две черти, от които втората според мене е особено съществена: скриване

на автора „зад гърба на героя“ и налагане или по-точно извличане на идеята от повествователното цяло.

Заслужава да бъде отбелязано, че авторът гледа на тези два типа разказови структури само като на исторически, но не и естетически отрицаващи се, като на две равноправни в естетическо отношение транскрипции на жанра, породени от различни естетически вкусове. И все пак той сочи, че едва с монолитната си структура разказовият жанр „постига снителността си, която е негов белег още от документираността му в „готов вид“. Според мене това обяснение не е пълно. В този развой можем да открием и една обща закономерност на ускорения български литературен развой — доказателство, че литературата ни чрез своя водещ за края на миналия и началото на настоящия век жанр се изравнява с равнището на световния литературен процес по развитост на художествената идейност, по начин на внушаване на идеята чрез литературната творба.

Както вече споменахме, в хода на анализа на отделни представители на фрагментарния и монолитния тип авторът обогатява своето изследване както с обобщения за цялостния развой на разказа, така и с наблюдения за индивидуалния принос и личностно-творческата отлика на проучваните крупни майстори на жанра. Нещо повече, Янев хвърля поглед и върху старобългарската литература, за да потърси и в нея някои от първоизточниците на новобългарския разказ. У първомайстора на българския разказ Любен Каравелов авторът основателно открива фрагментарния разказ в неговата, така да се каже, „чиста проба“: с визуално и съдържателно обособяване на отделните фрагменти, с ярката поляризация на положителния и отрицателния герой, с авторското поднасяне и „доказване“ на идеята. Янев изтъква голямата роля на публицистичния, дидактично-проповеден елемент в Каравеловия разказ, но не вижда влиянието на този елемент върху структурата на неговия разказ.

Проучвайки разказа на Иван Вазов, Алеко Константинов до Елин Пелин, Симеон Янев много сполучливо разкрива еволюцията на фрагментарния тип разказ в посока към цялостност и монолитност. Проследявайки няколко основни разказови структури: идея, повествователно лице, авторска позиция, статус на героя и някои други, той показва постепенната промяна във функцията им и „дяловото“ им участие в изграждането на разказа. У Вазов фрагментното обособяване е все още традиционнокатегорично, но се наблюдава преди всичко промяна във фрагментите, изразяващи статуса на героите в разказа и авторската позиция. Тази промяна е в полза на

героя, който получава по-голяма самостоятелност, повествованието се доближава до читателя, дидактичният елемент губи характера си на открита проповед. Още по-решително от позицията на всезнанието отстъпва Алеко Константинов, за да осъществи „първия художествен пробив на монolitния разказ в стремежа му към диференциация и по формални, и по съдържателни признаци“. У този значителен български разказвач авторът явно долавя за първи път в историята на жанра противопоставяне на героя на своя създател. Нещо повече, онази относителна самостоятелност, която наблюдаваме у Вазовия герой, у Константинов е доведена до своя логически край — до различаване идеята на автора от тази на героя. Но окончателно фрагментният разказ преминава в ново качество — в монolitен разказ у неговия най-голям майстор — Елин Пелин. За пълното осъществяване на този своеобразен качествен „скок“, макар и еволюционно подготвен в основни линии от развоя на жанра, правилно авторът изтъква назрялата обществена необходимост от разказ, в който събитията се развива така, както и в самия живот — без дидактика и коментар. „Идва времето на разказа-оценка или пейзаж — отбелязва справедливо изследователят, — в който героят се представя без посредничество и без авторска рекомендация. Този герой поема върху себе си всичко — и представянето на събитията, и изводите от него, и осмислянето на пейзажа, и защитата на идеята“ (с. 73).

С безспорно основание Янев отделя в книгата си пространна глава за разглеждане и изясняване големия принос на богатото разказово творчество на Елин Пелин. Тук неговото изследване добива пълна широта, угълбеност и детайлизация, които ни дават възможност да си изградим рельефна представа за едно от върховете постижения на разказа в нашата литература. Своето изследване авторът продължава в съпоставителен и сравнителен план с онова, което е вече традиция за Елин Пелин, което позволява да почувствуваме и преценим големите заслуги на Елин Пелин за окончателно изграждане на монolitния разказ и доказвайки блестящо неговите художествени възможности, да го завеждаме като ценно достояние на нашата литература. (Според мене той не е изчерпал своите възможности и в съвременната ни литература.)

Без да се спираме на пълната характеристика, която Янев прави на Елин Пелиновия разказ, което естествено не е и възможно тук, бихме посочили все пак някои свойства на неговото ново „качество“. Преди всичко по отношение на героя става една интересна транспозиция на неговата зависимост — измъкнал

се от „опеката“ на автора, той попада под опеката на сюжета. Издигане на сюжета в приоритет спрямо героя — е една от най-характерните особености на Елин Пелиновия монolitен разказ. Авторът проникателно, с евристична аналитичност разкрива промяната във функционалния статус на отделните повествователни структури и компоненти в разказа на Елин Пелин. Разбира се, всяка структура, всеки компонент играе определена, повече или по-малко важна роля, но все пак би трябвало да се разглеждат в субординацията на своята функционална — синтактична или прагматична — значимост. Поставени от анализа на Янев в една плоскост (макар и в логическа връзка), те до известна степен приемат разпильно и аморфно положение, лишено от синтезиращ акцент. Иначе аналитичната картина на монolitния разказов жанр у Елин Пелин е възсъздадена пълно и с теоретическа прецизност от изследователя.

Приоритетното положение на сюжета у автора на „Андрешко“ води от своя страна към редица други съществени промени. Янев не само ги очертава логически, а и убедително ги илюстрира. Става дума за ликвидирани на авторските намеси в повествованието, за максималното и многофункционално натоварване на повествователния епизод, за яснота, краткост и стегнатост на сюжета и композицията. От своя страна нарасналата функционална натовареност на епизода предявява към него изисквания за характерности същественост. Свои функции се натоварва диалогът и особено пейзажът, който добива подчертано психологическа функция. Прецизно определя Яневи ролята на хумора в разказа на Елин Пелин, като явно го отнася към светоусещането на писателя и го свързва с лиризма на неговото повествование. Разкрити е и нюансирана неговата специфична палитра по отношение психологическата палитра на хумора на Алеко Константинов.

След Елин Пелин Янев насочва изследването си към сложния период от развоя на българския разказ между войните. За разлика от първата част на книгата, където изследването се центрира около доминантата на жанровата поезика, тук то взема една по-широка критико-интерпретивна насока. Авторът продължава да анализира отношенията „автор — герой — читател“ и не изпуска от погледа си поведението на структуроопределящите жанрови компоненти, но отдавайки по-голямо внимание на съдържанието, той не може да избегне известно „разливане“ на изложението. Това обаче се налага от обективната сложност на периода, намесата на повече фактори, влияещи върху жанровия развой, сред които авторът правилно отделя търсенето на нов нравствено-идеен център

и създадената вече значителна разказова традиция. Преди всичко в лицето на монолитния разказ тя повелява пред писатели като Г. П. Стаматов, Георги Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков и Йордан Йовков търсене на свой „свят“ и своя поетика.

Наличието на два „модела“ на разказа в традицията дава възможност на тези творци да избират. И неслучайно жанровата картина на разказа е много по-пъстра, за да достигне у другия голям майстор на този жанр — Йордан Йовков — противоречивата диалектика на едно непрекъснато развитие и обогатяване от книга в книга. Авторият анализ запазва своята свежест и евристична сила, но по моя преценка загубва до известна степен вкус към синтеза. Няма съмнение, че общият извод на изследователя за завой на жанра отново към фрагментност е правилен. Изследвайки отделните представители на късия белетристичен вид през периода, Янев резултатно очертава многопосоността в развитието му, самобитността на отделните разказвачи, убеждава ни, че този „обрат“ в някакъв случай не е буквално повторение на един изминат период в живота на жанра. Наистина това заключение никъде категорично не е направено, но то произтича от обективната логика на данните от изследването. У Стаматов възвръщането към фрагмента е свързано с качествено изменение на самия фрагмент — превръщането му от отрязък със „свой център и свой пейзаж“, както е у Вазов, във „фрагмент-фреска“, както сполучливо го определя авторът. Същевременно обаче в неговия разказ е налице и завежданото от монолитния разказ табу на авторската намеса, стремеж към синтетичност на епизода, макар в него да доминират вече характеризиращи героя компоненти и пр. У Райчев е възстановено статуквото на пейзажа като фон, рамка или декор на действието и имаме възвръщане към авторската намеса, но това е продиктувано от едно ново внимание към сложността на вътрешния мир на героя. Ангел Каралийчев, както коректно отсъжда Янев, създаде разказ-импресия, в който идеята „се изнася равносходно от автор и герой“. Проницателни са наблюденията на Янев и върху поетиката на такъв самобитен разказвач като Светослав Минков, у когото той правилно вижда зад свръхмодността на темите и впитането на фантастичното в реалистичното — традиционност на белетристичните похвати. Но въпреки пълния възврат към традиционното фрагментно повествование и при него имаме едно „но“ към традицията, намерило израз преди всичко — и тук авторът е напълно екзактен — в двойствеността на художествената идея в неговия разказ, в изобличителната заостреност на повествованието чрез сатиричното и чрез пародиране на

самата жанрова форма (подобни похвати днес можем да открием в някои от най-новите разкази на един Ивайло Петров). По този начин новият кръг от спиралата на фрагментния разказ повторно се сключва — разбира се, на по-висш етап от развоя на жанра и на литературата ни в цялост.¹

Сложността на жанровия развой в творчеството на Йордан Йовков е наложило на изследователя да го проучи по-цялостно и подробно, но по отношение само на две характерни структури — героя и композицията. Авторът сигурно и точно откроява пътя на Йовков от подражание на Елин Пелиновия монолитен разказ през трудното, зигзагообразно в определен смисъл изграждане и утвърждаване на своя разказова поетика. Изследователят ясно сочи мястото и ролята на военните разкази в процеса на постепенното отдалечаване на Йовков от монолитния разказ, което го доближава до особеностите на немонолитния разказ и първия важен йовковски елемент, с който той обновява традицията — впитане на идеята в героя и ситуацията така, както това у Елин Пелин в събитието, но същевременно, както тънко забелязва Янев, събитийната кулминация не е кулминация и на герой, живеещ свой, самостоятелен живот. Явно, струва ми се, че това би трябвало да се подчертае, той издига за разлика от Елин Пелин в приоритет героя, макар и да ограничаваша характеристиката му, както и Елин Пелин, в рамките на сюжета. Йовков запазва според мене и позитивния, неаналитичен подход на Елин Пелин към разкриване духовния свят на героя, но същевременно подчинява цялото повествование на индиректното разкриване вътрешния мир на героя и на трайното, духовно начало в живота изобщо, както справедливо забелязва и П. Зарев. Оттук остава онова впечатление за „изместване на центъра към вътрешното у героя, а не към събитието“ при напълно запазване обаче обективността на повествованието. По този път наистина Йовков стига до създаване на герои, както Янев се изразява, които в „Старопланински легенди“ олицетворяват идеята, осъществявайки пълно тъждество чрез пластическото изразяване на своята и авторовата идея и, бихме допълнили, не в полза на една авторска дидактика, а в името и в реалността на художествената правда за героя. Друга трансформация у Йовков добива този развой във „Вечери в Антимовския хан“, където според мене по-важно е да се изтъкне не преориентацията на Йовков към село-

¹ Съвременният разказ, както и Янев намеква, представя в едно от своите стилизиращи направления нов, още неизследван етап на фрагментния разказ.

стои най-високо“.¹ От казаното добре личи, че писателят е ориентиран в античната история и философия и най-важното той цени постиженията на древните елини тъкмо в „човешките дела“.

В същата творба Константин Костенечки споменава за „древните музи“ и за „Орфееви песни“. Той разказва, че деспотът е изпратен от Цариград от многолюден ликуващ народ — „и трубными глась исхождааше, имъ же побъждаахоу и дрѣвлѣ моусе и каменнѣ подвизаахоу Орфеевѣми пѣсньми“.² Едва ли може да става дума за изпълнение на действителни песни на Орфей, тук изразът има по-скоро преносен смисъл. Вероятно Константин подразбира светски песни или благозвучни песни, или хвалебствени песни. Интересното в случая е, че зад тези думи се крие конкретно познание за античната поезия, че определението „Орфееви песни“ се превръща в едно понятие. . .

Константин познава и гръцките герои от Троянската война. Това можем да приемем за напълно естествено за мнозина български книжовници и обикновени читатели от първата половина на XV в., щом десетилетия наред сред тях се разпространява Троянската притча и е известен Омир. При Константин Костенечки обаче впечатлението прави нещо друго. В житието за Стефан Лазаревич той пише за царицата: „Но тя твърде много изпъкна и в мирски работи, в които би било простено да се обърка не само една жена, но и опитният в съвети Одисей.“³ Натъкваме се на факт, изключителен в южнославянската агиографска литература. В житията и похвалните слова обикновено се правят съпоставки с библейски лица — пророци, апостоли, старозаветни мъдреци и царе — или с раннохристиянски светци. Константин се отклонява от тази традиция; за целта на възхвалата на царицата-майка в житието на Стефан Лазаревич той използва утвърдения в старогръцкия епос образ на Одисей.

През втората половина на XIV в. съдействуват за разпространение на знания за античността и за връщане към нейните идеи някои ереси. Известно е, че в България намира разпространение учението на Варлаам и неговия ученик от Прилеп Акиндин. Това е документирано в няколко паметника. Проклятия срещу Варлаам и Акиндин са вмъкнати в Бориловия синодик; за варлаамити в България говори патриарх Калист в житието за Теодосий Търновски; за тях свидетелства и Григорий Цамблак в „Похвално слово за Евтимий“. Изхождайки от гледището на исихастката църква, Цамблак пише: „Някой си Пирон, който бил горещ пазител на Несториевата и на Акиндиновата и Варлаамова ерес, . . . след като излязъл от Цариград, отишел в Търново. . . По-късно той намерил там някой си лъжемонах Теодосий, наричан Фудул, негов съмишленик и по всичко съгласен с него. И злите семена на коя злоба не пося тази двойка, която разлагаше църковното тяло, като разделяше множеството чрез развратни учения и повдигаше въстания и която най-вече чрез бесовски чародейства и измислици правеше да безумствуват придворните велможи и властоначалици.“⁴

По всичко личи, че влиянието на Варлаам в Търновската област е било твърде широко, самият патриарх възглавява борбата с него. При това то се е ширело продължително време, защото в сборника на Владислав Граматик от 1469 г. са поместени три произведения против „Варлаамовите и Акиндинови

¹ Цв. Кростанови Ив. Дуйчев. Естествознанието . . . , с. 245.

² В. Ягич. Живот Стефана Лазаревича, деспота српского. — Гласник, кн. XLII, 1875, с. 296.

³ Б. Ангелови М. Генов. Стара българска литература. С., 1922. с. 542.

⁴ В. Сл. Киселков. Митрополит Григорий Цамблак. С., 1943. с. 45.

те злочестия". Тяхното преписване в сборника не ще да е било само с познавателни съображения. Двете от тях са определено полемически творби, те са предназначени за борба с остатъците на Варлаамовата ерес сред южните славяни.

Ако в България учението на Варлаам и Акидин има привърженици, ясно е, че те са запознати не само най-общо с основните идеи на Варлаам, но по всяка вероятност познават и неговите трудове, тъй както исихастите знаят творбите на своите учители Григорий Синаит и Григорий Палама. А известно е, че Варлаам е почитател и познавач на античната философия и литература и че пристига от Италия в Атон, за да се запознае по-отблизо с произведенията на Аристотел. Може да се допуска с голямо основание, че неговите български последователи получават известни познания за античността от творбите му, възпитават се в дух на уважение към нея или най-малкото рационалистичните идеи на Варлаам ги подтикват да се насочат съзнателно към изучаване на старината и да се отнасят критично към поднесените им от страна на църквата идеи. Варлаам проповядва, че с помощта на логиката може да се достигне истината.

Според патриарх Калист варлаамитът Теодорит е лекар. Може би той е същият Теодосий, за когото съобщава Цамблак, а може би и един трети разпространител на варлаамитството (преди Пирон и Теодосий). Този Теодорит по всяка вероятност е познавал отчасти античната медицина, гледал е на природата трезво и логично. За привързаността към античността и нейните завоевания в медицината подсказват думите на Цамблак, че „чрез б е с о в с к и ч а р о д е й с т в а и и з м и с л и ц и“ варлаамитите разгневявали властоначалниците. Известно е, че църквата отдавна третира всичко езическо като бесовско и измислица. Очевидно е в същото време, че в случая не може да се мисли за народна медицина, основана върху вярата в магическата сила на словото и обредното действие, а за медицина, свързана с постиженията на стария свят, тъй като варлаамитите-идеолози са били образовани хора.

Повишеният интерес към античността през XIV—XV в. е общокултурно явление — то се забелязва и в живописата. Най-ясен и определен израз „тенденцията за връщане към античното“ намира в Ивановските фрески. С доближаването си до античното изкуство стенописите от Иваново според Н. Мавродинов „са единствени за европейското средновековие“¹. В тях се появява голото човешко тяло, а някои образи са облечени в римска тога или в римска броня, забелязва се реализъм в пропорциите.²

През втората половина на XV в. традициите на културния разцвет от XIV в. продължават в творчеството на двамата големи южнославянски писатели Владислав Граматик и Димитър Кантакузин. Те също така са запознати с античната култура и са настроени положително към нея. В коментарите и допълненията си към „Шестоднев“ на Василий Велики, поместен в т. нар. Загребски сборник от 1469 г., Владислав Граматик прави уточнявания по Аристотел. Споменава още имената на Ипократ и Платон. Смята се, че на Димитър Кантакузин принадлежи преписа на сборник на гръцки език от 1474 г., който съдържа откъси от творби на Пиндар и Есхил. Във втори сборник от 1475 г., който носи името на Димитър Кантакузин, са поместени откъси от Херодот. В своето послание до „честния свещеник Исай“ Кантакузин цитира максима от Исократ.³

След XV в. в условията на чуждоверско робство, както е известно, напълва упадък в образованието и заедно с това намаляват творческите проя-

¹ Н. Мавродинов. Старобългарската живопис. С., 1946. с. 159.

² Пак там.

³ Antoine-Émile Tachiaos. Nouvelles considérations sur l'oeuvre littéraire de Démétrius Cantacuzène. Cyrillomethodianum. Theassaloniki, 1971. p. 150.

ви, стеснява се и кръгът на културните интереси. След Владислав Граматик и Димитър Кантакузин вече не можем да посочим писатели, които да се интересуват от античната философия, литература и дори история.¹ Любознавателният български читател обаче не изгубва съвсем връзката си с древността. През XVI—XVIII в. продължават да се преписват: „Александрия“, разказът за Езон, сененциите на древните философи. Чрез проникналите в България руски хронографи българските книжовници и читатели получават и допълнителни знания за античността. Така например в препис на руски хронограф от 1627 г., разпространяван у нас (№ 774 от Народната библ. в София), се откриват обилни сведения за античната епоха. Тук е поместено „Сказание за Рим“ — за основаването му от Ром и Рем, „За войната на трояниците и гърците и за разорението“, „За златното руно на вълшебния овен“, за Еней и преселването му в Италия, за римското царство и Юлий Цезар и др.

*

Примери за познания върху античното минало през Средновековието биха могли да се открият още. Всички факти, събрани вкупом, дават по-ясна представа за културата на българското средновековно просветено общество, отколкото обикновено си представяме. Интерес към античността и познания в един или друг смисъл се забелязват още в делото на първите български писатели. Този интерес не прекъсва през цялото Средновековие, за да се засили още повече и постави на нова основа през Възраждането. В старобългарската книжнина прозират ред моменти от един кръг познания, които надхвърлят тесните рамки на християнското религиозно образование и рисуват средновековния интелегент с по-широка и дълбока култура, с по-разнообразни и богати размисли. При това трябва да се приеме почти за сигурно, че старобългарският книжовник знае много повече, отколкото е успял да изрази, че нашето Средновековие е по-тясно свързано с античността, отколкото изглежда на пръв поглед. За да очертаяме облика на старобългарския просветен човек, ние си служим по необходимост само със запазената до наше време литература. А тя не дава пълна картина на средновековното образовано общество и в частност пълен портрет на старобългарския писател. Първо, творбите на еретиците в България (преводни и оригинални) са почти изцяло унищожени, а те биха поднесли конкретен материал за ролята на ересите като проводници на античната култура. По този въпрос днес съдим повече по странични факти и по логически път. Второ, голяма част от светската четивна литература е също унищожена поради превратната и жестока историческа съдба на нашия народ, а тъкмо в нея се изразяват по-свободни възгледи, поставят се повече теми и намира по-широк простор културата на писателите или преводачите. Посочените в настоящата статия примери достатъчно ясно показват това. В творбите, свързани с възхвалата на християнските светци и с църковната практика, поради характера на тематиката им и религиозните канони познанията за античността не могат да намерят по-обширно място и по-конкретен израз. Трето, християнските писатели се насочват към античните идеи, представи и личности, ако се налага да ги оспорят или ако те не противоречат на официалното учение. Голяма част от придобитите знания остават неизразени, запазват се в съзнанието на книжовниците като чисто знание, осведоменост. От Бориловия синодик е ясно,

¹ Изключение правят католишките книжовници, вж. у Ив. Дуйчев. *Klassisches Altertum* . . . , там и за антични образи в църковната живопис през периода на турското робство, с. 481—485.

че през Средновековието се допусква изучаването на античната култура, за да се получи образование, но е забранено да се вярва на „светските философи“, да се „предпочита“ тяхното учение, да се изповядват и „следват техните мнения“. В още по-голяма степен това е важало естествено за античната религия и фолклор.

От историческия преглед на фактите проличава, че в течение на вековете отношението на старобългарския книжовник към античността не е еднакво. През XIV—XV в. се забелязва развитие на интереса му към нея и на отношението му към нея. Това явление е свързано с цялостното книжовно и духовно развитие на Балканския полуостров през онова време. Уважението към философията, литературата, историята на езическата древност пораста заедно с интереса към светското четиво, с търсенето на нови литературни форми и нов стил, с идейните съблъсъци в стремежа за обновление на църквата и обществото. Приобщаването в по-голяма степен към античната култура е признак за появата на една по-будна и по-свободна мисъл.