

ПОЕТИКА НА КРИТИКАТА

Светлозар Игов

Не мисля, че определението на това, „що е литература“, е по-лесно от това „що е критика“, и все пак историята показва, че вторият въпрос е задаван много по-често от първия. Работи като известното есе на Жан-Пол Сартър „Що е литература“ не само не опровергават, но и доказват това. Защото те са написани с едно критическо съзнание, което по-скоро иска да покаже, че проблематичността на литературата е не по-малка от тази на критиката, отколкото да ни увери в това, че литературата е по-необходима от критиката.

И наистина, колкото и да се поставя въпросът, „що е литература“, той все пак изхожда от съществуването на литературата като една необходима и като че извечна духовна даденост на човека. Докато почти всеки разговор за критиката започва с това, нужна ли е въобще критиката, и ако е нужна, какво в същност е тя, какви са нейните функции и граници, какви са целта и задачите ѝ, какви са средствата и възможностите ѝ. И дали нейните функции и задачи, нейните средства и възможности са по-различни от тези на литературата? С други думи, е ли е тя нещо духовно автономно, различно от литературата, или е само досаден придагък, неизбежен, но не бог знай колко необходим спътник на литературата. И странното е, че тези антикритически настроения най-често са идвали от страна на онези, които най-много би трябвало да са поласкани от съществуването на критиката, тъй като тя в същност се занимава с делото им — идвали са от страна на писателите. Известното възклицание на Гьоте „Убийте това куче, той е рецензент“ съвсем не се отнася до някакво лошо отклонение от критиката, но по-скоро съдържа един доста чест за писателите скептицизъм по отношение на критиката. И странното е, че това възклицание се е отронило от устата на писател, който при цялата органичност на творческия си талант, при цялата спонтанна сила на своето вдъхновение не е спял „пееща птичка“, а творец с ясно интелектуално съзнание за същността и функциите на литературата, със способност за логическо обосноваване на изкуството, с други думи — с критически способности, един от онези творчески духове, у които художническо-творческото и критическо (а дори и научно познавателно) начало са в щастливо съжителство и равновесие. Малцина са наистина писателите, които и открито признаваха голямото и равноправно присъствие на критиката в литературата, като Томас Ман, макар и да не са малко онези писатели, които в еднаква степен бяха ярки и като критически, и като творчески духове — в нашата национална традиция такива са Ботев и Пенчо Славейков, Гео Милев, дори дядо Вазов, когото сме склонни да считаме по-скоро за напълно органичен, отколкото за интелектуално-рефлексивен талант.

И така става дума за това, че битието на критиката досега е било в далеч по-голяма степен проблематично, отколкото битието на литературата, която —

добра или лоша — винаги се е смятала за нещо неизискващо доказателства за съществуването си. Защото, дори когато се е поставял въпросът, „що е литература“, никой не е дръзвал да оспорва нейното съществуване, нито дори нейната необходимост. Докато самото съществуване на критиката се е приемало като проблематично, да не говорим пък за далеч по-скептичните възгледи относно нейната необходимост. Даже най-големите поклонници на критиката са признавали нейната вторичност по отношение на литературата, а с това — неволно — и нейните комплекси на малоценност спрямо художественото слово.

Патосът на моята работа не е в това, че е възможна критика без литература, не желая да изпадам в парадоксален критически авангардизъм. Защото дори в епохи, когато критиката заплашва да се превърне в едно чудовище, готово да погълне литературата и да я подчини на някакви хипертрофирани свои амбиции (в какъвто период е в момента западната модерна критика спрямо литературата),* това не доказва първичния ѝ характер спрямо литературата. С други думи, и тук, както и в други човешки области мегаломанията е само своеобразен израз на комплексите за малоценност. Не мисля, че това хипертрофиране на амбициите на критиката е необходимо, за да се докаже нейната духовна автономност, както и не мисля, че признанието за нейния вторичен характер спрямо литературата може отново да подхрани комплексите ѝ за малоценност.

И струва ми се, че за своето гордо самосъзнание критиката би могла да има един твърде съществен аргумент, извлечен от битието и самосъзнанието на самата литература. Искам да кажа, че дори нейната резигнация пред литературата би могла да се превърне ако не в нейно надмощие над литературата, то поне в достатъчно основание за духовна самостоятелност, творческо равнопоставяне и професионална гордост.

Защото ако спрямо критиката литературата е едно първично битие, то едва ли е първична спрямо битието на живота, на човешката и историческата действителност. Дори в периодите на най-горда самовлюбеност, на най-истеричен нарцисизъм литературата винаги е чувствувала своята вторичност спрямо живота, своя надстроечен характер, ако употребим марксовия термин в неговия метафоричен, а не строго понятиен смисъл. И най-изтънчените спекулации на разума за първенството на духовното битие, и гордото библейско „В начале бе слово“ са само мистифициран израз на една резигнация на духа пред материалното битие, чието родителство духът винаги е чувствувал, колкото и понякога срамежливо или дръзко да се е опитвал да го прикрива.

Тази резигнация на литературата пред живота винаги е пронизвала като горчива тръпка изкуството, то винаги като че ли е съзнавало своята пълна връв със съпящата материална стихия. Колко чести са у творците въздишките по богатството и многообразието на живота, който като че изкуството никога не може да постигне в цялата му пестрота и многообразие. Бих казал дори, че едно изкуство е толкова по-възвишено и съвършено, колкото повече съзнава своята резигнация пред живота — не е ли един пример за това великолепно новела на Томас Ман „Тонио Крюгер“ — класически израз на разбирането, че мощта на изкуството се ражда от съзнанието за неговата носталгия по живота. Може дори да се каже, че колкото повече се съпротивява изкуството срещу живота, в толкова по-голяма степен то признава и неговата първична мощ и всевластие.

С всичко казано дотук искам да подчертая вторичния характер на литературата спрямо живота — и то не защото някой е дръзвал да го отрича, а с оглед какво отношение може да има това към критиката. Този вторичен характер на литературата спрямо живота може да се нарече и критически — неслучайно ли

* На този проблем е посветена студията на младия съветски изследовател М. Ейнщейн „Критика — в конфликт с творчеството“ (Вопросы литературы, 1975, № 2).

тературата е в известен смисъл „критика на живота“. При това аз не мисля само за критичното отношение на литературата към живота, което понякога става доминиращо, макар че не я изчерпва.

Но ако самото съзнание на литературата за резигнация пред живота подхранва и нейното чувство за някакво надмощие над него, за придаване на негов по-богат, по-възвишен (което често скриваме зад все още тайнствената дума „естетически“) смисъл, не може ли и резигнацията на критиката пред литературата да подхранва едно друго и по-гордо нейно чувство пред литературата — чувството за това, че критиката по особен начин осмисля и обогатява, допълва и извисява литературата. С това, разбира се, не желая да подхранвам ненужни творчески съперничества между критика и литература. Искам просто да подчертая факта, че критиката е също толкова необходима на литературата, колкото и литературата на живота. И че поставянето под съмнение на необходимостта и възможностите на критиката само заради нейния вторичен характер спрямо литературата е в същото време поставяне под съмнение на необходимостта и възможностите на самата литература (поради нейния вторичен характер спрямо живота). Да се пита нужно ли е това съмнително и досадно допълнение на литературата, каквото е критиката, не означава ли възможността да се зададе и въпросът — а необходимо ли е това съмнително и досадно допълнение на живота, каквото е литературата. И скепсисът, който понякога писателите проявяват към критиката, не е ли едноотреагиране на скепсиса, който самият живот проявява към литературата.

Ако досега се опитвах да обоснова самостоятелността и правото на живот на критиката, като използвах отношението на литературата към живота, интересно би било да се докаже това право на професионална самостоятелност и като се разгледа собственото отношение на критиката към литературата. Или по-точно нейното съзнание за самозараждането ѝ в лоното на самата литература. Защото факт е, че критиката като едно словесно изкуство не би могла да се роди другаде освен в лоното на самата словесност. И все пак едва ли би могло да се каже, че критиката е само рожба на литературата. Защото и онова, което разбираме днес под критика, и онова, което разбираме днес под художествена литература, са живели някога в синкретична словесна цялост, в която са участвували и други, обособени по-късно духовни области.

Днес ние, разбира се, сме склонни да откриваме в образците на най-древното словесно изкуство една първична и свежа художественост, докато в образците на по-късното изкуство намираме по-голяма рефлексивност, разсъдъчност, критическо самосъзнание, т. е. склонни сме да мислим, че първичната художественост е била и първият етап на словесното изкуство и то все повече започва да се развива към критичността, към рефлексивността, т. е. все повече губи качествата си на органична художественост. Тази концепция на изкуството е особено видна у Хегел, на нея не бе чужд и Маркс, който се отнасяше с голяма симпатия към по-детски наивната художественост на древните гърци. Но това едва ли е така. Защото дори у най-древните словесни изкуства „чистата“ образност, „чистото“ художественото отражение на света са съжителствували с определено самосъзнание на словото за неговите функции и средства, за неговите задачи и цели, т. е. с чисто критически функции. При това аз не мисля само за професионално-обособените критико-рефлексивни дялове на древната словесност — Платон, Аристотел и пр., но и за непосредно, синкретично съществуващите в словесността елементи на критицизъм. Тях ще срещнем дори у едно такова смятано за „чисто“ художествено произведение като Омировия епос.

Не е ли така и в нашата най-стара книжовност? В творбите на Кирил и Методий, Йоан Екзарх, Климент Охридски и Черноризец Храбър, а по-сетне — на Патриарх Евтимий, Константин Костенечки, Григорий Цамблак и др. — ще

открием не само първично емоционално-образно мислене, но и определено критическо самосъзнание за същността и функциите на литературата, дори за нейната технология. Старата ни литература е имала дълбоко филологическо, граматическо, стилистическо-реторично самосъзнание, което в същност означава критическо самосъзнание. (По този въпрос писах в статията си „За началото на българската критическа мисъл“ в книгата ми „Високо, при извора“. С., БП, 1974.)

В този смисъл критичността е била винаги така съществен компонент на словесното изкуство, както и художествеността. И ако днес сме склонни да недовиждаме този факт, то е, защото в древността и критическото съзнание се е изразявало в един по-наивен и по-спонтанен вид, който поради това днес ни изглежда „художествен“. От гледна точка на днешната философия и наука „философското“ и „научното“ в древните текстове изглежда по-скоро поезия, мит и религия, отколкото наука и философия. Което не означава, че в древността поезията, митът и религията не са обединявали в себе си елементите на научното и философското познание. Така и онова, което днес е обособено като критика, някога е съществувало заедно с онова, което по-късно е обособено като художествена литература или като наука, отърсвайки от себе си все повече елементи на мита и на религията.

Дори само този общ произход на литературата и на критиката ни кара да потърсим и друго отношение на критиката към нейните извори — не само отношението ѝ към литературата, която днес е неин обект, но и отношението ѝ към философията и науката, т. е. не само към емоционално-образното познание на действителността, но и към логико-интелектуалното. Мисля, че правилното поставяне на този въпрос ще бъде верният ключ към отговора на въпроса, който и днес продължава да измъчва професионалното самосъзнание на критиката — какво в същност е тя — наука или изкуство.

Има еднакви основания критиката да бъде причислена и към изкуството, и към науката и това, че в едни или други периоди критиката е била считана ту за изкуство, ту за наука, не означава, че едни или други критически школи и направления са били по-близо до истината, а че в едни или други периоди от историческото развитие самото обществено битие на критиката (което определя нейното професионално самосъзнание) е актуализирало едни или други основания — ту в полза на науката, ту в полза на изкуството.

Да разгледаме най-напред основанията, които предполагат разбирането на критиката като изкуство.

На първо място, както вече отбелязах, критиката се ражда в лоното на един синкретичен словесен комплекс, в който доминира художественообразното за света — защото и митът, и религията при всичките си други функции се осъществяват на равнището на образното мислене, дори интелектуалните моменти у тях са образно изразени или стилизирани. В този смисъл „художествените моменти“ в критиката идват и като спомен за нейната прародина, би могло да се каже, че те изразяват рудиментарните моменти в критическото самосъзнание. Най-дълбоките, архаичните корени на критиката са „художествени“ и по силата на един от механизмите на изкуството то винаги е склонно да призовава спомена за изворните си начала.

Но не само това определя основанията за причисляване на критиката към изкуството. Дори когато то вече се е отделило от своя обект, когато се самосъзнава ясно като рефлексия, неговият предмет е изкуството. И в желанието си да се възплъти в своя обект, в желанието си да го обхване по-пълно, да се потопи и вживее в него критиката понякога придобива някои от неговите черти. При това аз не мисля за простото имитиране на изразни средства, макар че и то намира своето място в критиката. Мисля за онази особеност на познанието и творчеството, за която говореше Маркс, като казваше, че човек твори с „вътрешната

мира“ на нещата, които оформя творчески, т. е. за онази закономерност на познанието, при което структурата на (познаващия) метод е аналогична на структурата на (познавания) предмет.

Тук обаче се намесва един друг факт и ние очевидно трябва да разгледаме отношението между другите изкуства и съответната им критика, за да не изпаднем в заблуждение. Критиката не е просто имитация на средствата на предмета, който изследва. Защото по това правило музикалната критика би се изразявала чрез средствата на музикалните звуци, а художествената критика — чрез средствата на материалните багри и линии, форми и обеми, с други думи — да бъде родствена на бояджийството и каменоделството. Известно е, че и в музиката, и в живописата, и в скулптурата има творби, които изразяват критическо отношение към една предишна творба, традиция или стил, но колкото и да е силно „критицистичното“ начало в тези творби, никому не е хрумвало да ги нарича критика, освен ако не е ставало дума за метафорична употреба на критическите понятия. И музикалната, и художествената критика (независимо от това, дали са считани за изкуство или за наука) се осъществява чрез средства, различни от тези на изкуствата, които оценяват и интерпретират.

Критиката на несловесните изкуства показва и друго — че нито едно изкуство не може да живее без словесно изразявана критика, която в същност е метаязыкът на културата. При това аз не мисля само за професионално специализираната критика, която се появява на определен етап от историческото развитие на изкуството, а и за онова спонтанно възникване на критическото съждение в недрата на самото изкуство, за онази критическа атмосфера, която обгръща и най-„чистите“ художествени дела. Леонардо и Микеланджело, Дьолакруа, Коро и Кандински, Ван Гог и Илия Бешков не само рисуваха, те пишеха трактати върху изкуството, в писма или в разговори, в специални съчинения или в подхвърлени в приятелски беседи мисли те създаваха цялостни теории или изразяваха откъслечни афористични наблюдения, споряха с критиците и теоретиците или ги потвърждаваха, но по същество творяха критика, т. е. създаваха повече или по-малко стройни концепции за същността, функциите и технологията на изкуството. По-малко това е забележимо при музикалното изкуство, но разгърнете писмата или спомените на Бетховен и Чайковски, на Стравински или Дебюси и ще се убедите, че проблемът е същият. Именно в музикалната теория критическото съзнание се е изразявало дори със средства, логизирани и абстрахирани до най-отвлеченото научно мислене — да си спомним възгледите на творци от Вагнер до Шьонберг, „философията на новата музика“ на Теодор Адорно, концепциите на теоретиците на „конкретната музика“, схващанията на Пиер Булез или поне музикалните идеи на Томас Мановия Адриан Леверкюн, заети до голяма степен, както признава авторът им, от Шьонберг и Адорно.

Примерът с музикалната и художествената критика показва, че невинаги критиката твори със средствата на своя обект. Следователно тя е далеч по-еманципирана от обекта си, отколкото това е видно чрез примера на литературната критика, която твори със средствата на самата литература. Но дори да приемем за основен факта, че литературната критика твори своето дело със средствата на своя предмет, това едва ли е достатъчно основание да се смята за изкуство. Защото самият език — и във всекидневната му употреба — е предмет на внимание на една наука — езикознанието. Затова не бих казал, че самото съзнание за сходството на средствата на критиката със средствата на нейния предмет е достатъчно основание тя да бъде смятана за изкуство. Напротив, именно онези критически школи, които имаха съзнание за материалното средство на литературата — езика (тук имам пред вид ред школи като ОПОЯЗ, Новата критика, семантиката, стилистичната критика до съвременния структурализъм), призоваваха за научно самосъзнание на литературната мисъл, на критиката.

Има и едно последно основание, което отрежда на критиката място сред изкуствата, а не сред науките. Привържениците на такова поставяне на въпроса твърдят, че критиката не могла да бъде точна наука, тъй като предметът на нейното внимание бил твърде сложен, неуловим от обикновена логика, дори „тайнствен“. Но нима литературата е по-сложно и „тайнствено“ явление от човека, от земята, от природата, от космоса? Ако изхождаме от сложността и „тайнствеността“ на тези обекти, днес не бихме имали нито ред хуманитарни дисциплини, нито физика и математика, природознание и астрономия и пр., а бихме били на нивото на митичното и религиозното познавателно отношение спрямо тяхната сложност и „тайнственост“. Значи ли това, че критиката, която обявява себе си за изкуство, е толкова далеч от обективното познание на литературата, колкото древният мит спрямо съвременната астрономия. И значи ли това, че съвременната критика, която твърди, че е научна, има толкова предимства пред критиката-изкуство по отношение обекта на своето познание — литературата, колкото и съвременната астрономия пред древното звездобройство или религиозната легенда?

Струва ми се, че тук достигахме до една област, която вече е доста по-широка от простия размисъл върху поетиката на критиката. И далеч по-отговорна!

Колкото и съвременната наука да е разширила границите на познанието, те все пак съществуват и има винаги една област на непознатото, в която и най-напредналата наука не е надникнала. И ако си припомним известния парадокс на Зенон — колкото повече разширяваме своето познание, не се ли докосваме и до повече непознато. Но не това е толкова важното, а друго — прави ли ни познанието по-щастливи, защото това е, бих казал, основният копнеж на хората.

Не съм песимист по отношение възможностите на науката, не съм мрачен агностик, нито мисля, че техниката и науката са донесли големите злини на човечеството, както смятат немалко хора. Но ние като че ли малко преувеличаваме присъствието на науката и техническия прогрес в нашия живот. В това отношение сполучлива е забележката, която Винокуров отправи към Вознесенски: „Какво се е хванал да ме плаши с роботи. У нас толкова често спират водата, асансьорите засядат между етажите, а той роботи, та роботи. . .“

Наистина едва ли чак толкова сме се техницизирали и напреднали научно, за да се вайкаме от това. Нека не забравяме, че и днес по-голяма част от човечеството живее в епохи, които са далеч преди ерата на научно-техническата революция, които трябва да решават елементарни проблеми на съществуването — смъртността, глада, образованието и пр. В този смисъл дълго още човечеството ще трябва да решава проблемите на материалното задоволяване, немислимо без научно-техническия и икономическия прогрес.

И все пак не мисля, че човечеството ще се развива безкрайно по онази линия, която доминира в неговата история след Възраждането и развитието на капитализма и която ние — едва ли съвсем сполучливо — означаваме като „научно-технически прогрес“. Научно-техническото развитие дойде да удовлетвори най-реални материални потребности на хората, да направи живота им по-добър, по-удобен и само в известна степен по-красив. Но, струва ми се, че човекът като социално битие има един друг, далеч по-съществен и определящ го копнеж и дори бих казал, нагон. Става дума за неговия копнеж по щастие. Научно-техническата революция може би създава материалните предпоставки за удовлетворяването на един такъв копнеж, но сама по себе си не решава тези битийни въпроси на човека.

Аз не смятам, че вече сме решили проблемите за материалното благосъстояние на човека, че сме уредили справедливо и цялостно социалната структура на обществото, но както в областта на материалното производство, така и в социалната област човечеството е очертало някои перспективи за едно възможно решение. И все пак едва ли нашето бъдеще ще се развива само в очертаната в

тази посока перспектива. Струва ми се, че в историята на човечеството предстои един голям и решителен поврат. Той ще се състои в пренасянето на централните човешки усилия от екстензивната област на материалния и научно-технически прогрес към интензивната област на духовното усъвършенствуване на обществото и човека: на базата — естествено — на постигнатото материално благосъстояние и справедливото социално разпределение.

И именно в тази духовна област са огромните задачи на изкуството и литературата за усъвършенствуването на човека. В този смисъл можем да разберем възклицанието на Достоевски: „Красотата ще спаси света!“ Аз не мисля, че литературата и изкуството по един пряк и бърз начин осъществяват това свое социално предназначение, но те очертават най-общия хуманитарен модел на човечеството, въз основа на който се изграждат икономическите, социалните, идейните и философските доктрини за преобразованието на света. В този смисъл, ако литературата е едно човекознание, критиката — и като оценка и интерпретация на литературата, и като самостоятелно духовно творчество — е също човекознание. И в този бъдещ духовен прогрес на човечеството нейната функция все повече ще нараства, още повече, че с разширяването на социалните функции на литературата и изкуството (имам пред вид най-вече тяхната демократизация, но не във варианта на „масовата култура“), ще се разширяват и социалните функции на критиката.

Нека впрочем отделя внимание и на въпроса, който преди малко засегнах — за творческата същност на критиката.

Прието е да се смята, че докато литературата създава един нов, свой творчески свят, една нова, художествена реалност, то критиката само оценявала, обяснявала, преразказвала, по своему тълкувала този свят — с други думи, тя имала стойност, доколкото отразява и осмисля с интелектуално-логически език вече съществуващ художествен обект. Това е наистина така. Но истинската творческа критика не е просто бледа луна, отразяваща светлината на чужди слънца, критиката за оценката на нейната творческа сила и оригиналност е способността й сама да излъчва своя светлина. В този смисъл може да се каже, че критиката също създава свой собствен творческо-интелектуален свят, има своя собствена духовна реалност — творческият дух на своя създател. Вгледайте се добре в цялостното творчество на критици като Колридж и Сент Бъов, Белински и Жюл Льометр, Иполит Тен, Георг Брандес и Де Санктис, Елиот и Шалда, Луначарски и Шкловски, прочетете критическите наблюдения на Бодлер и Пол Валери, теоретическите съждения на Хегел и Кроче, на Грамши и Лукач, внимателно в цялостното критическо дело на Димитър Благоев и Георги Бакалов, д-р Кръстев и Боян Пенев, на Иван Мешков и Минко Николов и ще се убедите, че тяхната критика не е просто размисъл по повод на една или друга книга, а съдържа цялостна концепция за живота и литература, одухотворена от индивидуален творчески дух, в такава степен, в каквато е индивидуално-концептуално и творчеството на майсторите на художественото слово. За да бъде критикът сред големите писатели, не е нужно непременно той да притежава художествено оживено слово като писателското, макар че понякога и това се случва в критиката (има критици, чието дело дори от художествена гледна точка е великолепно проза). Важното е в това слово — изразено чрез различна методология и стилове — да присъствува едно самобитно виждане на света и литературата, да се чувства ярък индивидуален творчески дух.

С други думи, и критиката е индивидуално творчество толкова, колкото и литературата.

Но творчески моменти, макар и по друг начин, съществуват и в научното познание. Затова остава отворен въпросът за принадлежността на критиката към научното познание.

И така, ако има ред основания критиката да бъде смятана за изкуство — общи извори, „оживяване“ в средствата на обекта, индивидуален творчески дух, желание за четивност и пр., — не по-малко са основанията, които отреждат място на критиката сред науката. (Тук говоря за критиката не просто като за един от дяловете на литературознанието — редом с литературната история и теория, на които по традиция се отделя място повече при науката, отколкото при изкуствата. Тук употребявам понятието „критика“ като синоним на литературознанието въобще, в оня смисъл, в който в терминологията на английски „критицизъм“ има комплексен литературоведски смисъл. И основание за това ми дава не само англосаксонската терминологическа традиция, която намира все по-широко разпространение в съвременната световна литература, а и една обща за съвременното литературознание тенденция за сливане на теоретическото, историческото и критическото мислене, която — дори без да доведе до пълно преливане на тези диференцирани вече литературоведски области — несъмнено ще ги обогати взаимно.)

Ако приемем факта, че критиката е нещо обособено от литературата, че тя има свой собствен обект на изследване — самата литература, то тогава е очевидно, че много повече са основанията да смятаме критиката за област на науката. И то не защото всяка дейност, която има свой предмет на изследване, е винаги научна. От тази гледна точка, ако не разбираме творчеството като „чиста“ креация на един субективен дух, литературата би трябвало да бъде наречена „наука за живота“.

Но трудността в точното определяне същността на критиката идва не толкова от това, дали ще я причислим към изкуството или към науката. Трудността според мен идва след това. Защото ако я разглеждаме в контекста на научните дисциплини, би трябвало не само да определим собствения ѝ предмет, който, общо взето, е достатъчно определено диференциран и специфичен — литературата. Би трябвало да определим и собствената ѝ научнонаучна методология, начина, по който тя изследва, интерпретира и оценява своя предмет. И точно тук започва трудността. Защото, оказва се, че въпреки дългите си традиции критиката до днес като че не е имала собствена методология и собствени научни средства, тя се е приютявала все под чужда стряха — ту е проявявала близост към философията, ту към социологията, ту към психологията, а в последно време и към лингвистиката. А в моментите, когато критиката е желала да се „еманипира“ от една или друга наука, към която се е привързвала, тя не е намирала собствен изход, освен да се включи в самата литература — става дума за т. нар. импресионистична критика, която, макар и да е повлияна най-общо от една или друга помощна наука — било тя психология или социология, — в най-голяма степен се е представяла като най-свободна и неангажирана научно „литература за литературата“.

Теоретиците на модерната критика твърдят, че един от старите парадокси на критиката се състои във факта, че нейните истини, за да могат да съществуват, винаги трябва отново да се преформулират в светлината на новите духовни и жизнени факти. Този парадокс би могъл да се отнесе и до литературата, и до всяка една духовна област, защото и литературата, и останалите изкуства, и науките винаги преформулират актуално своите задачи и функции както с оглед цялостния натрупан опит на традицията, така и в съответствие с новите културни и обществени потребности.

Но при критиката, изглежда, този парадокс има фундаментално значение.

В какъв смисъл?

Критиката наистина, както отбелязва находчиво Стефан Цвайг по повод на Сент Бъов, има донякъде женствен характер. И тук имам пред вид не това, че тя винаги е подчинена на обаянието на своя вечен партньор — литературата. А това,

че тя винаги е проявявала влечение към доминиращите философски школи и вѐдешите частни науки на своето време. Всяко интензивно развитие на една или друга наука (става дума за хуманитарните науки — философия, социология, история, психология, лингвистика и пр.) е довеждало до съответни моди и в критиката. И след всеки „флирт“ с една или друга философска или научна школа в нейното лоно са се раждали различни разклонения и насоки — „философска критика“, „социологическа критика“, „лингволитературознание“ и пр. Разбира се, вътре в рамките на различните типове критика в различни епохи доминират различни вътрешни разклонения. Психобиографизмът на Сент Бьов имаше като основа развитието на съвременната му психологическа наука, която коренно се отличава от по-сетнешната психоанализа на Фройд. Дори в рамките на психоаналитичната критика има различни школи — класически фройдизъм, юнгианство, адлеризъм и пр. до новата „психокритика“ на Шарл Морон. Същото е и в рамките на критиката, която най-общо можем да определим като социологическа. Един бе литературният социологизъм на Иполит Тен (в позитивистки и културно-исторически дух), друг — на Плеханов, трети — в съвременната структурална социология на Люсиен Голдман. Подобно е и вътрешното многообразие в другите типове критика.

При това диференциацията се получава не само чрез вътрешна специализация, но и чрез своеобразни кръстоски между различни типове критика. В стилистичната критика на Лео Шпитцер например ще срещнем своеобразно съчетание на лингвофилологическа и психоаналитична критика (в разбирането му за т. нар. „духовен етимон“, който има съответен доминиращ стилистичен израз). У Гастон Башлер пък по своеобразен начин се съчетават елементи на античния материалистически натурализъм, на един съвременен рационален спиритуализъм и на психоанализата — в изследването на психоаналитичното значение на символиката на водата, огъня, въздуха и земята в художественото творчество.

Основната амбиция на модерната критика (т. е. на критиката на нашия век) се изгражда по негативен начин — като реакция срещу „външните“ подходи, доминиращи през XIX в. А „външни“ наричат тези подходи, защото критиката на XIX в. според мнението на модерната критика се развива не като изхожда от самата същност на литературата, не изучавайки „литературното“ в литературата, а интерпретирайки нейното съдържание било от гледна точка на философията, било от гледна точка на социологията, психологията и др. науки. В този смисъл почти всички литературоведски направления на XIX в. — от класическите философско-естетически (Хегел) до психобиографичния метод на Сент Бьов, културисторизма на Иполит Тен и марксовия социологизъм на Плеханов бяха обявени от модерната критика за несъответни на спецификата на литературата. В желанието си да намери иманентен на литературата, „вътрешен“ подход, модерната критика обаче доведе до нова методологическа инвазия — тази на лингвистиката и нейните методи. С други думи, ако класическата критика изучаваше съдържанието на литературата от гледна точка на философията, идеологията, историята, психологията и пр., модерната критика — от руския формализъм, през англосаксонската „нова критика“ до съвременния френски структурализъм — съсредоточи вниманието си преди всичко върху художествената форма, върху езиковите и стилистичните структури на литературата.

Можем ли обаче да смятаме, че по този начин критиката най-сетне е намерила своя същински белег и е конструирала своя собствена методология. Едва ли. И то не само защото в противовес на старото разкъсване на съдържанието и формата за сметка на формата модерната критика пак разкъсва тази диалектика, този път във вреда на съдържанието. Нито пък защото това обновяване и освобождение от чуждите помощни науки доведе до нова чужда инвазия — тази на лингвистиката. А защото дори в най-пуристичната стилистична и формална

критика започнаха да проникват — по един нов начин, разбира се, кога по-дръзко, кога по-срамежливо — едни или други частнонаучни или философски доктрини. Защото, колкото и да се стремеше да бъде „чисто“ литературна критиката на XX в., в нея проникваха психоаналитически (Фройд, Адлер, Юнг), феноменологико-екзистенциалистски (Хусерл, Хайдегер, Ясперс, Сартър) и др. философско-мирогледни концепции.

Кризата на руския формализъм, на американската „нова критика“, на съвременния френски структурализъм показа, че т. нар. „вътрешни подходи“ към литературата не са нито радикално, нито окончателно решение на проблема за същността и методологията на критиката, а само един закономерен епизод в нейното развитие, от който можем да извлечем поука, но на който не можем да спрем — нещо много добре почувствувано от някои лидери на изброените школи. (Пръв теоретически манифест за кризата на подобни подходи в литературознанието — за съжаление твърде слабо чул и още по-зле разбран от западната критика — е известната статия на Виктор Шкловски от 1930 г. „Паметник на научната грешка“.)

В този смисъл можем да смятаме, че досегашната историческа смяна на различните школи и направления в критиката едва ли е помогнала особено за изясняването на основната методологическа същност на критиката. Препращането на критиката ту към философията, ту към социологията, ту към психологията, ту към лингвистиката, макар и да обогати значително частния инструментариум на литературната мисъл, показва, че тя не е нито философия, нито социология, нито психология, нито лингвистика, а само че тези науки могат в значителна степен да ѝ бъдат полезни. И неслучайно след всеки от тези флиртове на критиката с една или друга наука в нея се обособиха различни направления, борещи се помежду си или своеобразно съчетаващи се и до днес. Във всеки случай досегашните етапи в развитието на критиката бързо достигаха до своето вътрешно методологическо изчерпване и в края на своята авантюра всяка школа като че отново се връщаше към неудовлетворената си начална амбиция да реши въпроса за същността на критиката. С други думи, загадката на критиката като че изисква решаването на един парадокс.

Пол дьо Ман, автор на интересно изследване върху модерната критика (Слепота и проблисък. Ню Йорк, 1971), изрази много точно този — а това е само един — от парадоксите на критиката: „Всички критици като че са осъдени да казват нещо съвсем друго от онова, което са искали да кажат“. . . Този парадокс наистина може да се отнесе не само до критиката. (Прави впечатление впрочем, че всички определения за критиката имат някакъв по-общ характер, което е също доказателство за хуманитарната ѝ универсалност.) Не е ли така и с литературата — творбата е винаги по-богата на смисъл и значение от замисъла. Но при критиката този парадокс като че ли улучва една от същностните ѝ страни.

Не става дума, разбира се, за онези случаи, при които критикът — поради несъвършенството на своя изразен апарат — не успява да каже онова, което иска да каже. Това е по-скоро в областта на творческите несполуки. Но дори и при най-блестящите професионални сполуки критиката като че казва нещо съвсем друго „от онова, което е искала да каже“. Тук нямам пред вид и онова непостижимо и неизразимо, което сияе като далечен идеал пред всяка творческа дейност.

Най-добре ще обясня това, което искам да кажа, като си послужа с исторически примери. Почти всички критически школи като че завършват с изводи, съвсем обратни на техните амбиции. Дори когато тези школи нямат мъжеството да си признаят своето поражение (а поражение ли е то?) или когато просто не осъзнават този извод от своята дейност (който може би ще направи следващата критическа школа, но благодарение на един предварителен опит с „неуспеха“ на предшествениците), обективните последици от дейността им са като че обратни на намеренията.

В този смисъл може да се каже, че всяка критика има значение не само с онова, което успява да ни каже, но и с онова, което не успява да ни каже за литературата (пак повтарям — нямам пред вид вечния призрак на неизразимото).

Структурализъмът имаше амбицията да се затвори изцяло в текста, смяташе, че само в него е скрита истината за литературата и отричаше т. нар. „външни“ подходи — твърдейки, че те изкуствено внасят в литературата чуждо ней съдържание — социологическо, психологическо, морално и пр. „Предмет на литературознанието не е литературата, а литературността“ — казваше Роман Якобсон. Как се осъществи обаче тази методологическа амбиция? Ролан Барт, един от лидерите на това направление, завърши (не в обикновения, хронологичен, а в методологически смисъл) своята дейност с анализ на пържените картофи. Трябва да се признае, че дори вулгарните социолози не разширяваха чак дотолкова интереса си към изкуството. Разбира се, Ролан Барт не анализира просто „пържените картофи“ — той разширява границите на текстовите явления върху тях, за него те са своеобразен „текст“, „знак“, „символ“, чието значение трябва да бъде разгадано. И все пак в желанието си да стесни обема на своя предмет (литературата разбирана само като текст) тази критическа насока, за да обхване предмета си, разшири понятието за текст до почти необхватни граници.

И така предишните, „външни“ подходи към литературата внасяха в нея едно най-широко съдържание, което размиваше разбирането за „литературното в литературата“. Новите, „вътрешните“, иманентните подходи в желанието си да стеснят и да специфицират литературоведския подход до собствено „литературното“ в литературата достигнаха до същото разширение — макар и точно от противоположната страна, — те изнесоха атрибутите на „литературността“ в една много по-широка от литературата област.

Но аз не мисля, че функциите на критиката могат да бъдат точно определени само по пътя на стесняването и специфицирането на предмета на изследване. С това не искам да призовавам за връщане към старите „външни“ подходи и до изследването на литературата с помощта на несответна социологическа, психологическа, етическа, филологическа, философска и прочие апаратура. Нито пък мисля, че еkleктичното обединяване на различните „външни“ подходи ще ни даде желания комплексен метод за цялостно обхващане на богатството на литературата.

Критиката винаги е искала да намери някакъв свой, собствен специфичен език, своя терминология и апаратура, а не да говори — както е било досега — с езика на философията, филологията, психологията, социологията и пр. Но опитът на досегашните школи, продиктувани от желанието на критиката да намери св.ой език, показва, че те никога не са стигали до откриването на такъв автономен език. Най-често се е случвало така, че в търсенето на този (собствен) език критиците, които дотогава са говорили с езика на психологията, са започвали да говорят с езика на социологията, критиката, която е говорела с философския жаргон на своето време, след това е започвала да говори с езика на лингвистиката. Днешните опити да се намери „собствен“ критически език са в същност една трансформация на досегашния критически език към езика на съвременната лингвистика, семиотика, теория на информацията и пр.

А може би изграждането на възделения „свой“ език ще се осъществи по съвсем друг начин. Пък и дали когато критиката говори за литературата с „чужд“ език, този език е наистина толкова „чужд“? Да говориш с психологически термини за литературата може би не значи, че се говори с „чист“ критически език, но то не значи, че този език е вече „чист“ психологически език. Защото в срещата си с един нов обект (а същински обект на психологията не е литературата) „психологическият“ език загубва доста от чисто психологическата си значимост, той става вече критически релевантен. Когато Фройд анализира с психоаналитическата си

терминология „Хамлет“, това е повече „критика“, отколкото психиатрия. Дори да допуснем, че същинският обект на неговото изследване е не творбата, а героят, това все пак е един литературен герой, а не жив човек — литературният герой може да бъде описан, „диагностициран“, интерпретиран, но не може да бъде лекуван. В този смисъл интерпретацията на Фройд, колкото и да е „психиатрично“ обременена, все пак е литературнокритическа интерпретация, а не клиницистичен акт. Друг е въпросът, доколко такава интерпретация е истинна, доколко е всеобхватна от литературна гледна точка и доколко може да бъде полезна на психиатричната наука. Но неистинна и непълна може да бъде и интерпретацията, която има претенциите да бъде „чисто“ критическа.

Разбира се, литературата има не само психологическо, но и социологическо, морално, идейно-философско и пр. съдържание, което е интересувало съответните науки. Но при досега си с литературното съдържание тяхната апаратура е губела нещо от тясно професионалния си смисъл, „олитературявала“ се е, ставала е критически релевантна в по-голяма или по-малка степен. При това всеки критически анализ се е сблъсквал освен с определено съдържание и със специфичния словесно-образен начин, по който това съдържание е художествено структурирано. Затова освен анализа и интерпретацията на съдържанието критиката анализира, тълкува и оценява и начина, по който това съдържание е словесно-художествено-образно организирано. В този смисъл критиката неизбежно е и структурално-стилистична.

Затова целият комплекс от възможни аспекти, в които се осъществява реалното битие на литературата, изисква съответен комплексен критически подход на разглеждане.

В този смисъл най-съответен към литературата не е един или друг — социологически или психологически, философски или стилистически — от подходите, които диахронно са се сменяли като водещи в литературознанието. Най-съответен е онзи подход, който държи сметка за многоаспектността на литературата във всичките ѝ звена: общество—творец—творба—възприемаш—общество — т. е. комплексният подход.

Това, разбира се, не значи, че всеки оперативен критически акт трябва по някакъв начин да синтезира в миниатюр всички възможни подходи. Конкретният оперативен-оценъчен акт се изгражда избирателно-творчески — както в зависимост от индивидуалната професионална подготовка и предпочитания на критика, както в зависимост от обективното художественообразно съдържание и начин на художествено структуриране на една творба, така и с оглед обективните обществено-литературни изисквания на актуалния исторически и литературен момент.

В тази избирателност на критика в конкретната литературна интерпретация и оценка на явлението и процеса се осъществява неговата индивидуална творческа инвенция. Кой от конкретните аспекти на една творба или процес ще избере за интерпретация критикът, как ще съчетае различните аспекти в цялостно-синтетична интерпретация, как ще подчини научното разностилие на различни „заети“ от други дисциплини методи и терминологии, за да ги претопи в своя индивидуално-своеобразен критически език — в това се осъществява индивидуално-творческият момент на критиката. Защото нейната творческа дълбочина се измерва не само по способността да ни разкрие „истините“, които съдържа в себе си литературата, но и в начина, по който индивидуално творчески структурира своя критически метод и „език“.

Но за да може критикът да осъществява една богата и пълноценна критическа интерпретация и оценка, е необходимо литературната мисъл като цяло да е развила специализирано своите многобройни частни дялове. В този смисъл — разбирани синхронно — като части от една комплексна наука за литературата, а

не като диахронно сменящи се похвати — различните исторически критически школи — философска, психологическа, социологическа, лингвистична и пр., трябва да се превърнат във взаимно допълващи се частни литературоведски дисциплини: социология на литературата, психология на литературата, лингволитературознание и пр. При това различните аспекти на проучване на литературата, които трябва да бъдат частнонаучно разработени, следва да обхващат литературните явления в цялата пълнота на социалното им битие — така например социологическият аспект на изучаване изисква изучаване не само на социологическото съдържание на творбата, но и социология на интелигенцията, на времето, в което живее писателят, социология на възприемането на творбата и пр. Така както психологическият аспект изисква анализ не само на психологическото съдържание на творбата (съответно на литературните герои), но и на индивидуалната психология на твореца, психологията на творческия акт, а също психологията на възприемането на творбата и на естетическото възприятие най-общо.

Тази диалектическа многоаспектност, която трябва да бъде в основата на съвременното литературознание и критика, изисква и диалектическо равновесие на теоретически и исторически подход. Теорията на литературата (в която най-добре се отразява синхронният подход към литературните явления) предполага разбирането на историко-процесуалното формиране на литературните категории. С други думи, немислима е без диахронен аспект на проучването им, който пък най-добре се реализира чрез историко-процесуалното изучаване на литературата. Тази диалектика на синхрония и диахрония (а в методологически смисъл — на теоретически и исторически подход) се реализира най-конкретно в оперативния критически акт, който е немислим както без една определена теоретическа прецизност в употребата на литературоведските категории, така и без съзнанието за един предшестващ исторически контекст — жанров, стилистичен, национално-литературен и пр., — в резултат на който се е появила творбата и в който реално съществува.

Тази апология на комплексния подход към литературата изисква едно предупреждаващо съзнание за опасността от възможен еклектизъм при синтеза на различните частни методи, досега специализирано разгърнати в литературознанието. Комплексният подход не е механическо съчетаване на различни специализирано разработени досега частни подходи в литературознанието, а синтезирането им в определена детерминистична и ценностна йерархия. А тази детерминистична и ценностна йерархия се изгражда на базата на определено философско-мирогледно отношение към литературата и действителността.

Една от най-честите грешки на някои съвременни изследователи на историята на критиката и литературознанието — повтаряна от „Съвременната естетика“ на Гуидо Морпурго Тальябуе, до „Теория на литературата“ на Рене Уелек и Остин Уорън — се състои в разбирането на марксистическата естетика и литературознание не като един комплексен творчески подход, а като един частен социологически подход към литературата (разбиран вулгаризирано и догматично).

Истина е, че марксизмът в литературознанието се появи чрез подчертаването на социалната детерминираност на литературата, разбираана като надстроечно явление. Истина е също така, че по ред обективни обществени и философско-методологически причини марксистическата критика най-цялостно се реализираше досега в някои социологически школи. Истина е също така, че поради ред обективни и субективни слабости в развитието на марксистическото литературознание у него социологическият аспект на проучване на творбите се хипертрофира до вулгарен социологизъм, или пък в конкретната критическа практика и в литературоведската теория се робуваше на ред догматически и схематически схващания.

Но марксистското разбиране на литературата съвсем не свежда нейното изучаване само до социологическия аспект, не игнорира психологическия, философския, стилистичния и пр. аспекти на литературните явления. В този смисъл марксизмът не е една от многото частни (социологически) школи в литературознанието, както най-често се опитват да го представят противниците му, които понякога и не съвсем добре познават неговото развитие. Марксизмът е един комплексен подход, който изучава динамиката на литературата във всичките ѝ равнища и аспекти, в цялото богато многообразие на социалното ѝ битие. Но марксизмът дава онази мирогледна методологическа доминанта, която позволява правилно да се разбере социалната обусловеност на литературата като надстроено явление и съответно да се осъществи правилно вътрешнометодологическо структуриране на литературознанието, позволяващо съответното синтезиране на различните частни подходи до един комплексен метод. В този смисъл марксизмът преодолява методологическото многогласие и разногласие на многобройните буржоазноестетически школи и направления — като предлага една интегрална мирогледна картина на света и на функцията на литературата в него — дава възможност за плодотворното научно синтезиране на проникновените частнонаучни постижения на тези многобройни и спорещи помежду си школи.

И все пак що е критиката?

Случвало ми се е в разговор да отговарям на този въпрос по следния начин: „Критиката е прозаическо изкуство, което изисква научна методология и поетическо вдъхновение.“ Като всеки парадокс това определение е може би повече изразно ефектно, отколкото логически правилно и теоретически ефикасно. Защото е невъзможно едно нещо да бъде едновременно и наука и изкуство, пък даже и поезия и проза. Но няма няма области, в които науката и изкуството да не се приближават по един странен начин — при това не само в синкретичните словесни комплекси на античността (както е в Платоновите диалози), не само в не така древната философия („Философско-икономически ръкописи“ на Маркс, Киркегард, Ницше и Шопенхауер, но и в ред съвременни духовни форми (възродения жанр на есето, имам пред вид работи от рода на есетата на Валери и Камю). И няма ли също така области, в които поезията и прозата да се сближават — при това не мисля нито само за стария жанр на поемата в проза, нито за модерната свободна поезия, нито за съвременната лирическа проза. Имам пред вид онази „поезия“ в литературата, която караше Гьоте и Шекспир да смятат поезията за синоним на истинската литература, за „литературното“ в литературата въобще. Така че в това парадоксално определение на критиката се крие може би нещо, доста вярно отразяващо комплексната, синтетичната ѝ същност. Защото, изразявайки се с един език, който по своята структура и типология е език прозаически (с интонации и на научна, и на художествена, а понякога и на всекидневната проза, оная, за която бе направил „откритието“ си господин Журден), критиката трябва да има не само научна ерудиция, не само научна прецизност на понятийната и категориална апаратура, но и дълбоко научна методология; и в същото време — да притежава вдъхновението на поета. Но няма вдъхновението на поета не трябва да притежава и човекът на науката, както и всеки човек с творческо отношение към света въобще, т. е. — бъдещият човек на комунистическото общество, в който човечеството отдавна е съзряло хуманистичния си идеал?

В този смисъл със своя комплексен и синтетичен характер критиката придобива един особено важен хуманистичен аспект — по своя характер тя е една от първите човешки области, които очертават един универсален познавателен комплекс (с богато диалектическо взаимопрепитане на естетически, социологически, психологически, логико-гносеологически, етически, аксиологически и пр. еле-

менти), който показва една от тенденциите на съвременното познание и една от тенденциите на бъдещото хуманитарно моделиране на човека. С това не искам да кажа, че критиката възражда един невъзможен (а защо невъзможен?) днес научен енциклопедизъм. Нито пък смятам, че нейният комплексен характер е някаква еkleктична наукоподобна и културоидна смес — обетовано поле за изява на амбициозния дилетантизъм. И в нея, както и във всяка една съвременна духовна и практическа област тясната специализация е необходимост, за да може нейното познание да бъде задълбочено и компетентно, а не лекомислено и повърхностно. Но тя е — поради самата си специфика — и една област, която показва, че тясната специализация има смисъл само когато държи сметка за един интегрален културно-научен контекст, в който специализацията ще придобие реален хуманистичен смисъл. Тя е една от областите, в които диалектиката на специализация и диференциация — от една страна, и интеграция и универсализъм — от друга, определя и духовната ѝ същност, и социалните ѝ функции.

А тези социални функции аз виждам не само във факта, че критиката просто трябва да изследва, да оценява и обяснява литературните явления. Изследвайки, обяснявайки и оценявайки литературата, критиката не само дава познание и художествена наслада, но и възпитава у човека естетическо и етично чувство — едни от най-важните съставки в социалната чувствителност на човека. Затова, дори когато е обърната към миналото, критиката подготвя човека за бъдещето. И говорейки за литературата, критиката в същност моделира хуманитарния облик на човека. В този смисъл — макар и по друг начин — критиката е също толкова човекознание, колкото и литературата.

РЕКВИЕМ ЗА АКАД. МИХАИЛ АРНАУДОВ

Георги Димов

Съдбата никога не е била особено благосклонна към нашия народ! Колко много и страшни изпитания, колко неимоверно тежки страдания, колко фатални превратности е преживял в своето тринадесетвековно съществуване! И ако въпреки всичко е оцелял, за да бъде днес сред онези, които са начело на световната цивилизация и култура, то се дължи на неизменния му стоицизъм и необозрима духовна енергия, на непреодолимата му воля да бъде вестител на по-възвишени принципи, съзидател на социални, естетически и нравствени ценности, радетел на народностни и общочовешки идеали. Тази негова културно-историческа мисия е толкова по-значима и поради обстоятелството, че все същата трагично-драматична съдба са имали и онези първенци на духа, апостоли на словото и делото, които през отделните исторически епохи са възпламвали и са изявявали народностните борчески и творчески сили, чертаели са пътища за национално утвърждаване и културно възможване, осъзнавали са и са осъществявали повелите на времето. Много и много от тези херои на мисълта са погивали било от чужди, било от свои, преди още да могат да разгърнат големите си интелектуални възможности, преди да дадат всичко, на което са били способни като обществени и духовни строители.

Сред малцината, които смятахме, че са пощадени от подобна жестока орис, бе един от пионерите на националната ни литературна наука, връстникът на освобождението ни от турско робство акад. М. Арнаудов. Но и той, ветеранът на българознанието, ни напусна точно в дните, когато обглеждахме изминатия път през тези сто години, когато отново се връщаме с благоговение към онези събития и дела, които изведоха народа ни от забвение и направиха възможно националното ни освобождение. А колко много бе извършил недоживелият до своя стогодишен юбилей учен за проучването и осветляването на онези фактори и предпоставки, довели до събарянето на многовековното османско робство! Именно на великите апостоли на борбата за национално политическо и духовно освобождение големият учен-родолюбец бе посветил толкова много трудове. Наистина, колко много говори самият факт, че в годината, когато чествуваме стогодишнината от националното ни освобождение, трябваше да отпразнуваме и стогодишния юбилей на един от най-ревностните изследвачи на неизмеримо величавата възрожденска епоха!

Смъртта е нелепа и тогава, когато идва на преклонна възраст. Толкова повече, когато идва в дни на повишени народностни възбуждения, когато със законния гордост обосноваваме политическата и духовната зрелост на нацията ни за самостоятелно съществуване. И в подготовката именно на този велик празник ние се надявахме да видим и връстника на Освобождението на тържествените събрания, на научните сесии, посветени на това епохално събитие, сред ония предста-