

3

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1968

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1968

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>20 години Институт за литература при БАН</i>	
Стойко Божков — Двадесетгодишната дейност на Института за литература	3
<i>Людмил Стоянов на 80 години</i>	
Акад. Петър Динев — Пътят на Людмил Стоянов	18
*	
Атанас Натев — Диалектичката идея за саморазвитието в литературната наука и изкуствознанието	35
Тончо Жечев — „Българският Одисей“ и истината на неговото завръщане	65
Цвета Унджиева — Фейлетоните на Христо Ботев	91
Константин Мичев — Безименен ли е старобългарският разказ за зографските мъченици?	106
<i>Пред VI-я международен конгрес на славистите</i>	
Георги Вълчев — „Неустановеният“ жанр в белоруската литература	114
<i>Из литературния живот в чужбина</i>	
Георги Димов — Международен форум по проблемите на сравнителното литературознание	131
<i>Преглед</i>	
Боню Ст. Ангелов — Издадени старобългарски книжовни паметници	137
Иван Попиванов — Към задълбочен изследователски подход	139
Христо Дудевски — „Полвека советской литературы“	142
<i>Хроника</i>	
Катя Бъклова, Катя Янева — Библиография на трудовете на сътрудниците при Института за литература	144

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Институт болгарской литературы — 20 лет</i>	3
<i>Стойко Божков — Двадцатилетняя деятельность Института литературы</i>	
<i>Людмилу Стоянову — 80 лет</i>	
<u>Акад. Петър Динев</u> — <i>Путь Людмила Стоянов</i>	18
<i>Атанас Натев — Диалектическая идея о саморазвитии в литературной науке и искусствоведении</i>	35
<i>Тончо Жечев — „Болгарский Одиссей“ и истина о его возвращении</i>	65
<i>Цвета Унджева — Фельетоны Христо Ботева</i>	
<i>Константин Мечев — Является ли безмянным древнеболгарский рассказ о зографских мучениках</i>	106
<i>Накануне VI-ого международного съезда славистов</i>	
<i>Георги Вълчев — „Неустановленный“ жанр в белорусской литературе</i>	114
<i>Литературная жизнь за рубежом</i>	
<i>Георги Димов — Международный форум по проблемам сравнительного литературоведения</i>	131
РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ	
<i>Боню Ст. Ангелов — Изданные древнеболгарские памятники</i>	137
<i>Иван Попиванов — К более глубокому исследовательскому подходу</i>	139
<i>Христо Дудевски — „Полвека советской литературы“</i>	142
<i>Хроника</i>	
<i>Катя Бъклова, Катя Янева — Труды сотрудников Института литературы. Библиография</i>	144

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ,
ПЕТЪР ДИНЕВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

ДВАДЕСЕТГОДИШНАТА ДЕЙНОСТ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА*

Стойко Божков

Създаването и развитието на Института за литература е резултат на успешното осъществяване на социалистическата революция в нашата страна. За пръв път изследователската работа върху хилядолетната българска литература стана държавно дело: чрез планомерно и целенасочено изучаване нейните богатства се правят достойни на най-широките слоеве на народа в интерес на тяхното културно издигане и духовно обогатяване. Институтът е призван да развива литературната наука в нейното многообразие, да усъвършенствува възможностите ѝ, по-активно да подпомага разцвета на съвременната ни художествена литература и да издига художественото съзнание на строителите на социалистическото общество.

Институтът за литература не бе създаден на пусто място. Той започна своята дейност, като се опираше на достигнатото от такива вещи изследователи на българската литература, като Марин Дринов, Ал. Теодоров-Балан, Иван Шишманов, Ю. Трифонов, Боян Пенев, Йордан Иванов, М. Арнаудов. Създадените идеологически, теоретически и методологически предпоставки от марксистическото литературознание, естетика, литературна история и критика чрез трудовете на Д. Благоев, Г. Бакалов, Тодор Павлов, последователното отстояване на ленинските принципи в областта на изкуството и културата от Българската комунистическа партия след социалистическата революция у нас, бяха и са онази здрава основа, върху която се развиха дейността и достиженията на института. Днес в него са обединени усилията на най-изтъкнати български литературоведи, които като академици, членове-кореспонденти, професори и научни сътрудници разработват актуални проблеми на съвременната литературна наука и на българската литература.

Извънредно благоприятно бе обстоятелството, че още при създаването на института той получи щедрата теоретическа и организационна помощ на един от най-видните представители на съвременната марксистическа естетика и литературна наука акад. Тодор Павлов. Той непосредствено вземаше участие в правилното организиране и насочване дейността на института още при първите му стъпки. Най-голямо значение за литературната ни наука обаче имаше неговото участие при разработването на редица актуални научни проблеми на българската литература. Академик Тодор Павлов направи основни преценки на редица представители на класическото ни литературно наследство и на съвременната ни лите-

* Доклад, прочетен от директора на института на тържественото заседание на научния съвет, посветено на двадесетгодишнината от създаването на Института за литература при БАН.

ратура, които имаха важно методологическо значение: делото на Христо Ботев (1949 г.), на Иван Вазов (1950 г.), Д. Благоев (1949 г.), П. Славейков (1952 г.), Никола Вапцаров (1952), Д. Полянов, Л. Стоянов, Хр. Радевски и др. във връзка с чествуване от института и Академията на годишнини от рождението им. В тези трудове той показва прекрасните възможности на марксистко-ленинските теоретически принципи, разработени от него във фундаменталните му трудове „Теория на отражението“ и „Основни въпроси на естетиката“. Институтът издаде в три тома „За марксистическа естетика, литературна наука и критика“ най-значителното, което др. Тодор Павлов е написал до 1955 г. върху художествената литература (българска, руска, съветска, западноевропейска).

Особена атмосфера в института се създаваше от участието в неговата работа на майсторите на българската художествена литература академиците Н. Райнов, Елин Пелин, К. Петканов, Н. Лилиев, Л. Стоянов и Г. Караславов. С богатия си художествен опит и ерудиция те оказваха значителна помощ на работата на института. Академик Н. Райнов бе първият ръководител на института, а акад. Людмил Стоянов — първият му директор. Като член на научния колектив той написа някои от най-значителните си литературно-критически статии (за поезията на Христо Ботев, Иван Вазов и Русия, за Георги Караславов, за Тодор Павлов, за хубавата и богатата родна реч, за критическия и социалистическия реализъм, за Маяковски и др.). Благодарение на работата му в института той извърши един истински подвиг с превеждането на български език на забележителната староруска поема „Песен за похода на Игор“. Едно от най-изящните ѝ издания е изданието на Института за литература.

В института завърши последната си творба — Спомени за детството и ранните творчески години — акад. К. Петканов.

Значително място в творческата биография на акад. Н. Лилиев заемат неговите ценни публикации „Виктор Юго — велик писател-хуманист“, „Н. В. Гогол на българската сцена“, „Стихът на Смирненски“, „Толстой и драмата“, „Антон Павлович Чехов като драматург“ и „Бележки върху драматургията на Тургенев“, написани с особена вещина в изпълнение на задачи на института.

Акад. Г. Караславов участва в подготовката и издаването на съчиненията на Хр. Смирненски, допринесе значително за събирането и издаването на документи и спомени за живота и творчеството на големия пролетарски поет.

И сега участието на академиците Л. Стоянов и Г. Караславов в работата на института подпомага по-тясната връзка на науката с художествената практика.

Създаден в началото на 1948 г. от тогавашните членове на Академията — Н. Райнов, Елин Пелин, Л. Стоянов, К. Петканов, Н. Лилиев и проф. П. Динев — член-кореспондент по онова време — институтът се превърна през изтеклите двадесет години в едно обединително звено за научни изследвания, в което намираха и намират възможност да работят не само щатните му сътрудници, но и значителен брой научни работници от висшите учебни заведения, както и литературни критици. Още при основаването му, на института се възлагат важни задачи за националното ни развитие и за националната ни литература: „да разработва проблемите на българската литература от създаването ѝ до днес; да проучва връзките ѝ със съветската литература, с руската класическа литература и литературите на другите братски славянски народи; да осветлява проблемите на теорията на литературата, да съдейства за утвърждаването и развитието на социалистическия реализъм като метод на съвременната ни литература“. Целокупната дейност на института през изминалите двадесет години е протичала при непрестанните усилия да се осъществява тази основна програма.

Днес в института работят 5 академици, 2 членове-кореспонденти, 4 професори, 4 старши научни сътрудници, 16 научни сътрудници, 9 специалисти, разпределени в следните секции: за българска литература до Освобождението —

с ръководител акад. П. Динеков; за българска литература след Освобождението — с ръководител чл. кор. Г. Цанев, за теория на литературата — с ръководител акад. П. Зарев; за съвременна българска литература — с ръководител проф. Е. Каранфилов; за руска и съветска литература и за руско-български и съветско-български литературни отношения — с ръководител акад. Л. Стоянов; за западно-европейски и славянски литератури — с ръководител чл. кор. Е. Георгиев. Функционират библиографски отдел, документация, библиотека, сектори за изучаване творчеството на Хр. Смирненски и Н. Вапцаров, музей Иван Вазов.

Институтът оформи своята физиономия на научно учреждение още при двамата му първи директори акад. Л. Стоянов и чл.-кор. Г. Цанев, които положиха много усилия за привличането и специализирането на сегашните му научни работници и за насочването им към основните задачи на съвременната литературна наука.

Резултатите от двадесетгодишната дейност на института са намерили израз в многобройните му печатни издания. Известията на института наброяват вече 19 тома; теоретическият орган — сп. „Литературна мисъл“ вече подхваща своята 12-годишнина. Общо в тези два печатни органа на института са публикувани повече от 400 студии, статии и научни съобщения на негови сътрудници.

Институтът поддържа поредицата „Литературен архив“, в която се публикуват нови неизвестни материали от художественото наследство на писателите или документи за тяхното творчество и биография.

Институтът е издал близо 100 тома от изследвания върху отделни писатели и проблеми, сборници, монографии, нови документи и творби от различните периоди на българската литература. Освен това сътрудници на института са издали въвн от него повече от 90 книги, голяма част от които съдържат в основата си онова, което те са разработвали по институтския план.

Погледната само от тази статистика, дейността на института се представя с една значителна печатна продукция, която до голяма степен създава облика на съвременната ни литературна наука и литературна критика.

Не малка част от изследванията на сътрудници на института е намерила място върху страниците на чуждестранни издания — в Съветския съюз, Полша, ГДР, Чехословакия, Франция и др., както и в публикациите на различни международни конгреси, симпозиуми и пр. Това е един сериозен показател за порасналия интерес към нашата литературна наука, за нейния авторитет и признание.

*

Няма друга форма на общественото съзнание в историческото развитие на българския народ, която в такава пълнота и дълбочина да е отразила и съхранила народната съдба, както литературните ни паметници. Да помислим какво ни е оставено от средновековната българска култура: няколко фрагмента от архитектурните паметници и отделни части от пластичните изкуства. Само съчиненията на Климент Охридски, „Прежде убо словяне“ на Черноризец Храбър, „Шестоднева“ на Йоан Екзарх, „Беседа против богомилите“ на Презвитер Козма и „Азбучната молитва“ на Константин Преславски, словата на Патриарх Евтимий и Григорий Цамблак и др. книжовници са съхранили частици от онези пламъци на третата цивилизация в Европа — славянската, началото на която се разгоря върху нашата земя. За духа на нашите прадеди, дръзнали да предизвикат гнева на богопомазаните от ненакърнимите догми на средновековния свят, ние съдим само от книжовните ни паметници. Не защото само те са се запазили, а защото в тях се е кондензирало най-ярко голямото движение на епохата. Затова те в годините на вековните народни беди най-дълбоко са съхранявали живия въглен на народната сваят и устойчивост срещу чужди попълзновения и асимилаторски ужасии.

Погледнем ли към Възраждането, много неща могат да ни говорят за разгарящия се пламък на националното съзнание: и старите ракли с пъстрите носии, и разкриващите лицето си кокетни домове, и фреските по църковните стени, и училищата — като се започне от притаения в балканските пазви Котел и се стигне до къпещия се в синия лазур на езерните води Охрид: но това, което ни внушава „Болгарине, знай своя род и език!“ обединява всички наши мисли и чувства в едно неразкъсваемо единство, което се нарича български народ и България. То може да се мери по величие и сила само с песните на народа за балканджи Йово и хайдутите, за народната горест и копнеж по свобода и щастие. Това е характерна особеност на цялата ни възрожденска литература: тя е онази висока трибуна — по думите на Ботев — от която единствено има възможност да говори с пълен глас лишения от права народ. Затова художественост има и в патоса на Паисий, и в публицистиката на Г. С. Раковски, и в гнева на Бозвелията, и в публицистиката на Л. Каравелов и Ботев. Затова големите идеи на века — и политически, за онази искра любородна, за онзи стенещ бунтовен балкан, и за правата на гражданина човек, и за „бъдещия комунистически строй“, и за братството на сиромасите братя, които са обединени от „мощехата съдба“ — намират най-ярък израз в поетическите видения, в художествените произведения на Чинтулов и Славейков, на Ботев и Каравелов, наред с тънките трепети на интимните чувства и мисли.

Или да вземем този гневен Вазов в епохата непосредствено след Освобождението, който възпя с чист патриотизъм героиката на народа и неговите забравени безсмъртни синове, сложили и лично щастие и живота си на везните на историята, за да натежат в полза на свободния ни живот.

Или този гаснещ с последните струйки кислород в гърдите си младеж Смирненски, който с борческа вяра заявяваше, чрез яркия образ, своята привързаност към социалистическата революция:

Аз ще дочакам празника на моите братя
и размаха на техните крила. . .

Или вапцаровския завет, изразен с такава увереност и художествена сила:

И в бурята ще бъдем пак със тебе
народе мой. . .

в момента, когато куршумите на озверените фашисти искаха с изстрелите да заглушат симфонията на приближаващата се революционна буря.

Да не изброяваме други факти, които са всеизвестни. Ако посочваме тези страни от вековното развитие на литературата ни, то е за да изтъкнем голямата отговорност на съвременното ни литературознание към наследството и на съвременните писатели към традицията, завещана от вековете, за да видим и обективно-историческите рамки, от които се определя характерът и насоката на научноизследователската работа на института и на цялата ни литературна наука.

*

Един от най-важните въпроси, които трябваше да решаваме още от началото на дейността на института, беше да се направи достойние на освободения народ всичко ценно и красиво, което е създадено от българската литература. Ние трябваше да се заловим с проблемите на наследството. Въпреки наличието на известни заблуди и колебания, преодолявайки сектантски и опростени догматически, вулгарно-социологически или естетико-формалистически и либерални увлечения, днес ние можем да кажем, че успешно сме приближавали създадената художествена красота от старата българска литература, от възрожденската, новата и най-новата ни литература до възбудената душевност на нашия съвременник. Обгръщайки изминатия път, без да навлизаме в подробностите, ние не можем да не

си спомним колко трудности и огорчения преживяваше нашият малък колектив, когато отстояваше правото да се занимава със старобългарската литература, след това — със събирането на нови факти и документи, въз основа на които да се изгражда научнообоснована, обективна преценка за делото на писателя, и после — за пълноценното разглеждане на някои минали по сложен път на развитие автори, за тенденциите да се наложи като единствен критерий за художествена стойност личният вкус, която изхвърляше извън обсега на литературния процес мнозина от творците на националната ни литература. Не малко трудности бяха преодолені при установяване жанровото разнообразие в литературната ни наука и пр. Някои от тези недостатъци и досега продължават да са пречка в развитието на научноизследователската ни дейност.

В този процес много важно значение имаха научните сесии и чествувания, посветени на някои от най-изтъкнатите дейци на българската литература: Христо Ботев (1948 г.), Иван Вазов (1950 г.), Никола Вапцаров (1953 г.), Христо Смирненски (1953 г. и 1958 г.), Паисий Хилендарски (1952 г.), за Георги Димитров и Д. Благоев, за Любен Каравелов, Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Гео Милев, Георги Бакалов, Л. Стоянов, Георги Караславов, както и за А. С. Пушкин, Н. В. Гогол, А. П. Чехов, М. Горки, Л. Толстой, И. С. Тургенев, В. Юго, Байрон, А. Мицкевич, И. Ирасек, Ян Колар и др. Последователно и с постоянство институтът е изграждал една вярна и научно обоснована картина на българската литература и самата литературна наука на здрави марксистко-ленински основи.

Свършено накратко ще очертая онези въпроси от развитието на българската литература, върху които сътрудниците на института са направили най-значителни приноси.

Ще трябва да започнем със старата българска литература. Институтът допринесе за осветляване на онзи начален период от българската литература, който е свързан с дейността на създателите на славянската писменост, солунските братя Кирил и Методий. В специален сборник, посветен на 1100-годишнината от създаването на славянската писменост, както и в монографията на проф. Емил Георгиев „Кирил и Методий основоположници на славянската литература“ е направен значителен принос в обобщаването на всичко известно за началния период от развитието на старата българска литература. На нея са посветени и другите два труда на проф. Емил Георгиев „Разцвет на българската литература от IX—X век“ и „Литература на изострени борби в средновековна България.“ Заедно с първия том на „История на българската литература“, посветен на старата българска литература, това са трудове, които най-пълно обобщават нейното развитие.

Чествуването шна 1050-годишнината от смъртта на Климент Охридски беше повод да се появи специален сборник от изследвания за делото на този пръв български книжовник. В този сборник са включени много нови оценки на неговото книжовно дело. Институтът подготвя издаването на неговите многобройни произведения. Първият том, под редакцията на проф. Б. Ст. Ангелов, проф. Кую Куюев и Христо Кодов е вече представен. Завършено е едно дело, за което още в 1914 г. Българската академия на науките е взела специално решение. След издаването на Съчиненията на Климент Охридски, този пръв български писател ще блесне още по-ярко на фона на европейското средновековие, като един забележителен творец и хуманист. Важно значение за нашата наука има и публикуването в нов превод от Ал. Милев на гръцките жития на Климент Охридски.

За пръв път в славистичната литература се появи в такова богато разнообразие от преписи и едно от най-забележителните произведения на старата българска литература „За буквите“ от Черноризец Храбър, подготвено от проф. Кую Куюев. Това издание показва колко широко е било влиянието на старата българска литература в славянския свят.

Книгата на В. Киселков „Проуки и очерти по старобългарската литература“ с богата документираност очертава образите на най-значителните книжовници на нашето средновековие.

Институтът се стреми да издири и издаде нови паметници или нови преписи от старата българска литература. Книгата на акад. Иван Гошев „Рилски глаголически листове“ има важно значение за изследване на старобългарската глаголическа писменост. Проф. Б. Ст. Ангелов в двете си книги „Из старата българска, руска и сръбска литература“ публикува много нови, непознати досега текстове на стари книжовни паметници.

Издадените фототипно „Манасиева хроника“ и „Болонски псалтир“, под редакцията на проф. Ив. Дуйчев, както и изданието на „Беседата на Козма против богомилите“ от съветския литературовед Ю. Бегунов обогатяват съвременната славистична литература с автентични текстове от тези изключително важни паметници за българската и за славянските литератури и история.

Когато говорим за старата българска литература и нейното проучване, не можем да не подчертаем, че през изтеклите 20 години значително се обогатиха изследователските методи, които доведоха до нови теоретически разработки. Разшириха се възможностите на литературните паметници да се погледне от по-широки естетически принципи. В това направление особено значение имат трудовете на акад. П. Динеков, гдето са посочени освен характерни за нея изобразителни черти, още и редица жанрови особености. Бе широко аргументиран самобитният характер на старата българска литература, разкриха се връзките ѝ с историческата съдба на българския народ и държава, нова светлина бе хвърлена върху отношенията ѝ с византийската култура и с литературите на другите славянски народи.

Значителни са приносите на института в изучаването на възрожденската българска литература. Тук на първо място стоят проблемите, които бяха разработени във връзка с основоположника на съвременната българска литература Паисий Хилендарски. Трудно е да изброим заглавията на книгите и студиите, посветени на неговата „История славянобългарска“. Ще споменем само издадения съвместно с Института за история Сборник по случай 200-годишнината от написването на „Историята“, в който е отразено научното равнище, до което е достигнала нашата литературна наука. Паисиевата История бе въведена с много нови елементи в системата на българската художествена литература. П. Динеков допринесе за изясняване на нейните художествени черти, на публицистичния ѝ характер.

Литературата за Паисий Хилендарски и неговата епоха се обогати с двата тома от изследването на Б. Ст. Ангелов за съвременниците му, както и с издадените от същия автор Никифоров препис на „Историята“ и Рилската преправка на „История славянобългарска“.

На ранния първоначален етап от развитието на българската литература, гдето се чувствува преходът от средновековието към новото време, е посветено монографично изследване върху дамаскините от Д. Петканова.

На живота и творчеството на Софроний Врачански е посветена специална монография на В. С. Киселков, както и отделни студии на Б. Ст. Ангелов, Е. Георгиев, Д. Петканова и др.

В. Смоховска обогати нашите представи за Н. Бозвели чрез изследването си „Неофит Бозвели и черковната борба“, привличайки много нови неизвестни материали за връзките на българския патриот с редица полски дейци.

Бяха значително разширени познанията ни за художественото наследство на Г. С. Раковски чрез изследванията на П. Динеков и Г. Димов.

На живота и творчеството на П. Р. Славейков институтът отдели значително внимание. Бяха публикувани нови, неизвестни за науката творби на писа-

теля, в специален том от „Литературен архив“, издирени и подготвени за печат от С. Баева. Въз основа на новооткрити данни беше хвърлена нова светлина върху ранното творчество на писателя, върху връзките му с руската и сръбската литература. П. Динеков в книга върху поезията на Славейков разкри богатствата на първия значителен български поет. П. Зарев в обширна студия очерта мястото му в нашата литература. С. Русакиев в монографичното изследване „П. Р. Славейков и руската литература“ в пълнота разкри връзките на писателя с братската страна. Започна отпечатването на пълно събрание съчиненията на Славейков. Дадена е под печат и първата монография за П. Р. Славейков, написана от С. Баева.

За пръв път след голямата студия на М. Арнаудов върху живота и творчеството на братя Миладинови, П. Динеков изследва от съвременни позиции значението на охридските патриоти и книжовници за развитието на българската фолклористика и поезия.

В два тома за пръв път бе публикувана публицистиката на един от видните представители на българската книжнина, посветил живота си на руско-българските културни отношения Райко Жинзифов. С това представите на съвременното поколение за българската възрожденска публицистика и за родолюбивата дейност на великия българин значително се разшириха.

Чрез превеждането и издаването за пръв път от гръцки на български език на поемата „Скендербей“ възрожденският писател Григор Пърличев стана още по-близък и разбираем за съвременниците.

Сътрудници на института спомогнаха за осветляване творчеството на Д. Чинтулов, Ил. Блъсков, Д. Войников и др.

Нашият колектив отдели особено внимание за проучване делото и творчеството на Любен Каравелов и Христо Ботев. Бяха издадени много нови документи из Архива на Любен Каравелов от И. Конев, Д. Леков, Ц. Унджиева. Акад. М. Арнаудов публикува едно от най-обстойните изследвания за българския революционер и белетрист. Сътрудници на института активно участваха в дискусията за идеологията на Любен Каравелов и допринесоха за изясняване на революционно-демократическите му възгледи. Бяха издирени и осветлени нови факти за връзките на писателя с руската, украинската, сръбската и румънската литература. Значително се разшириха представите за неговата белетристика чрез изследванията на П. Зарев, П. Динеков, И. Конев, Ц. Унджиева и др.

Поезията и публицистиката на Хр. Ботев бяха задълбочено интерпретирани от П. Зарев, П. Динеков, М. Арнаудов, Ц. Унджиева, Ст. Таринска.

Въз основа на марксистко-ленински анализ на явленията във възрожденската литература бяха отбелязани и обяснени по нов начин основни проблеми на литературния процес. Свързвайки тясно литературното развитие с освободителната борба на народа от османското феодално и национално робство, със създаването на българската нация и борбата за освобождение, литературната ни наука съумя да изтъкне своеобразието на художественото съзнание на българския народ през тази епоха. Бе показан сложният път на формирането на това съзнание, постепенното зараждане на художествените жанрове и техните специфични особености, на литературните направления и на техните модификации при българските исторически условия. Преодолявайки подценяването на нереалистичните направления, колективът на института отбеляза известни постижения в изучаването на романтизма и сантиментализма в българската литература, в очертаването на реализма и на критическия реализъм през този период. Проучена бе ролята на революционно-демократическата идеология и по-специално на естетическите възгледи на революционерите демократи върху литературата. Разшири се концепцията за литературните взаимоотношения и обогатяването на националната ни литература. Очерта се жанровото богатство и жанровата

структура на литературата ни, както и развитието на отделните видове и жанрове.

Докато през първите години в работата на института преобладаваха изследванията на творчеството на няколко от най-забележителните български писатели след Освобождението, главно Иван Вазов, Елин Пелин и Алеко Константинов, то постепенно кръгът се разширяваше и обхващаше широко цялото течение на литературния процес. Със задълбочаването на марксистко-ленинската методология на изследване, с по-пълното усвояване на Лениновото отношение към наследството се разширяваше възможността повече от богатствата на литературата ни правилно да се преценяват, обясняват и поднасят пред вниманието на читателите. И днес можем да кажем, че почти няма значителен творец в българската литература, към когото да не се проявява в една или друга степен интерес от сътрудниците на института.

Иван Вазов е един от най-широко проучваните наши писатели. За него още през 1949 г. институтът подготви един том от нови материали и документи, а на следващата година — специален сборник от изследвания. С това се даде тласък за широкото и задълбочено ново осветляване на голямото творческо дело на народния писател. Бяха публикувани множество негови писма, под редакцията на В. Вълчев, нови неизвестни Вазови стихотворения и варианти от М. Арнаудов. В преценката на Вазов взеха участие Т. Павлов, П. Зарев, Ст. Каролев, Г. Цанев, П. Динев, Л. Стоянов, Е. Георгиев и др. Образът на поета и белетриста бе освободен от идейните наслоения на буржоазното литературознание, както и от стеснените вулгарно-социологически оценки. Многогранното му творчество бе подложено на задълбочен анализ и то придоби своя исторически народностен, демократичен и реалистичен художествен облик. По-късно М. Цанева разработи някои въпроси на ранното развитие на поета, както и творчеството му в Пловдив, а В. Вълчев написа и сложи под печат цялостно изследване върху биографията му.

Институтът направи значително за проучването на живота и творчеството на Елин Пелин. П. Русев излезе с монографичното изследване „Елин Пелин до Балканската война“, в което за пръв път изнесе и осветли нови факти от творческото развитие на големия писател-реалист. Кр. Генов издаде цялостна монография върху писателя — „Елин Пелин. Живот и творчество“, която е богата с изворите си и с пълното интерпретиране на художественото наследство на писателя. Върху Елин Пелин публикуваха студии Г. Цанев и П. Зарев, които имат важно методологическо значение за характеристиката на неговия реализъм и художествено майсторство.

Върху Алеко Константинов също бе създадена значителна литература от сътрудниците на института. И тук особена роля изиграха студиите на П. Зарев и Г. Цанев. Монография за писателя написа А. Ничев. На ранното творчество и влиянието на руската литература върху него посвети изследване Хр. Дудевски. Върху генезиса на образа на бай Ганьо публикува обширни наблюдения М. Арнаудов.

Върху трагическата и противоречива фигура на П. К. Яворов спряха вниманието си значителен брой сътрудници на института; тук направиха своя значителен принос П. Зарев, Г. Цанев, Ст. Каролев, Г. Найденова и др. Бе осветлено богатството на поетическото му дело, художествената сила, драматичната раздвоеност след откъсването му от прогресивните обществени сили, особеностите на поетиката му. Значение за по-нататъшната разработка на биографията и творческото развитие на поета има издаденият от Г. Найденова летопис за живота и творчеството на Яворов.

Монографичното изследване на М. Николов за Антон Страшимиров разкри много страни от творческите търсения и сполучливи завоевания на този вечно

търсещ дух в българската литература. За неговата трилогия „Роби“ написа проникновена студия Е. Каранфилов.

Току-що излязлата монография на акад. М. Арнаудов за Кирил Христов е едно оригинално психографично и богато документално наблюдение над творчеството на поета. За него написа очерк и Кр. Куюмджиев, който посвети значителни усилия за събиране и издаване наследството му.

Преодолявайки редица погрешни оценки, сега по-ясно изпъква фигурата на Пенчо Славейков и неговата поезия чрез разработките на П. Зарев, Г. Цанев, П. Динеков, Б. Ничев, Ст. Илиев, Л. Георгиев и др.

Редица студии, портрети и статии за Д. Полянов, Г. Кирков, Г. П. Стаматов, Й. Йовков, Н. Лилиев, З. Стоянов, Д. Дебелянов, Ем. Попдимитров и др. разшириха оценките за творчеството на тези писатели и откритоиха по-определено тяхното място в развитието на българската литература.

Специално внимание институтът отдели за изясняване творчеството на възторжения певец на пролетарската революция Хр. Смирненски. Бе подготвено и издадено пълно събрание на неговата поезия и проза в четири тома. Издадени бяха всички налични документи за живота и творчеството му, както и многобройни спомени на негови съвременници. Н. Измирлиева издаде летопис за живота му, в който са уточнени и разкрити много страни от биографията и произведенията на поета. На Смирненски посветиха изследвания Г. Караславов, П. Зарев, Г. Цанев, П. Динеков, М. Николов, В. Колевски, Ст. Божков, Г. Димов, Ц. Унджиева, В. Иванова и др. Ел. Димитрова подготви и издаде монография за Смирненски.

Издаването на архивното наследство на Гео Милев, както и изследванията на творчеството му от П. Зарев, Г. Цанев, Здр. Петров, Г. Марков и др. са един от сериозните приноси в изучаването на българската литература след Първата световна война, на нейното свързване с революционното движение и големите ѝ художествени завоевания в отразяване на народната борба.

Специално за изясняване развитието и проблемите на българската литература през 20-те и 30-те години са посветени книгите на В. Колевски „РЛФ — борец за партийна литература“ и „Патосът на Октомври“, показващи сложния път, по който националната ни литература се възвисява до социалистическия реализъм и до активното подпомагане на революционните борби на пролетариата и на Българската комунистическа партия.

Още в началния стадий на своята работа институтът положи особени грижи за събирането и съхраняването на наследството на Н. Вапцаров. В резултат на това бе подготвен и издаден специален том от материали, документи и спомени за поета, който даде тласък на научноизследователската работа върху неговото творчество. Бе осветлено творчеството на Вапцаров и определено неговото място в развитието на българската литература в редица студии от Т. Павлов, Г. Цанев, П. Зарев, С. Русакиев и др.

Трябва да подчертая, че тъкмо при изучаването на българската литература през периода от Освобождението на България до победата на социалистическата революция на 9. IX. 1944 г. се проявиха най-пълно здравите марксистко-ленински принципи на българските литературоведи. Държейки сметка за сложната историческа обстановка, литературната ни наука съумя правилно да открие и прецени богатствата на литературния процес, неговите специфични закономерности. Очертан бе пътят на реализма и неговите особености през различните етапи. Характеризиран е критическият реализъм и неговите завоевания. Значително е изяснено буржоазното идейно влияние върху литературата и свързаните с него явления. Значителни са проучванията върху пролетарската литература и литературна теория и критика, върху формирането на социалистическия реализъм и неговото развитие в България. Осветлени са редица специфични художествени и жанрови особености на литературата ни.

Трудно е да изброя онова, което институтът и неговите сътрудници са направили за проучването на проблемите на съвременната българска литература. Голяма част от тази дейност протича върху страниците на сп. „Литературна мисъл“, публикува се в други литературни списания, в отделни книги и сборници, които се издават от „Български писател“ или други издателства.

Институтът сложи начало на една своя поредица сборници „Проблеми на съвременната литература“, който би следвало с по-голяма последователност и ритмичност да се издава. Бе издаден специален сборник с изследвания за Л. Стоянов по случай неговата 70-годишнина. Монография, посветена на нашата мемоарна литература за партизанското движение, в която са разкрити редица особености на този литературен жанр, добил голям разцвет в годините след социалистическата революция в нашата страна, издаде Кр. Генов.

На рано загиналия поет Пеньо Пенев посвети подробно документално изследване Л. Георгиев, което бе издадено от института.

Основното съдържание на творческата работа на Ст. Каролев, Е. Каранфилов, З. Петров, В. Колевски, Т. Жечев, К. Куюмджиев, И. Бояджиева, Ст. Илиев, Хр. Йорданов, а напоследък и на И. Цветков и Б. Ничев е свързано с проблемите на съвременната ни литература. През последните години тази дейност все по-често заема централно място и в проявите на Съюза на българските писатели, в неговите теоретически и творчески конференции.

По-специално внимание е обърнато на творчеството на Л. Стоянов, Г. Караславов, Св. Минков, Д. Димов, Е. Станев, Д. Талев, Хр. Радевски, Н. Фурнаджиев, К. Зидаров, О. Василев, Н. Ланков, А. Тодоров, А. Гуляшки, П. Матев, Г. Джагаров, Й. Радичков, В. Андреев, В. Петров, К. Калчев и др.

Засегнати са основни проблеми на съвременния литературен процес, свързани с изобразяването на съвременния герой, с майсторството, с идейната насоченост, художествеността и пр. С оглед на широкото интерпретиране на тези проблеми изследователската работа и върху миналата литература има своето значение. Разработените от сътрудниците на института проблеми подпомагаха идейно и художественото развитие на съвременната ни литература, насърчаваха нейния всеотраслен разцвет и висока обществена мисия в социалистическото преустройство на нашето общество.

У нас, в Института за литература, се отстояват последователно принципите на социалистическия реализъм, на комунистическата партийност в литературата.

Макар малобройна по състав, свое място в изследователската работа на института има и секцията по теория на литературата. Със сборниците „Класика и съвременност“, „Стил и художественост“ П. Зарев постави и реши редица неразработени проблеми на съвременното литературознание в нова светлина, допринасяйки за разширяване обсега на интерпретацията на съвременния етап от развитието на социалистическо-реалистическата литература, на поетиката и майсторството на художествената творба, на психологическата характеристика на образа и стилните похвати и пр. Характерно за разработените от Зарев проблеми е това, че теоретическите постановки се разкриват върху богат художествен материал и се демонстрират при анализите на живия литературен процес от миналото или от съвременността.

С такъв подход разглеждат някои теоретически въпроси на съвременната ни литература и Ст. Каролев и Е. Каранфилов. Ст. Каролев разработи някои специфични проблеми на творчеството, като замисъл и образ, психологическата характеристика на героите, въпросите на жанровете и пр., анализирайки най-характерни явления в съвременната ни литература.

Е. Каранфилов постигна успех в разработването на важни проблеми на взаимоотношенията между художествената литература и обществото. Той осветли нови страни на героичното в живота и литературата, на творческото начало като

същност на социалистическия човек и на героя в реалистическата литература. Поставяйки изследванията си върху широк материал от европейските и руската литература, той осъществява обобщения, които имат по-общо значение.

Върху исторически фон, но с нов подход към художествените явления на литературата, към теоретическата трактовка на важни и съществени нейни страни подходи И. Панова. В книгата си „Вазов, Елин Пелин и Йовков — майстори на разказа“, тя ни въведе в проблемите на структурите на художественото изображение и чрез него — в многообразието на неговата красота.

Сътрудници на института разработиха някои проблеми на майсторството на писателите, на поетиката и на стиха.

По-абстрактно теоретичен в подхода към проблемите на литературата е Ат. Натев. Той подхвана и разработи някои по-общи въпроси на естетическите категории в книгите си „Цел и самоцелност на изкуството“, „Изкуство и общество“ (преведена и на руски език), „Драматично и драматургично“. По-специално той постави някои нови проблеми от теорията на съвременната драма. В книгите си „Между спорното и безспорното“ и „Съвременна западна драматургия“ той води остри полемики с представителите на западната буржоазна естетическа мисъл, търси нови теоретически решения на основни въпроси на литературната теория.

На историческите проблеми от развитието на българската теоретическа мисъл бе посветена книгата на Ст. Каролев „Д. Благоев като литературен теоретик и критик“, както и изследванията на Г. Димов „Иван Шишманов — литературен историк и критик“ и „Българската литературна критика през Възраждането“. С това се сложи начало на преценка на теоретическото наследство на нашето литературознание, което има важно значение за по-нататъшното му развитие. Отделни студии върху Т. Павлов и Г. Бакалов бяха публикувани от Г. Димов, З. Петров и Ж. Авджиев.

Институтът е обхванал и някои проблеми на сравнителното проучване на взаимоотношенията на нашата литература с другите литератури. Особен тласък на тези изследвания дадоха проведените през последните години два славистични конгреса (IV и V), както и Първият конгрес по балканистика.

В центъра на тези изследвания стоят българо-руските и българо-съветските литературни отношения. Трябва да подчертая, че тези проблеми не са поставени само в специалните, посветени на тази тематика трудове. Близостта и богатото въздействие на руската литература и особено на съветската върху българската по необходимост изисква тези въпроси да се разглеждат при всички по-общи проблеми и при обяснение творчеството на почти всеки български писател. Тук ние ще се спрем само на онези публикации, които специално интерпретират литературните отношения. Вече споменахме някои от изследванията на С. Русакиев („П. Р. Славейков и руската литература“), Хр. Дудевски, Н. Лилиев.

Принципиално и в общ теоретичен аспект са разгледани проблемите на взаимоотношенията между националните литератури и на сравнителното тяхно проучване в труда на Е. Георгиев „Общо и сравнително славянско литературознание“, както и в студията на Г. Димов „Българската литературна наука и проблема за сравнително историческото изучаване на балканските литератури“.

Значителен тласък на проучването на проблемите се получи във връзка с провежданите изследвания по темата „Великата октомврийска социалистическа революция и развитието на българската литература“, осъществявани съвместно между български и съветски литературоведи. В резултат на това излезе от печат сборникът „Октомври и развитието на българската литература“, гдето са засегнати съществени и актуални проблеми на литературната наука и на българската литература.

В сравнителен аспект се разглеждат много от проблемите на българската литература в книгата на Ив. Цветков „Максим Горки и българската литература“. Както е известно, творчеството на основоположника на социалистическия реализъм в световната литература е оказвал въздействие върху няколко поколения български писатели и е вдъхновявал за хуманистичен и реалистичен подход към жизнените явления и художественото изобразяване.

Книгата на В. Колевски „Патосът на Октомври“ е построена също в сравнително исторически план, като въз основа на обилен фактически материал, за пръв път внесен в науката, се засягат най-съществени проблеми на отношението на българската литература към съветската литература и съветската теоретическа мисъл.

В книгата на Хр. Дудевски „Българо-съветски литературни връзки“ са обобщени основните факти, както и главните насоки на досегашните изследвания в тази област.

На българо-украинските литературни връзки посветиха отделни изследвания Ст. Божков, Л. Минкова, П. Атанасов.

Значително подтикна изследователската работа по проблемите на българо-съветските литературни връзки издаването на двата тома с документи „Съветската литература в България“.

На българо-сръбските и българо-хърватските литературни отношения също са посветени няколко изследвания и издания на института. И. Конев осветли значително пълно тези отношения през периода на национално-освободителните борби, обнародва нови документи за този период, а сега е под печат книга, която интерпретира проблемите от Освобождението до Балканската война.

Б. Ничев издаде монографично изследване върху Бранислав Нушич, както и студия върху балканската сатира.

С. Баева откри нови връзки на П. Р. Славейков със сръбската и хърватската литература.

На полско-българските литературни отношения посвети книгата си „България в творчеството на Зигмунд Милковски“ Ванда Смоховска. Тя разкри нови интересни страници от връзките на българските възрожденци с М. Чайковски. Редица конкретни въпроси разработи П. Динеков.

Чехословашко-българските отношения бяха разработени от Е. Георгиев, Г. Вълчев и др.

С отделни прояви институтът се откликна и на големите нужди да се разработват някои актуални проблеми на чуждите литератури. Както изтъкнахме, Л. Стоянов преведе и Институтът издаде „Песен за похода на Игор“. За А. П. Чехов бе издаден специален юбилеен сборник от изследвания. В. Колевски написа изследване върху поемата на Маяковски „Хорошо“, което излезе в отделна книга. Бяха преведени и издадени от А. Ничев трагедиите на Софокъл. Един том от разнородни по своя характер изследвания върху европейски писатели бе озаглавен „Из световната литература“.

По необходимост, поради липса на специален институт, ние сме принудени да се занимаваме и с някои проблеми на българския фолклор. Бе издаден оставеният в ръкопис труд на Й. Иванов — „Български народни песни“, който е плод на дълги и внимателни наблюдения над народното творчество. Издадена бе и интересната книга на М. Арnaudов „Баладни мотиви в народната поезия“. Под печат е сборник с изследване на проблема „Фолклор и литература“.

Трудно е зад изброените заглавия, имена и проблеми да се видят живият научен процес, движението на научните идеи и схващания, възходящата линия на литературната ни наука през изминалите 20 години и мястото на института в този динамичен и особено продуктивен период. Но едва ли би се получила представа за многостранността на работата в института, разнообразието на аспектите, в които се изявяват най-общите научни закономерности, ако ние се задоволихме да характеризираме неговата дейност само по-най-общите показатели на литературната наука. Ще подчертая някои от тях, за да се види в друг аспект 20-годишната дейност на института, както и вътрешният афинитет и зависимости на научните проблеми и на научния прогрес, осъществяван непрекъснато.

Преди всичко последните години носят все по-ярко стремежите да се пристъпи към създаването на обобщаващи научни трудове, да се разрешат по-крупни и в по-едър план проблеми от развитието на българската литература. Колкото и трудно да се осъществява, „Историята на българската литература“, подготвяна от института, е един от малкото опити да се подложи от позициите на марксистко-ленинската литературна наука цялото развитие на българската литература. Това има значение и като обединяване усилията на всички най-добри съвременни български литературоведи от института, висшите учебни заведения и секцията за критика при Съюза на българските писатели, и като един синтез, който най-пълно олицетворява етапа на усъвършенствуване на нашата литературна наука. Издадените два тома — върху старата българска литература и върху литературата на българското възраждане — ние оценяваме като едно такова обобщение и като израз на възможностите на съвременната наша наука.

Във връзка с написването на „История на българската литература“ бе извършена огромна научноизследователска работа. Бе създадена след обстойни обсъждания научна периодизация на процесите и явленията в българската литература, която благоприятствува за изясняване нейната художествена същност и обществена роля. Бяха изяснени отделни периоди и литературни направления.

Към обобщение в по-общ план се е насочил и акад. П. Зарев, който със своята многотомна „Панорама на българската литература“ се стреми да съчетае многообразието и пъстротата на литературните явления с една интерпретация, която да обяснява връзките им с общата съдба на нашия народ, с развитието и прогреса на идеите, както и на общите закономерности на литературния процес.

И книгите на чл. кор. Г. Цанев „По пътя на реализма“ и „Традиция и новаторство“ и особено „Страници от историята на българската литература“ са не само синтез от целокупната негова многогодишна работа над българската литература, но и един опит да се покаже в генерални линии движението на литературните явления в класическата ни и в съвременната ни литература.

Не може да не се отбележи стремежът да се изяснят литературните течения и техните взаимоотношения. След като се преодоля неправилната теза „реализъм-антиреализъм“, след като престанахме да абсолютизираме мястото и ролята на реализма в нашата литература, по-ясно и пълно се открояват богатствата, които са завоювали нашите писатели, действителната картина на литературния процес се възсъздава в нейните богати багри и нюанси. По-точно се определи мястото и значението на романтизма в българската литература както като течение, така и като черта на литературата. Значително се разшириха изследванията, свързани с генезиса на социалистическия реализъм, неговите връзки с другите литературни течения, богатството и разнообразието на формите, в които той се изявява в съвременната ни социалистическа литература.

Литературното изследване постепенно се освобождава от вулгарно-социологическия подход към литературните явления и развивайки по-нататък социоло-

тията на изкуството върху марксистко-ленинските принципи, прави по-успешни опити за навлизането в проблемите на композицията, стила и майсторството. Като продължаваме да разглеждаме литературата като отражение на историческата действителност, ние все по-отчетливо си даваме сметка за творческия характер на това отражение, което ни насочва към разкриване индивидуалните особености в личността и творчеството на писателя, към неговия индивидуален „почерк“. Тук естествено изниква картината, в която се вижда неповторимостта на художествените явления, а заедно с това — националната специфика, историческата връзка с историята на народа, единството в метода и в стиловите направления на литературата.

При преценката на издадените в течение на 20 години трудове на института естествено е да се открият белезите на успеха, както и на несполуките. Нашето развитие не може да бъде винаги равно и гладко. Важното е то винаги да е устремено напред и нагоре. И най-беглата съпоставка на продукцията на института ще открие, че през последните 10 години тя отбеляза по-голямо разнообразие по тематика, както и по подхода към литературните явления. Това е един от показателите за бурния разцвет на нашата научна мисъл в резултат на осъществяване априлската линия на партията.

Днес ние сме създали обстановка, при която всеки може да влага доброволно и с пълно чувство за свобода и правда своите сили в изграждането на нашата литературна наука, за нейното многообразие и жанрово богатство, за творчески обмен на мнения по научните проблеми, за по-тясно сплотяване на силите ни около великите идеали на нашето време, претворявани от нашия народ под ръководството на Българската комунистическа партия.

Много са проблемите на нашето съвременно литературно развитие. Трябва да кажа, че ние не сме доволни от всичко, което сме направили за тяхното разрешаване. Ние сме в дълг към съвременните ни писатели. При това аз имам предвид не само разработването на проблемите изключително върху съвременен литературен материал, но и обобщаването на цялото развитие на българската литература, тъй като това е един общ възходящ процес, в който и традицията и новаторството взаимно са обвързани. Аз имам предвид и това, че ние все още недостатъчно притежаваме добра методика, чрез която да анализираме литературните явления. Да вземем например проблема за новаторския характер на съвременната литература и това, че при преценката на редица произведения се абсолютизира тяхната форма. Някога Йоханес Бехер подчертаваше, че „новото изкуство никога не започва с нови форми, новото изкуство се ражда с новия човек“. Това абсолютизиране на формата най-често е съпътствувано от отдалечаване, бягство от настъпващата към комунизма човешка душевност, от ровене в дреболиите на живота. Плеханов казва за такива случаи: „Изкуството печели, когато се отвърща от пошлостите. Но когато се отвърща от великите исторически движения, то само се прониква от елементите на пошлостта.“

Всеки писател в социалистическото общество (пък и не само в него), по свой път открива идеалите на комунизма и стига до социалистическия реализъм. Този път може да бъде различен от пътя, извървян от по-старото поколение, но той непременно ще се слее в голямото течение на социалистическата литература. Затова издигането на един писател, на едно явление от миналото или настоящето непременно ще доведе до стесняване, до ограничаване на нашата литературна наука и до стесняване на самата художествена практика. Характерно е, че винаги, когато се абсолютизира формалната страна на изкуствата, се получава едновременно принижаване на мястото и ролята на пролетарско-революционната ни литература и особено на Смирненски и Вапцаров. В исторически аспект то се съпътствува с преувеличаване ролята и мястото на модернизма в българската литература. Практически и в двата случая резултатът е откъсване от пробле-

мите на съвременния живот, от комунистическата практика. Всяко изоставане от проблемите на нашето бурно развитие, от кипящите противоречия на съвременния живот, от генералната линия на нашата партия в областта на преобразяването на съвременника в гражданин на новото комунистическо общество води до консерватизъм и черногледство, до сектантство или до формален, абстрактен хуманизъм и либерализъм, до загубване на ясните перспективи.

Много често причина за такива явления са и някои остарели научни постановки за реализма въобще и за социалистическия реализъм по-конкретно, за праволинейното отъждествяване на литературните течения с класовата диференциация в обществото и пр.

Пред Института за литература стоят още много нерешени проблеми. Ние сме длъжни да решим въпроса за обективния характер на нашата наука, да уточним нашата методология до такава степен, че получените резултати от нашата изследователска работа да не са противоречиви, а точни и трайни. Ние трябва по-съсредоточено и координирано да се насочваме към основните проблеми на литературната наука, да не разпиляваме силите си. Пред нас сега, както и пред целия ни народ, стоят изключително отговорни задачи. Нашата нация се изправя пред своето комунистическо утро и тя не може да види неговите зари без помощта на художествената литература и на литературната наука, които са форми на неговото духовно самопознание и съзряване. Задачите за идейното и патриотично възпитание на младото поколение, за неговото здраво духовно формиране са и наши задачи.

В бъдещите планове на института ние предвиждаме разработването на някои от тези проблеми. На първо място обаче стои задачата да се завърши „Историята на българската литература“, да се напишат редицата монографични изследвания върху социалистическата ни литература, върху проблемите на социалистическия реализъм, но не по-малко — и да се разработят проблемите на старата българска литература, на литературата на Възраждането и на най-новата българска литература. С това ние ще изпълним нашите патриотични задължения към нашата нация и към нашия комунистически идеал.

Институтът за литература, освен своята непосредствена научноизследователска дейност, развива оживена популяризаторска и масово-културна работа. Ние разбираме тази дейност като част от проблема за внедряване на научните постижения в практиката. Няма да изброявам факти. Само ще изтъкна участието на членове на нашия колектив в съставянето на голям брой учебници за всички видове и степени училища, хилядите беседи и доклади, които са изнесени в почти всички градове на нашата страна, стотиците популярни статии във вестници и списания по литературни въпроси, написани от сътрудници на института.

Правейки бегъл преглед на многостранната дейност на института, ние си даваме ясна сметка за големите трудности, които предстои да преодоляваме. Литературната наука е творчество, което съчетава в себе си точните научни знания, притежавани от талантлив учен, с голяма емоционална и изобразителна способност, владеенето на специалните методи — с чувството за отговорност пред обществото и историята; историческата мащабност — с актуалната политическа острота; точната мисъл — с езиковата виртуозност. Ние си даваме сметка за опитите на врага да нанесе удар и в този сектор на идеологическата ни борба, както и за слабостите, които са резултат на самия наш ръст, на нашите грешки и лутания. Но ние сме уверени, че с по-добра организация на работата, с непрестанната ни квалификация, с подготвянето на нова талантлива смяна от литературоведи, ще можем да създадем дела, достойни за българската литература и за българския народ!

ПЪТЯТ НА ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

Акад. Петър Динеков

Със своето творческо дело Людмил Стоянов изпълва повече от шест десетилетия от историята на новата българска литература — първите си стихотворения е обнародвал 19-годишен през 1905 г. в сп. „Художник“, а и днес, в 1968 г., той не е прекъснал своята писателска работа. Някой ще каже: дългият живот на един писател неизбежно покрива няколко периода от развитието на една литература. Разликата при Людмил Стоянов обаче е тази, че той не само присъствува в тези периоди, но и най-активно участва в тях като гражданин и художник. Историкът на българската литература през ХХ в. сериозно ще се затрудни в кой период да го постави: Людмил Стоянов не може да отсъствува от развитието на нашата литература през първото десетилетие на века и навечерието на войните; в периода след Първата световна война той е един от най-дейните участници в литературния живот, а през 30-те години развива огромната си антифашистка дейност; разгромът на монархофашизма и капитализма го свари на литературния му пост и ето вече трето десетилетие той взема най-активно участие в изграждането на нашата социалистическа култура.

Бих нарекъл Людмил Стоянов жива история на българската интелигенция през последните 70 години — не като събирателен образ, а като едно свидетелство за нейния сложен път, пълен с противоречия, дирения и подеми.

Сега той седи между нас с изправена побеляла глава; сините му очи не са загубили кроткия си и малко безстрастен блясък и гледат напред, унесени може би и днес, както някога на фронта, ония в смътни тайни, за които пише в стихотворното си послание до Людмил Стоянов Н. Лилиев през 1913 г.:

Ти един долявяш смътни тайни
и зовеш сред своя древен мир
на тържествено-словесен пир
синовете на земи незнайни.¹

Но това лице, застинало като древен пергамент, е само привидно спокойно — то прикрива един остър темперамент; върху него са изписани тревогите и мислите, бурите и устремите на една сурова и напрегната жизнена съдба. Не случайно писателят изповядва:

Ако кажех какво е изстрадала
и премислила тая глава,
от небето не свети слова,
а навярно дъжд огнен би падал.

В ранното си детство, протекло в с. Ковачевица, Неврокопско (Гоцеделчевско), Людмил Стоянов се докосва до една още възрожденска атмосфера: бащата

¹ Г. Константинов, Едно необикновено приятелство. София, 1967, стр. 119.

Стоян Златарен е народен учител, възпитаник е на Солунската българска гимназия, живее с идеалите на Възраждането, участва в македонското освободително движение. Подложен на преследвания, напуска родното си място — тогава в пределите на турската държава — и преминава в свободна България. Писателят е нарисувал в повестта „Детство“ неговия жив и трогателен образ: едър мъж, почти гигант, с широкопола сламена шапка и свободни движения, когато след няколко години посреща семейството си на границата, и по-късно — уморения и сломен от тежка болест учител, вечно заметнат с одеялото, на двора, в градината, дори и в най-горещите дни.

От детството си Людмил Стоянов носи още един образ — на родното си село, бедно, загубено в непристъпни планински пътища и гори. „Родното ми село — пише той по-късно — липсва на картата, но живее в съзнанието ми като един от кръговете на ада: камъни, просеник, жълти лица, гробища. Там, както във всички български села, хората се раждат, работят и умират“ („Малко биография, сборник „Брод“, 1935). Този образ ще се връща многократно в поезията му.

Земята на моите бащи —
безродна, убита, окаяна. . .

— — —

Не земя — само камък и камък,
посивял като старческа длан:
пренасят със мулета сламата,
не знаят дори що е кола.
Като страшно разтворена челюст
скалистият гребен мълчи;
и пътят се вие несмело,
между трън и бодил не личи.

Писателят ще се обърне към своите съселяни:

Все тъй ви виждам: в тъмни нощи,
в трънаци вятърът засвирил,
наоколо — мъртвило сняг. . .
Веднаж в неделя идва пощата
с червени листове от бирника
и после — сняг, мъртвило пак.

Свободна България е обетованата земя, към която се стреми семейството на народния учител. Автобиографичната повест „Детство“ започва с главата „Преселение“ — увлекателно и вълнуващо описание на пътуването из черна, изгоряла гора към българската граница, където бащата посреща майката и шестгодишния син. Започва новият живот в свободната родина — всъщност живот тежък на народен учител с многочислено семейство из тракийските села, в Сливен, Асеновград, Карнобат, Пловдив. Връщайки се към тези години на оскъдица и политически разврат, в книгата си „Детство“ (1962 г.) Л. Стоянов използва като мото знаменателните думи на Пушкин: „Поздравявам ви с благополучното завръщане от чуждата Турция в родната Турция.“ Като Димчо Дебелянов, с когото се среща и сближава в Пловдивската гимназия, Л. Стоянов би могъл да каже:

Как бяха скръбни моите детски дни
О колко много сълзи спотаени.

В атмосферата на материална оскъдица минават детството, юношеството и младостта на Людмил Стоянов и завършват в жестокия кошмар на войната. И ето тук се явяват парадоксите, на които нашата литературна наука и досега не е успяла да даде задоволително обяснение: почувствувал напора на поетическия талант у себе си, Людмил Стоянов в 1905 г. пристига в София и се свързва с младите поети, които образуват групата на символистите. Символизмът се заражда във Франция — като резултат от кризата на буржоазната култура; според сполучливия израз на А. Луначарски, той е рожба на известно застаряване на буржоазията,

продукт на една „свр̀хкултура“, на една презряла цивилизация.¹ В младата българска буржоазна държава подобна социална обстановка липсва. Оттук и схващането, че българският символизъм е безпочвено явление, резултат изключително на чуждо влияние.

Че чуждите влияния играят значителна роля в развитието на една литература и на един писател, в това няма никакво съмнение: всяка епоха си има своя литературен климат, който не познава национални граници. Но социалните корени на българския символизъм се крият в дълбокото разочарование от буржоазната действителност, от нейната отвратителна агресивност и безскрупулност. Младото поетическо поколение изрази своя протест пасивно — чрез бягство в света на „красотата“ и „чистото изкуство“. Или както по-късно сам Л. Стоянов формулира тоя своеобразен бунт: „Това беше една дълбока трагедия на хора, които бяха недоволни от живота, но пренасяха недоволството си в някакъв отвлечен аспект, без социална връзка, и затова протестът им беше без цел, заглушен в отвлечени символистични образи.“² В областта на литературата това означаваше още преодоляване на естетическата традиция, търсене на нови изразни средства, развитие на стиха и поетическия език, углъбяване във вътрешния духовен свят на човека.

През първото десетилетие на нашия век и навечерието на войните Л. Стоянов попада в София в самия водовъртеж на литературния живот. Той се отнася с дълбоко уважение към Пенчо Славейков и Яворов, запознава се с Елин Пелин, Страшимиров и Стаматов, дружи с цяла редица талантиливи млади писатели — Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Д. Подвързачов, Д. Бояджиев, Т. Траянов, Ем. Попдимитров, Н. Райнов, Г. Райчев, К. Константинов, Йорд. Йовков и др. Издава и първите си стихотворни книги: „Видения на кръстопът“ (1914) и „Меч и слово“ (1917).

Войните обаче турят край на идейните и литературните илюзии. Вече към края на 1912 г. Л. Стоянов пише на Д. Дебелянов: „В казармата научихме само едно: да не обичаме отечеството си. Помниш ли, ти веднъж ми каза, че няколко години след войната дума не може да става за *L'art pour l'art*. Аз сега съм на обратното мнение — войната дискредитира военщината. След войната ще се изнесат планини от непростими грешки, кражби, гнъсни спекулации, глупави и фатални заповеди; най-последно личните страдания, понесени от всеки войник, и траурът по хилядите врати ще създадат едно разочарование от войната. Не отивай далече — погледни наоколо си и кажи кой още желае войната и кой не бленува за мир и спокойствие?“³ Няколко месеца по-късно, през юни 1913 г., запътвайки се за фронта, Л. Стоянов туря в раницата си два тома от Брюсов, един том Верлен, един малък том от Пушкин и евангелието. В писмото си до Н. Лилиев той пише „Но ще ли имам време да чета? Сега виждам, че напусто съм ги взел: те са несъвместими с тукашната действителност. Те са предишното мое Отечество, където аз никога вече не ще се върна, страната, която е вече недостъпна за мен. . .“⁴

Това е началото на разрушаването на илюзиите. Още преди това Л. Стоянов с някои от младите поети, безпарични бохеми, дребни чиновници, коректори и репортьори, най-често гладуващи мечтатели, е посещавал незеднъж клуба на тесните социалисти и е слушал речите на Благоев и Кирков. Но първите признаци на дълбоките вътрешни сътресения идат по време на войните и след Великата октомврийска революция. Обикновен редник в Балканската и Междусъюзническата война, Л. Стоянов изживява ужасите на холерата, няколко седмици се намира между живота и смъртта — и от тези впечатления ще се роди бележитата му повест „Холера“ по-късно. Войната разколебава поетическите илюзии на младите

¹ А. Луначарски, Силуети. София 1968, стр. 154—155.

² Г. Найденова, В творческата лаборатория на писателя Людмил Стоянов. Сборник Л. Стоянов. София 1961, стр. 195.

³ Т. Геров, В казармата и на фронта с Д. Дебелянов. София 1957, стр. 24.

⁴ Г. Константинов, Едно необикновено приятелство, стр. 118.

литератори. Д. Дебелянов намира смъртта си на бойните позиции при Дойранското езеро; от военните му преживявания остават няколко дълбокотрагични и вълнуващи песни, които няма да избледнеят от паметта на поколенията, докато съществува български език и българска поезия. Влюбеният в слънцето, мечтаещ за пролетни градини в предутринна роса Хр. Ясенов най-рано разбира краха на илюзиите и пръв се озовава веднага след войната в редиците на Комунистическата партия.

Пътят на Л. Стоянов е бавен, изпълнен с повече зигзаги и противоречия, необходимо му е почти цяло десетилетие, за да изпепели старите кумири. Но през войната този път вече е започнал и няма връщане от него. Знаменателно е стихотворението „Весло“, писано в края на войната, публикувано за първи път в сп. „Везни“ в 1921 г. и влязло по-късно в стихосбирката „Святая святих“ (1926). Това стихотворение е изпълнено с дълбоко миролюбие, с отвращение от войната, с мечта за мирен живот и тишина. На пръв поглед стихотворението ни пренася в далечното минало:

По реки стародавни, зелени, с позлатени и плавни вълни,
като в съне от битка се връщам къмто родните скитски страни.
Уморена бе мойта десница, тъй жесток бе последният бой,
и аз плувах и денем и нощем, и ни миг аз не знаех покой.

Но това е само една поетическа алегория — в духа на поетиката на символизма, където нещата не се назовават със собствените им имена — творбата трябва да бъде далеч от обикновения бит, за да носи истински елементи на поезия (според думите на същия Л. Стоянов в предговора към „Видения на кръстопът“). Стихотворението е израснало изцяло в атмосферата на непосредните впечатления от войната.

И аз станах, и меча пречупих, и промълвих: „О, стига война!“
По-горещо от бран и по-ярко е сърцето на скъпа жена;
и по-твърда от броня — душата, и по-вярна от меч — любовта,
но горко̀ му, когото с живота е обручила тайно смъртта.
И потънал в нощта и във мрака, замълчах, и отпуснал весло
с помразени ръце аз прегръщах изгорено от мисъл чело.

„Всичко в това стихотворение — разказва по-късно Л. Стоянов — е автобиографично. „Скитски страни“ — това е България, към която аз се връщам от фронта. Даже тези седем дни отразяват точно седемте дни, през които трае лутането ни към България. Първа армия е пленена и ние седем офицери и седем ординарци, се спасяваме с бягство. Взели сме да спасим и знамето на Шести полк. И това знаме е стояло през всичкото време навито около тялото под куртката ми. Съществуваше опасност германците да ни вземат в плен и аз съм минавал през германски лагер на румънски пленници и още виждам тия нещастници, застанали като сенки зад телените мрежи, с разперени ръце и с безкраен ужас в очите. През това бягство от седем денонощия трябваше да минем през албанските планини, дето водехме сражения с албански чети. Струва ли си да се изрази този набег в едно стихотворение? . . .“ Изпитанията при бягството и мисълта за родния дом създават канавата на стихотворението „Весло“. „Разбира се, съобразно с тогавашните ми естетически разбирания всичко това не биваше да бъде създадено така „просто“, както беше преживяно. Животът трябваше да бъде силно опoетизиран, образите — до максимум отвлечени и странни.“¹

Още тогава войната става важна, дори бих казал — основна тема в творчеството на Л. Стоянов. През 1919 г. той печата два разказа — „Чайлд Харолд“ и „Отмъщението на Рафаил Давидов“ — разкази на разбунтуваното съзнание. В първия от тях намереният екземпляр на „Чайлд Харолд“ у убития английски

¹ Сборник Л. Стоянов, 1961, стр. 197.

войник затрогва най-дълбоките хуманни черти в душата на писателя, връща го към красотата на широкия необятен свят, който той е загубил в кошмара на войната. А героят на втория разказ, завърналият се от плен капитан — измъчен, окъсан, зловещ — олицетворява безкрайния протест срещу военната касапница и в някои отношения напомня разказа на Стаматов „Малкият Содом“. През лятото на 1923 г. Л. Стоянов обнародва разказа „Милосърдието на Марса“ (сп. „Хиперион“, кн. VI—VII) — една творба, която се разразява като бомба. Общественият отклик е извънредно силен: току-що е извършен военно-фашисткия преврат, придружен с жестокости и избивания; само след един-два месеца са потопени в кръви селата и градовете, където бе избухнало Септемврийското въстание. Асоциациите с описаните жестокости в „Милосърдието на Марса“ са неизбежни. Българската литература не познава творба с по-голяма потресна сила, по-покъртващо изобличение на войната и военщината. Л. Стоянов все още ще се рее в идеалистическа мъгла, теоретически и практически все още ще търси пътищата към голямото човешко изкуство, за да каже решително едва през тридесетте години: „Аз паднах от облаците на романтизма върху твърда земя и зле се натъртих; разтърках очи и видях, че от света на фикциите и химерите, на поетическото бохемство и романтическия кретенизъм (в който и до днес се упражняват много мои събрата), че от върха на „кулата от слонова кост“ съм попаднал в дебрите на една сурова и неумолима действителност. . . Войната ми разкри (чрез личен опит и наблюдение) пирамидалния строеж на човешкото общество, неговата египетска икономика“ (сборник „Брод“, 1935). Но независимо от своите лутания, с разказа „Милосърдието на Марса“ от 1923 г. Людмил Стоянов в действителност е вече минал на отвъдната страна на барикадата, до ония, които чувствуват жестоко устроеното човешко общество и се борят за нов свят.

Оттогава до днес са протекли 45 години — 1923—1968. От половин век Людмил Стоянов стои близо до народа си и живее с неговите страдания и надежди, с неговите подеми и борби. Той се приближава към него не само по пътя на суровия съд, който извършва в съзнанието си, но и чрез творчеството, чрез все по-тясно сближаване с борческите и реалистичните традиции на българската и световната литература. Учителка му е великата руска литература, която той непрекъснато чете, дълбоко обича и усърдно превежда (първите негови преводи на Лермонтов се явяват в отделна книга през 1915 г. — поемата „Демон“; последователно неговите преводи от руската и съветската литература излизат в около 35 книги, някои от които в многократни издания — общо над 70 книги). Учители са му големите българските писатели — от Ботев до Стаматов. Той си спомня с признателност за личната си дружба със Стаматов, когото нарича свой литературен наставник: „Той беше човекът, който ми разкри истинското лице на живота и който може би най-много ми е помогнал в борбата за неговото овладяване.“¹

Приближавайки се повече до борците за нов и по-справедлив свят, в края на 20-те и особено в началото на 30-те години Л. Стоянов публикува в нашия прогресивен печат цяла редица бойни и смели статии. В една от тях, със знаменателното заглавие „Защо искам да емигрирам“ (1930), той пише: „Пирамидата на обществения и държавен механизъм е тъй зле нагодена, че ония, които успяват да се покачат на върха, минават обикновено през трупове и чупене на кости. Народът се третира като чуждо „население“, властта се разполага като в завоювана страна. Кой е насаждал това гражданско „възпитание“, кому тежи тази отговорност?“ Задушавайки се в такава обществено-политическа атмосфера, писателят чувствува нужда да извика „Въздух! Отворете прозорците!“

¹ Сборник Л. Стоянов, 1961, стр. 208.

или да емигрира. Но, отбелязва той, „то би било бягство от дълга и наистина е за порицание. С това злото не се намалява — и заедно с това расте нашата отговорност. Всеки камък тежи на своето място и всяко дело върши своята работа. Ако всеки разреши за себе си задачата и изпълни дълга си, с това ще докаже, че не всичко е загубено. Нужно е мъчително и дружно усилие, за да се отмести камъкът, паднал на пътя. Нека всички верни бъдат на своя пост!“

Л. Стоянов не си прави никакви илюзии за настъплението на фашизма у нас и в чужбина (в Германия гърми бруталният марш на кафявата хитлеристка чума) и предусеща кървавия лъх на подготвяната от империалистите война. От 30-те години той встъпва активно в редиците на българските антифашисти, нарежда се до смелия отред на Българска комунистическа партия, взима участие във всички акции на прогресивната интелигенция в борбата срещу фашизма. В 1932 г. редактира литературните сборници „Кормило“, в 1933 г. започва да издава в. „Щит“, спрял след 19-майския преврат и подновен под ново име — „Литературен прегледа“, участвува в редакционната колегия на в. „Кормило“, издава в. „Брод“ и „Литературен живот“. Когато цензурата спира един след друг неговите вестници, Л. Стоянов редактира анонимно редица сборници („Гео Милев“, „Брод“, „Земя“), подготвя възпоменателни броеве за Шевченко, Пушкин и др. След 1941 г. фашистката власт забранява появата на неговото име в печата.

Разбира се, това не бе случайно — името на Л. Стоянов беше се превърнало в символ на борбата срещу фашизма. Около своите вестници той обединяваше прогресивната българска интелигенция и писателите-антифашисти. Тъкмо тогава Л. Стоянов се прояви като блестящ публицист — неговите статии намираха широк отзвук в обществото. Той се обявяваше решително срещу фашистката диктатура в България, против войната, в подкрепа на борбата за мир; защитаваше народа на Испания, който воюваше за свободата на републиката; разобличаваше международния фашизъм; издигаше високо прогресивните и реалистичните традиции на българската и световната литература. Една от най-големите заслуги на Л. Стоянов през тези години беше защитата на Съветския съюз и на съветската култура. Още през 1932 г. той разобличава буржоазните правителства, които гледат на Съветска Русия като на прокажена страна; той нарича такова отношение дълбоко безнравствено и унижително за достойнството на човечеството. В 1934 г. пише статията „На опашката на света“ — срещу противниците на установяването на дипломатически отношения със съветската държава. В 1933 г. се провиква „Дайте достъп на съветската книга“ в статия със същото заглавие, в която пише: „Нищо не оправдава тая строга карантина спрямо съвременната руска литература, отнемаша всяка възможност на българските писатели и българската интелигенция да следят мощния прираст и небивал литературен разцвет, които се наблюдават в Съветска Русия.“ И по-нататък: „Нещастната българска буржоазия, тя си е глътнала езика от страх да не би с романите, статиите, поезията и науката, със списанията и вестниците на новата съветска общественост да прехвъркне у нас бодилът на „болшевизма“, като че той не се насажда по-сигурно от нейната собствена некадърност и глупост. Ако обаче нейното скудоумие, за нейна зла чест, е тъй непреодолимо, това не ни отнема правото да твърдим, че интересите на българската литература диктуват да се отворят час по-скоро границите за руската книга.“

Наред с острата си публицистика, през 30-те години Л. Стоянов воюва и с художественото си творчество. Той винаги е бил много активен като писател, но през този период неговата творческа активност се удвоява и утроява. Той е избрал нови художествени пътища, прегърнал е нова естетика, все повече се сближава с творческия опит на съветската литература и социалистическия реализъм. Последователно се появяват романите „Бенковски“ (1930) и „Ал. Стамболийски“ (1931), повестите „Сребърната сватба на полковник Матов“ (1933),

„Холера“ (1935) и „Мехмед Синап“ (1936), драмата „Вълците пазят стадото“ (1936), сборниците с разкази „Бич божи“ (1927), „Женски души“ (1929), „Болно сърце“ (1938), „На преден пост“ (1939), стихосбирката „Земен живот“ (1939), биография на Васил Левски (1930) и др. Писателският талант на Л. Стоянов се разгръща с пълна сила и творбите му намират широк обществен отзвук.

Скоро този отзвук получава международен характер — името на антифашиста и писателя минава границата. През 1936 г. Съюзът на съветските писатели го поканва в Москва, където той прекарва няколко месеца. В 1935 г. той участва в Париж в международния конгрес за защита на културата, наред със световноизвестни писатели като Л. Рен, Ал. Толстой, И. Еренбург, Л. Арагон, Андерсен Нексъ, Б. Пастернак, П. Неруда, Ал. Фадеев и др. Тук той произнася забележителната си реч „Против фашистката диктатура в България“. Още в началните думи той заявява: „Аз се чувствавам извънредно смутен от факта, че се намирам лице срещу лице и че мога да говоря пред най-светлите умове на нашето време, събрани на този конгрес и сплотени, въпреки различията им, около един основен въпрос — защита на културата от опасностите, които я застрашават. Кому другиму, ако не на писателите, се пада тая свещена длъжност в едно време, когато пороите на насието и разрухата вече слизат в полетата на цивилизацията!“ И заключава: „Традициите на истинската култура са тъй здраво внедрени в духовния и материалния живот на човешките общества, че само безумци или слабоумни могат да мислят тепърва да водят борба, за да връщат историята към нейното отрицание. Силите на варварството ще бъдат съкрушени, и за това ще допринесат преди всичко писателите, с оръжието, което винаги е побеждавало — словото. Но затова те трябва да се приближат до народа, да познаят неговите болки и радости и да събудят упованията му. Писателите са пазители на културата, те трябва да станат и нейни воини!“

През 1937 г. Л. Стоянов участва в международния писателски конгрес в защита на Испанската република, заедно с писателката Мария Грубешлиева, вярната му спътница в живота и литературата. Конгресът заседава в Барселона, Валенция и Мадрид, обстрелван от артилерията на генерал Франко. И тука отново се чуват гневните думи на нашия писател срещу враговете на човешката култура и новите варвари на XX в. Впечатленията му от тези международни конгреси намериха израз в две книги — „Съвременна Европа“ (1936) и „Моите срещи“ (1938).

Тридесетте години представят героичен период в историята на българската революционна литература — писателството се заплащаше с тежки страдания и непрекъснати гонения; насилия, арести и смъртни рискове тегнели над целия антифашистки литературен фронт. Със своя подвиг и велика саможертва Н. Вапцаров се превърна в най-чистия символ на тази епоха. Л. Стоянов прие твърдо всички изпитания на това сурово време. Враговете на свободата не го пощадиха: заплахи, преследвания, арести. Една вечер през юли 1935 г. след излизането на повестта „Холера“, той бе нападнат от фашистки офицери в центъра на София, на ул. Раковска, и оставен полумъртъв на плочника; в палтото му пххват бележка, че е наказан като „родоотстъпник“. През 1939 г. е интерниран в Пазарджик, а през 1940 г. — в Никопол и Сомовит.

С непреклонна глава Л. Стоянов дочака победата на 9 септември 1944 г. Той някога бе казал:

И додето бурята се мята
над полето като бесен бик,
тайно ще послушам на земята
възродителния вик.

И застанал радостен на прага,
ще посрещна, в блясъци и дим,

хората, които в гръм и влага
оплодяват новите бразди.

И ще бъда като строен ясен,
разлюлян сред цветното море
който чака мълнията властна
за да падне примирен.

Но поетът не падна примирен, защото освободената страна призоваваше своите верни синове към нов, съзидателен труд — както сам той бе предвещал в стихотворението „Към моите съселяни“:

Ще мине болестта, земята
ще оздравей като лехуса
ще свърши страшната мора
И нека брадвата и бруса
да знаят — работа ги чака
във запустялата гора.

С брадвата и бруса в ръце Л. Стоянов продължи своята обществена и писателска работа. Не само трябваше да се изгражда новата социалистическа култура в страната, но отново трябваше да се защитава мирът и спокойният ден на човечеството от тъмните сили в света. Л. Стоянов остана на своя пост, изпълнявайки многобройни задължения: председател на Съюза на писателите и неизменен член на неговите ръководства от 1944 г. досега, народен представител, член на Българската академия на науките и дългогодишен директор на нейния Институт за литература, подпредседател на Националния комитет за мир и член на Световния съвет в защита на мира, редактор на многобройни издания, делегат на конгреса на културата във Вроцлав, на мирните конгреси и конференции в Рим, Стокхолм, Париж, Варшава, Прага, Виена и др., член на редица български делегации в чужбина, докладчик и оратор на събрания и тържества и т. н. Но многобройните обществени задължения не го откъснаха от основното му призвание — литературата и публицистиката. За това свидетелствуват романът „Зазоряване“, автобиографичната повест „Детство, младост и война“, книгата стихотворения „Отвъд желязната завеса“, драмите „Жълтата звезда“ и „И певци песни за него пеят“, нови разкази, стихотворения и преводи и многобройни статии и студии. Името на Л. Стоянов като публицист не слиза от нашия печат и постоянно се появява в чуждия, особено в съветския печат. Само близките му знаят какво значи неговият телефон — няколкократно всеки ден звъни за статии. Много често тези статии го отклоняват от пряката му литературна работа, но публицистичната страст на Л. Стоянов е толкова стара и тъй силна, че нищо, а още по-малко годините, не е в състояние да я спре. Гражданският и писателският му темперамент тук намират най-ярката си изява — тежко на ония, които попаднат под острото му перо. . .

Изправени днес пред неговия плодотворен живот, ние се възхищаваме от гражданина и писателя и търсим неговото място в историята на българската култура и литература. Несъмнено Л. Стоянов е от ония големи творци и двигатели на нашето културно развитие, чието дело ще живее не само в своето време. Никой не може да бъде съдник на бъдещето, но ние, които сме съвременници на живота и творчеството на Л. Стоянов, можем да преценим какво то е дало на нашия народ в последните шест десетилетия, в години на съдбоносни национални усилия, на тежки катастрофи и страдания и на велики социално-политически изменения и подеми. Мъчително, противоречиво, бурно и плодно време, истинско изпитание за една национална литература и за всеки писател поотделно.

Л. Стоянов е многостранно надарена личност и вдълбочен в себе си и във времето си творец във всички области на литературата — поезия, белетристика (разкази, романи, повести), драма, литературна критика, публицистика, поетиче-

ски превод. Един жанр е недостатъчен, за да изрази художествените му търсения и да побере творческите му сили.

Първата му любов е поезията и той ѝ остава верен през целия си живот. Тя носи първите му големи успехи, но въплъщава и най-силните противоречия в творческия му път. Поезията, която създава преди войните, е затворена в себе си, откъсната от всекидневието на живота, устремена към една въображаема действителност, живее в един свят на фикции и химери.

Когато склочи пръсти нощ беззвездна
и плачат небеса, шуми лесът,
мечта, разкъсай бронята железна
и литвай като птица в дълъг път.

Ето светът на поета. Дори когато той се докосва до реални представи (крайбрежните върби), сън и действителност, предмети и видения се смесват в някаква нова реалност:

Крайбрежните върби изпращат своя ден.
И гасне заникът; безименни, безплътни
показват сенките на вечер странно-пищна.
Скръбта е призрачна, желанията — смътни,
и миналото — сън, и радостта — излишна.
Пробягва вятърът, нашепва тъмна вест
и пада немощен, осиротял, злочест...
Простри, о господи, съзвездните воали,
пролей ни свят покой и благодост неизменна:
ний плачем над води, надежда непознали,
и дирим отговор от нямата вселена.
Крайбрежните върби изпращат своя ден.

Скръб, за която поетът напразно дири отговор от нямата вселена — ето основното настроение в ранната поезия на Л. Стоянов. Най-често тя произхожда от размисъла за смъртта. Плодотворната нива, която в безкрайни дни и години се възражда от смърт за живот, буди у поета само една мисъл — „край тебе ний, гости случайни, минаваме род подир род“. Равнините са тягостни, широки, безконечни — „верни часовои на залезлите ми дни“. Кладенецът възкресява същата представа за неизбежната преходност на човека и за смъртта:

И тая скръб, че си отиват
не зная как да заглуша,
и в мен безтрепетно заспива
неутолената душа.

Примирението на Дебеляновата „Сиротна песен“ вее от стихотворението „На един приятел“:

Като брат своя път си поел,
като враг бе посрещан със зло.
И ще паднеш пред видима цел,
ще оброниш безсилен чело.

Там е хладен заветният skut,
там повяхва зеленият лист.
И пресъхва незнаен, нечут
на живота нектарът златист.

Примирението обаче се превръща в безутешност, а безутешността — в проклятие:

Безутешното слънце проклинам,
безутешната черна земя:
че когато оттук ще заминем,
те ще бъдат все тъй у дома,
а пък ние през сън ще заминем
от великата, златна земя.

От тая безнадеждна действителност понякога поетът търси изход в екзотиката:

Аз виждам Нил. . . Оранжев пясък. . .
и жарък зной. . .
Изхвъркне ибис с остър плясък
и пак покой.

Но истинските проблясъци идват от докосването му до природата. Тракийската равнина, сред която минават детството и юношеството му, го е пленила с очарованието си. И при все че я вижда през помътнения от символистичната естетика поглед, силни витални акценти и сурови жизнени тонове навлизат още в ранните му стихотворения: обраслата в бурен целина, вихреният март, пролетният вятър, вятърът, който гони сетните листа, безконечните поля, самотният хълм, бурята, октомврийската вечер в полето, зреещи пшеници, двамина скитници дървари, които вечер край брега събират съчки под снега, и т. н. Общуването на Л. Стоянов с природата не се осъществява върху романтична основа. Той е по-скоро парнасист, отколкото романтик. Обича студената пластичност, хладните изваяни форми, строго цизелирания стих, на който е забележителен майстор; поезията му е повече разсъдъчна, отколкото емоционално развълнувана. Извънредно интересно е да се следи ролята на конкретната предметност в изграждането на поетическата образност. Тя води до сближаване — макар и още външно — с реалната действителност. Втората му стихосбирка „Меч и слово“ дава вече решителни признаци на разчупване на затворения му поетически свят — с войната в тоя свят навлиза народната и човешката съдба. За първи път зазвучава в поезията на Л. Стоянов патриотичната тема: „Родна страна“, „Иоан Шишман“, „Песен на свободата“, „Хайдушка“ и др. Той изрича забележителните си думи за родината: „Без мене ти си пак велика, ала без теб какво съм аз?“ Съдбата на човека във войната затрогва — както при Дебелянов и Лилиев през същия период — дълбоко съзнанието му („Могила“, „Балада на гарваните“).

Между двете световни войни Л. Стоянов издава три стихотворни книги: „Прамайка“, „Святая святих“, „Земен живот“. Тук се разгръща най-силно поетическият му талант. Поетът се отрича от химерите, връща се в реалния свят:

Не, не искам подеми безплодни
и скиталчества в мъртви страни:
тъй съм морен от вас преизподни
с лилав здрач и жълти луни.

Той призовава:

Аз бях странник неземеен до вчера —
приеми ме днес, майко-земя!

Стихотворенията в „Святая святих“, писани през 1918—1922 г., представят една сурова равносметка, разрушаване на старите илюзии, търсене на път към живота и света. В тях все още има книжни навеи, екзотични образи, чрез които се символизират душевни състояния, обективизиране в старинни видения на неща, които живо тревожат съзнанието, но нови навеи носят душата на поета: тя плаче радостно и леко, като меч в гърдите се внизва любов, що движи слънце и звезди („Vita nuova“). Сбирката „Прамайка“ разширява тоя кръг, въвежда ни в сфера родна, близка, българска, национална — и в образ и настроения, и в колорит. От поетическата образност са смъкнати полусмътните воали, появили са се живи земни багри; стихът се е освободил до голяма степен от своята стъклеписна цизелираност, станал е по-суров, с по-голяма жизнена ритмика, при все че е още парнасистки хладен, точен и пластичен. За пълната поетическа зрялост на твореца говорят цяла редица стихотворения, които наред с „Весло“ от „Святая святих“ се нареждат до най-добрите творби на Л. Стоянов, а някои и до най-високите

постижения на българската поезия изобщо: „Майка ми“, „Метеор“, „Отрицател“, „Бедност“, „Султан Селим“, „Балканът“, „Прародина“, „Сеймени“ и др.

Поезията на Л. Стоянов от двадесетте години не винаги се оценява справедливо. Тя е лишена от емоционална непосредност и за да се разкрие богатото ѝ образно и мисловно съдържание, необходимо е да се пристъпва към нея активно, с изострен слух. Тъкмо такова остро мисловно зрение е необходимо, за да се разбере пластичната образност и вътрешният ритъм на картината в „Прародина“:

Благославям ръжта златостебла,
меднозвучния вечерен вятър
и овчарския рог срещу заник,
що зове закъснели табуни,
над полета, що спят като мъртви,
изранени от късното слънце
като с древна мъчителна шарка —
и реката, замряла в тръстици,
и пътеките странно-пустинни,
прекръстосани в тягостна мрежа,
из които, добра и смирена,
милосърдна минава смъртта.

Като рисунка на старинна икона, може би повече графично, отколкото живописно, е очертан с удивителна яркост образът на майката („Майка ми“). С необикновена внушителност е изразена трагичната народна съдба в „Бедност“ — силна, сурова фреска, излязла сякаш от четката на Ел Греко или Гойя:

Моят народ е най-беден; няма
по-беден от него. Оскъдност
се казва съдбата му. Дрипи
от него висят. Мотика и рало —
от детинство до гроб; ден и нощ —
непрестанно и черно тегло.

Като дъб исполински, разбит
от безброй гръмотевици, грохнал,
ще го стопли ли пролет?

Земята

трохи му подхвърля,
градушка
избива плода му —

и вихър

крещи му под низки стрехи
безименна клетва от памтивека. . .

Това стихотворение, публикувано за първи път в 1924 г. (сп. Хиперион, кн. 1), е забележително в редица отношения. В него изобразителните средства са освободени от всяка външна украса, дори няма рима; анжамбаните са поставени съзнателно — за да унищожат всяко впечатление от външна изисканост, външен блясък и стройност на стиха. Още по-важно е обаче, че поетът е очертал с необикновена смелост картината на социалното бедствие в капиталистическа България.

Оттук не е трудно да се mine към Людмил Стоянов бореца, антифашиста и комуниста от 30-те години, автора на „Земен живот“ и „Отвъд желязната завеса“, който се провиква: „Не мога без хора!“. Той потърсва своите прадеди — „хайдути и ловци на мечки, строители на мостове, иконописци и рудари“ („Родословие“); вижда бащината земя — „безродна, убита, окаяна“, камък до камък, изсъхнали ниви („До Илинден — ни капчица дъжд“), стара гора с гнили дънери, „а сред село, с мазилка олющена, старомодната черква клечи“. . . От селската идиллия няма нито помен, тъкмо напротив — пълна деидеализация на бита. Поетът се обръща към своите съселяни — не само за да види тежката им съдба, но и за да противопостави на техния трудов живот своя, похабен „в неравна и неизкупителна борба“. Във второто стихотворение със същото заглавие („Към моите

съселяни“) той радостно чака мига на революцията и съзидателната работа, която ще подемат заедно. Защото той вижда бурята, която иде:

Бурята, която чакам с трепет
и която иде с тътен глух,
с мълнии очите ми ще сепне,
ще разтърси моя слух.

Тъй отдавна гледам как възлизат
облаци и се тълпят насам. . .
Сбират се косачи с мокри ризи,
млъква звънката коса.

Над кошари, хижи, жълти ниви,
над села, градини и блата
конница невидима разбива
стобори и плетища.

Може би ще видя как съблича
пъстра дреха майката земя
и децата ѝ към нея тичат
да подишат пресна миризма.

Но само езоповският език, предизвикан от фашистката цензура, налага тази алегория — по-скоро поетът търси образен израз на мислите, които го вълнуват. И този образен израз тук е свършено нов, твърде прозаичен в сравнение със символистката естетика, взет от всекидневния живот. Това придава нова сила на поезията на Л. Стоянов. Идват и новите теми: Съветският съюз, борбата на испанските републиканци, международната солидарност, походът срещу войната. В „Отвъд желязната завеса“ още повече се разшири поетическият хоризонт на Л. Стоянов — той напрегна слух, за да долови могъщото движение на човечеството напред, но също така и цялата сложна стратегия на тъмните сили, които турят пречки в спиците на колелетата. Това са стихотворения-размисли, изпълнени с горчивина и протест. Оттук и тяхната разгърната лирическа композиция — трябва да се даде път на всички избухнали мисли и чувства. В стихотворения като „Балада за дваисетия век“, „Богуслужение“, „Париж в ония дни“, „Докерите заявяват“, „В Концертхаус“, „Корабът на дружбата“, „Европа“, „Присъда“ и др. има много гняв, но същевременно и вяра в бъдещето на човечеството.

Творческата мощ на поета не е изчерпана — последните години донесоха няколко интересни лирически творби: „Антиеклезиаст“, „Амор омниа“, „Обещание“, „Пантеизъм“, „Първа среща“, „Октавиан или тиранинът“. Жив стих, който търси разнообразни форми, будна мисъл, която поставя въпросите за младостта, смъртта и бъдещето, дълбок усет за историческата значителност на нашето време — ето какво привлича читателя към тези откровения на една зряла и мъдра възраст. Взрян в епохата, в която живее, поетът може да каже с твърда увереност:

Ние бяхме
железна бригада
и стиха ни —
рапира и щит.
Не за слава
и не за награда
се разгаряха
нашے мечти

В творческия си път Л. Стоянов вплътява историята на българската поезия през ХХ в. — всичките ѝ дирения, зигзази и подеми, нейния неумолим ход към голямата човешка тема и към великата драма на света. В тоя път Л. Стоянов среща мнозина от своите съвременници — от Дебелянов в началото на века до Вапцаров през 30-те години и младите поколения днешни поети. Трудно е с такава

бърза стъпка да следваш времето с неговите непрестанни изменения и да не оставаш. Бих нарекъл тая съдба на поет на седем десетилетия — завидна.

Белетристът Л. Стоянов влиза в българската литература след Първата световна война и първата му тема е войната — „Чайлд Харолд“ и „Отмъщението на Рафаил Давидов“. Но творбата, с която се налага на вниманието на всички, е несъмнено „Милосърдието на Марса“. Мъчно е този разказ да бъде прочетен втори път — той така пари нашата дълбока човешка чувствителност, че се боиш отново да стъпиш в жарта. На пръв поглед разказът е написан в импресионистичен стил, но това е само привидно: всяка черта е реалистична, всеки детайл е обмислен, композицията е намерена великолепно — да разкрие кошмара на войната. Авторът разказва от първо лице — изкушението да се превърне в коментатор на събитията е голямо; но той запазва своята съдържаност, твърде е пестелив във външните реакции на чувствата. Но затова толкова по-силен е подтекстът, вътрешният коментар — бунтът на човешката съвест. Разказът представя безпощадно разкриване на човешката душа и решително изобличение на войната.

Л. Стоянов през 20-те и 30-те години пише значителен брой разкази. Те засягат обществени, семейни и лични конфликти и, без да са дидактични, най-често са насочени към решаване на нравствени проблеми. Обикновено композицията им е лаконична, изразните средства — пестеливи. С дълбок хуманизъм са изпълнени „Хатидже“, „Против алаха“, „Край на Лъкавишката съветска република“, „Чайлд Харолд“, „Рауб“, „На преден пост“, „Праведник“. Особено привлекателен е образът на Хатидже, простата селска жена, съпруга на дезертьора и разбойника Молла Юмер. Л. Стоянов тук е разкрил още една трагедия, свързана с войната: ненадейното нощно слизане на Юмер в селото и срещата с Хатидже, нахлуването на войниците през следния ден, арестуването на семейството и разпитът в общината, заплахите и изтезанията, опожаряването на къщата. Има един поразителен момент, разказан от автора лаконично, но силно: „Офицерът излезе и след нови безполезни увещания освободи арестуваните селяни, а сам се запъти към къщата на разбойника. Там всичко бе изпълнено, както беше заповядал той: по стълбите и по сайванта бе разпиляно сено, а самите стълби — полени с гас. Оставаше да се драсне клечка кибрит, за да пламне цялата сграда. Насред двора бе седнала старата. Превита към земята и свела глава на ръце, тя плачеше пресипнало и проточено. Офицерът я доближи, почна нов разпит и нови заплашвания. Тя обаче не чуваеш нищо, не отговаряше — изтръпнала от вида на ужасното, което ставаше пред нея. Тогава офицерът даде знак на войниците да се оттеглят; скоро и сам той тръгна след тях. Останала сама в настъпилата нощ, старата жена продължаваше да вие все тъй проточено и зловещо, като вълчица, изгубена в пустинята на живота.“

Дълбокочовечни са следващите страници — отвеждането на арестуваната Хатидже, простата ѝ и мъжествена любов, доверието ѝ в дадената дума и трагедията ѝ — трагедия на две горди души. Има нещо от атмосферата на Йовковите „Старопланински легенди“ — същите твърди и силни характери, но без романтика; погледът на Л. Стоянов е насочен другаде — към суровата и безпощадна правда на живота.

Разказът „Хатидже“ още веднъж разкрива възможностите на Л. Стоянов белетриста. Те намират скоро по-пълнен израз в повестите „Холера“, „Сребърната сватба на полковник Матов“, „Мехмед Синап“ и през последните години в „Детство, младост, война“. Повестта „Холера“ е несъмнено най-значителната и най-ярката прозаична творба на Л. Стоянов. Българската литература не познава по-силно антивоенно произведение, при това писано в годините на най-остра антифашистка борба (1935 г.), при строга цензура, при все по-реално очертаващата се заплаха на нова жестока война. „Холера“ бе родена не само от един личен спомен, от едно лично преживяване, от едно дълбоко вътрешно вълнение, но и от

една обществена нужда, от една голяма национална и обществена тревога, в разгара на решителни битки за бъдещето на човечеството. Оттук и силното обществено звучение на тази творба.

Повестта ни пренася в Междусъюзническата война, в 1913 г., когато бе извършено едно от най-големите престъпления в новата история на България. Но писателят не търси историческия смисъл на събитията, той насочва погледа си към съдбата на войника, към бедствието на хиляди обречени на смърт изнурени, гладни и болни мъже.

Творбата надхвърля разказа за една лична участ — тя се превръща в повествование за една народна трагедия. Лична преживелица и реалистично наблюдение се смесват, суровото, точно, външно безстрастно описание на войната, страданията и болестите се преплитат с мислите на автора, с неизбежната присъда на престъплението, което се върши над човека, и това по особен начин оцветява стила на повестта. Болестното състояние довежда понякога до кошмари и халюцинации, сънища и реалност се преливат, създават своеобразна художествена атмосфера. Трябва обаче веднага да се отбележи, че писателят проявява голямо умение при воденето на разказа в такава сложна психологическа обстановка — той не изневерява в нито един момент на реалистичния поглед. Винаги е здравостъпил на земята и когато му е необходимо, прибегва да протоколност на описанието, за да почувствува предместността на нещата. Отново се срещаме с една особеност, която познаваме от разказите му — лаконизма на израза, избягване на живописността, търсене на графични линии. Ето един пример — пристигането в холерния лагер:

„— Какви са тия хора?

— Болни, господин старши.

— Какво си ги повлякъл? Чунким нашите са малко.

— Кажи му да си търка о главата.

Този разговор се водеше между войника, наведен до входа на палатката, и човека, който стоеше вътре пред слаб, опушен фенер и се ровеше в някакви книжа.

— Видиш ли ги тия списъци — обади се пак гласът, — вътре са общо живи и умрели, но кои са живи и кои умрели, и дяволът не би познал.

— Благодарение че се намери тая кола, та ни докара — каза войникът. — Ето ги, оставям ги на вашите грижи.

Той ни помагаше да слезем. Седнали на земята, ние чакаме благоволенieto на старшия.

Сухата земя е топла, приятна. Ние лежим по гръб срещу небето, дето звездите изкачат една по една.

Войникът се навежда повторно пред палатката.

— Хей, довиждане!

— Чакай, чакай — обажда се гласът отново. — Какво така се измъкваш като мокра сиджимка! Чакай да видим какви са, откъде са, дали са за нас.

Най-после човекът излиза — широк, месест, с мазно лице, в бяла престилка. Фелдшерът.

— Я, да ги видим. Ай завалиите, не ги бива. Какво бе, момчета, отде идете?

Искам да му обясня, но той не слуша обясненията ми.

— Какво да правя? Докторът го няма. Хайде, утре ще ви приема, тая нощ прекарайте на тревата.“

Все така предметен и суров е разказът в такива незабравими глави на повестта като „На Калиманското поле“, „Под звездите на Голак“, „Животът се пробужда“, „Холерният лагер“, „Безименни кръстове“... Редуват се сцени на походи и сражения, на лишения и болести, на страдания и смърт, и войната е

дадена с цялата си суровост и жестокост, без всякакъв героичен ореол. Поразителни са описанията на болните, които вървят безпомощни и изтощени под звездите на Голак, за да търсят болница. А след това лагерът на холерните, кошмарите, ужасите на болестта и смъртта, поражението, пътят назад — истинско, безмилостно нарисувано ходене по мъките. Реализмът на Л. Стоянов стига най-високия си връх. Картините са сурови и тежки, понякога натуралистични, думите са всекидневни и груби, не е пошадена нито една слабост на човешкия характер, но цялата творба в дълбоката си същност е огряна от една велика хуманност, от безкрайна любов към човека, пропита е от ненавист към всичко онова, което унижава човешкия живот. С „Холера“ Л. Стоянов ще остане завинаги в историята на българската литература и българския хуманизъм.

Темата за войната звучи до известна степен и в „Сребърната сватба на полковник Матов“ — доколкото героят е постоянно свързан с военните си преживявания. Но художествената задача на писателя е другаде — да изобрази задухата и фалша на буржоазното общество, фалшивите отношения в буржоазното семейство. Той е избрал много добре своя герой, който, от една страна, въплащава в себе си ограниченото възпитание на военщината, лицемерието на буржоазната среда, нейните еснафски идеали за забогатяване, дребнавостта на характера, а от друга страна, до известна степен той самият е жертва на това общество. Оттук и отношенията на писателя към него — ирония, сарказъм и жалост се преплитат постоянно. Л. Стоянов е подложил на безпощаден анализ психологията на героя си, за да отрече чрез него цялата обществена система, която ги е породила. Личи, че той се е учил добре от руските и нашите критически реалисти — между последните особено от Стаматов.

В съвсем друга атмосфера ни въвежда историческата повест „Мехмед Синап“. И тя е обърната към големите проблеми на съвременността, въпреки историческия си сюжет. Написана е — по признанието на писателя, за да се противопостави „на фашистката демагогия за примирението на класите“, с оглед на „все по-растящата нужда от организация и борба, в името на историческите задачи на общественото развитие“. Л. Стоянов се обръща към едно действително историческо събитие — към бунта на българомохамеданите от края на XVIII в., ръководен от Мехмед Синап. Действието се развива в Родопите — един край, който писателят добре познава и обича.

В центъра на изображението е един героичен образ — Мехмед Синап, даден на фона на народните страдания, разкрит както в обществените си стремежи, в идейния прелом, който изживява, така и в интимния си живот и личните си отношения. Образът е динамичен, разказът е жив, редуват се ярки външни сцени, в атмосферата на оригиналния родопски бит и чудесната родопска природа. В тежките години на фашизма писателят издига един образ на борец, на народен защитник, на носител на най-хубавите качества на народа. Историята е впрегната в служба на настоящето, но без механично пренасяне на черти и идеи, затова изображението е запазило цялата си историческа автентичност и народна свежест и непосредственост.

Бихме очаквали, че в незавършената си повест „Детство, младост и война“ Л. Стоянов ще изневери на своя спокоен, тъй съдържан белетристичен разказ, за да даде дан на лиричните настроения, които неизбежно съпътствуват спомените. Но и тук тонът е равен и външно успокоен, защото писателят е насочил вниманието си не толкова към личните си преживявания, колкото към средата, в която е израснал. Чрез личния си живот той всъщност се стреми да открие един свят — света на времето, в което са преминали неговото детство и младост. Автобиографичното се разтваря в изображението на околния свят и това придава по-голяма обществена стойност на творбата.

Драматургът Л. Стоянов има твърде голямо наследство зад себе си — драмите и драматичните поеми „Аполон и Мидас“ (1923), „Гибелта на Раковица“ (1924), „Томирис“ (1924), „Антигона“ (1926), „Вълците пазят стадото“ (1936), „Жълта звезда“ (1952), „И певци песни за него пеят“ (1966). Драматичното дело на Л. Стоянов е най-слабо познато, може би защото театрите рядко са прибягвали до него, но това не бива да бъде оценка. Струва ми се, че когато той е създавал своите драматични творби, е мислил повече за читателя, отколкото за зрителя — решавал е с тях проблеми, които живо са го вълнували; драмата е само една форма, с която той ги поднася на обществото. По-нататък малко го интересува по какъв път те ще стигнат до това общество — чрез театралното представление или чрез четивото. Нещо повече — понякога вторият път трябва да се предпочита, защото дава възможност да се запази пълният текст и пълното философско звучение на творбата.

Такъв е случаят например с трагедията „Антигона“ — творбата, която, струва ми се, най-добре може да представи драматурга Л. Стоянов. Той се е обърнал към античността, но това е само един похват (останал му е от естетическата практика на символистите), защото в пиесата звучат твърде много актуални ноти: писана е в един период, когато след Септемврийското въстание и Априлските събития много майки, съпруги и сестри оплакваха останалите без гроб избити свои близки, когато народната скръб изпълваше села и градове, гори и планини.

„Антигона“ е написана преди всичко на чудесен, богат и образен език, с изискан, точен, благородно съдържан стих — в това отношение тя представя едно от най-големите постижения на писателя. Но нейната сила е в дълбоките конфликти, които поставя за пазрешение, в голямата идея за човешката съдба, за победата на човечността над суровите норми на закона. С огромно удоволствие, с естетическа наслада и с дълбоко вътрешно вълнение се четат драматичните диалози между Креон и Антигона, носители на два принципа и на два противоположни характера. Още първият им сблъсък носи предзнаменованието за голямата трагедия, която ще се разрази:

Антигона

Ти каза, че ще бъде утре с почит
погребан Етеокъл. Да, заслужи
той вечна слава. Праведна присъда!
Но що, кажи, ще стане с Полиник?

Креон

Не споменувай туй нещастно име!
Изтрий го от сърцето си, разкъсай
завесата на родството, туй иска
тиванският народ, и прав е той!

Антигона

Как мога, господарю? Че еднакво
и двамата обичам: Полиника
по-силно може би, че е нещастен,
онеправдан, отритнат и в смъртта

Креон

Законът на сърцето има право,
но по е прав законът на живота.
Ръка кой първом дигна срещу Тива,
в съюз с най-върлите ѝ врагове?
Кой обсади града с аргоско войнство
и сам тиванец, би се със тиванци,
затвори всеки изход, а отвори
вратата за тегло и смърт, и глад?

Антигона

Но примирява, чула съм да казват,
смъртта еднакво врагове и свои
и приравнява простия рибарин
със най-могъщия херой и цар.

Креон

Не, живите по другояче мислят.
Те имат своя мъдрост, Антигона!
И царската повеля се не връща,
подобно гълъб-пратеник, назад.

С развитието на драмата се появяват цяла редица диалози и монолози, със силно психологическо напрежение, с дълбок философски смисъл. В построяката на драмата Л. Стоянов е показал забележително умение, характеризирайки добре действащите лица — Креон, Антигона, Исмена, Хемон, Тересий и въвеждайки трите хора — на майките, на вдовиците и на гладните.

Повечето от пиесите на Л. Стоянов са насочени сюжетно към миналото, две от тях — „Вълците пазят стадото“ и „Жълта звезда“ — засягат образи и проблеми на настоящето и закръглят актуалното обществено значение на целокупното творчество на писателя.

Но той е още преводач с особени заслуги за приобщаване на широкия български читател с поезията на Пушкин и Лермонтов, и темпераментен публицист, който разгръща огромна дейност особено през 30-те години; публицист-писател с жив, образен, ударен език, с умело използване на художествени обрати, които правят статиите по-действени и внушителни. Но Л. Стоянов е и литературен критик — една област, в която той е работил през целия си живот, използвайки всички жанрове — от рецензията и литературната статия до памфлета и литературния портрет. Но аз няма да навлизам в тази област, защото това значи да се проследят всички зигзаги, през които е минал идейният път на писателя, и да се събудят всички стари спорове, които твърде често са съпътствували неговите статии. Анализът на тези статии не е безинтересен и от друго гледище — ще ни дадат възможност да установим изворите на неговата богата литературна култура. Да се заемаме сега с тяхната оценка, това значи да предприемем една мъчителна работа — да отделяме грешките от истината, заблужденията от правата кауза. Но не можем да не отбележим едно — онова, което е направил Л. Стоянов от тридесетте години насам за защита на прогресивните и революционни традиции на българската и световната литература, за събуждане на любов към делото на съветските писатели. Борейки се за утвърждаване на марксистическата естетика и на социалистическото изкуство, той има още една заслуга — че се е стремил да не робува на сектантството и догматизма.

Трудно е да се обхване в рамките на един очерк един литературен път, който трае седем десетилетия, и едно толкова богато творчество, което е навлязло във всички жанрове на литературата. Трудно е да се даде преценка на един живот, който към литературната дейност е прибавил и едно голямо обществено дело. Събрани днес тук, в тоя кът от нашата родина, където Л. Стоянов за първи път е видял небето и звездите и е усетил дъха на родната земя, ние имаме само една дума: признателност. Венецът, който поставяме върху неговата побеляла от борби и трудове глава, е може би не толкова нужен нему — славата е облъхнала отдавна неговото чело, колкото на самите нас — като белег на едно съзнание за високите постижения на българската национална култура, като гордост, като импулс за продължаване на пътя. А тоя път — пътят на Л. Стоянов, пътят на героичното революционно минало и настояще на нашия народ, пътят на падналите и живите борци води към неизбежната и пълна победа на идеите на светлината над идеите на мрака.

ДИАЛЕКТИЧЕСКАТА ИДЕЯ ЗА САМОРАЗВИТИЕТО В ЛИТЕРАТУРНАТА НАУКА И ИЗКУСТВОЗНАНИЕТО

Атанас Натов

Във „Фауст“ се съдържа един стих, който по смисъл може да се преведе: „Първата ни стъпка е свободна, при втората сме роби!“¹

Твърде много подхожда тази мисъл за художника, който, дал веднъж простор на собственото си въображение при „изнамиране“ на нова композиция, скоро става сависим от нея. Дали следва да се каже същото за литератора и изкуствоведа? Докъде се простира свободата на избора му? Не робува ли той на собствения си, предварително предпочетен или впоследствие налучкан метод?

Подобни въпроси отиват в днешното литературознание и изкуствовознание толкова далеч, че поставят под съмнение възможността за научна интерпретация на художествената творба, най-малкото — третираат тази интерпретация като нещо съвсем не така сигурно и целесъобразно, както се мислеше досега. Някои днешни автори смятат, че едва що се оформя или тепърва ще се оформи методологическата основа на художествената интерпретация; други са убедени, че е възможен научен анализ на творбата, само доколкото той не подхранва тълкувателски претенции, т. е. доколкото се отказва от интерпретацията в традиционния смисъл на понятието. Всички, които днес ратуват за „модерно“ литературознание и изкуствовознание, атакуват обаче безпоощадно опитите да се разкрие смисълът на художествените образи чрез установяване на исторически, биографически и пр. факти. Това било вчерашната дума на съмнителното знание.

А тъкмо фактологията и текстологията са единствените делове на изкуствовознанието, които не страдат от недостиг на категорични доказателства. Да се проучат обстоятелствата, при които е сътворена творбата, да се открият неизвестни факти около живота на автора, да се посочат моделите и прототиповете на неговите образи, да се определи авторството на някакъв текст или на художествен предмет — тези и подобни задачи изискват усилия, които не отстъпват на всеки друг научен труд.

Това обстоятелство не тежи все още достатъчно, за да осигури на фактологичните изследвания мястото, което те навярно заслужават в „модерното“ литературознание и изкуствовознание. Продължава да е актуален един уж съкрушителен довод, изказан първоначално някъде около началото на 30-те или дори още (що се отнася до руската формална школа) в началото на 20-те години: Какво друго освен любопитство могат да задоволят автентичните данни за живота на един писател или за прототиповете на неговото творчество?

За да придадем по-съвременна редакция на този въпрос, бихме могли да споменем между другото следния пример: Въпреки грамадата от книги върху

¹ Das Erste steht uns frei, beim Zweiten sind wir Knechte.

Шекспир, на необичайно голям интерес сред днешните театрално- и литературно-критични среди на Запад се радва съчинението на небезизвестния полски автор Ян Кот. Разбира се, не влиза в рамките на нашата тема да анализираме подробно или дори да цитираме това съчинение. Интересно е обаче да се отбележи какво предизвиква интереса към книгата на Кот, която по общо признание не си и поставя за цел да надмине историческата, теоретическата вгълбеност или дори структурално-аналитичните резултати на предишните трудове върху Шекспир. Нещо повече — авторите, които и днес (например в Западна Германия) се занимават с излязлата преди няколко години книга на Кот, си задават най-често въпроса: Нима това е Шекспир? С други думи, интересът към съчинението е повече полемичен, отколкото пряко утвърдителен. Ян Кот пледира за един съвременен Шекспир и това е вече достатъчно предизвикателно, за да осигури на автора известно непосредствено влияние дори върху съвременната режисура. Сигурно Ян Кот няма пръст в двете софийски постановки на Шекспирови пиеси, които предишния сезон развълнуваха с предизвикателността си софийската публика; сигурно двамата наши режисьори по собствен път са стигнали до идеята за едно неприповдигнато „разчитане“ на „Хамлет“ и „Ромео и Жулиета“. Но и този пример потвърждава косвено, че един литературоведчески или изкуствоведчески опит за актуализиране на класическото творчество може да се окаже много по-близък до непосредствената художествена практика, отколкото най-добросъвестният историографски труд.

И наистина, не са ли подобни съчинения по-нужни, по-полезни от всяка фактология? Би било сигурно сензационно разкриването на нови данни за живота и творчеството на Шекспир. Би ли подпомогнало обаче художественото възприятие на Шекспировите пиеси, би ли увеличило интереса към тях? Едва ли. Във всеки случай значително по-малко, отколкото дръзновеното перо на някой критик от ранга на Кот.

Подобен уж съкрушителен довод срещу историографията на изкуството подхранва недоверието на „модерното“ изкуствознание към нея, не разколебава обаче усърдието на нейните представители. И това си има своето сериозно основание. При цялата полемическа шумотевица, при всичката актуалност на съвременните критически интерпретации, те не могат да избегнат главния си недъг: своята приблизителност. В най-добрия случай те могат да послужат за известно време като повод или като подтик за възприемането на класически художествени творби. Те обаче не могат да претендират за прецизността, която отличава изследването на генезиса или на структурата. Ето защо не само сред представителите на историографията, но и в средите на „модерните“ изкуствоведи се чуват решителни гласове на неудовлетвореност. Този род критика е твърде „субективна“, за да може да бъде доказателствено издържана. Не бива да се изненадваме, че и родоначланикът на тъй наречената „нова критика“ Ролан Барт ще погледне не само отвисоко на подобни интерпретации, които той нарича нагиздена „парафраза на творбата“, но и ще съзре в тях чак нещо като злонамерена заблуда, като опасност. Всеки опит на злободневните критически тълкувания да се наложат, да послужат като оценка или като предпоставка за възприемане на творбата накърнявал спецификата на изкуството, понеже бил в края на краищата опит „да се запуши устата на тези, които четат литературата“.¹

Нека читателят ни извини, че още в увода на настоящага статия го обременяваме с плетеница от въпроси, които сигурно на мнозина ще изглеждат излишно усложнителство. Но в тези въпроси се крие кризата на съвременното ли-

¹ Roland Barthes. Critique et vérité. Paris 1966. Тук и по-нататък се цитира по немското издание: Kritik und Wahrheit. Frankfurt a. M. 1967, S. 84.

тературознание и изкуствознание. Ако то наистина е заинтересовано да открие, как ще се добере по логичен, доказателствено издържан, максимално научен път до сърцевината на художествената творба, за него не може да бъде удовлетворителна добродушната теза: Нека всеки си изследва изкуството така, както му идва отръки — да го тълкува субективно, да го изследва структурално, да търси връзката му с историческата действителност или пък да установява факти около неговия генезис. Една литературоведска или изкуствоведска методология е възможна, само когато се мъчи да установи доколко отделните „подстъпи“ ни насочват към или ни отклоняват от това, което би трябвало да е същината на изкуството. Тази е причината, поради която различните методи на изследване, респ. тълкуване не искат и не могат великодушно да съжителствуват помежду си: те си оспорват взаимно правото да се наричат изкуствознание; поставят упорито под съмнение полезността и целесъобразността на останалите „подстъпи“ към художествените факти.

Един наслуки взет пример ще ни посочи колко широк терен е завзело разноезичието, когато се преценява настоящето и близкото бъдеще на литературознанието, респ. изкуствознанието. Ролан Барт би трябвало да се чувства в много отношения родственик на известния американски литератор, бивш представител на Пражката структурална школа Рене Велек. Ето обаче по какъв диаметрално противоположен начин отговарят двамата автори на въпроса, какво литературознанието е вече постигнало и какво му предстои тепърва да постига. Докато Барт смята, че „ние притежаваме една история на литературата, но нямаме все още литературна наука“,¹ Рене Велек е на тъкмо противното становище. В главата, посветена на литературната история, на своето изключително широко известно на Запад съчинение (написано в съавторство с А. Уорън) „Теория на литературата“, той идва до извода, че със структуралната школа от 30-те години била създадена наука за художествената творба, но предстояло тепърва да се създаде литературна история.²

И това разногласие не се отнася до второстепенни въпроси. То засяга насъщните задачи и реалните възможности на литературознанието.

В една неголяма по обем книга³, която надали може да претендира за повече от аотиран библиографски преглед на най-новите течения в литературознанието и изкуствознанието, Велек и Уорън се споменават в параграфа „Анти-историчният афект“. Любопитното е, че само няколко страници по-нататък авторите (Макс Комерел, Ханс Зедлмаир, Курт Май, Емил Щайгер и др.), които правят компания на Велек и Уорън и предишния параграф, се използват отново, за да се обясни „съдбата на понятията за епохите“, за да се отбележи една тенденция на „връщане“ към историзма. Това наглед парадоксално положение е лесно разяснимо.

Литературознанието трябвало „да осветлява поезията, като изхожда от самата нея“, което по-точно значело да я разглежда „като една затворена в самата себе си цялост“⁴. На този призив заложиха усърдието си споменатите автори. Понечим ли да открием философските предпоставки на подобна методология, ще затънем в недоразумения. От твърде разнообразни източници се черпят и доводи за нейното утвърждаване. Но фактът, че в края на краищата се стига до еднаквата изходна позиция — „творбата като затворена в себе си цялост“ — говори друго. Не от философията бе оплодена структуралната методология, а от логическата възможност да се проучат някои своеобразности

¹ Цит. съч., стр. 68.

² René Wellek, Austin Warren. *Theory of Literature*. New York 1949, p. p. 181—282.

³ Jost Hermand. *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*. Stuttgart 1965.

⁴ Heidegger-Festschrift. 1949, S. 137.

на художествената образност, като се абсолютизира нейната относителна самостоятелност, като се анализира тя „сама за себе си“. Така постъпи руската формална школа, на която се спряхме в предишната статия. Точно така постъпиха и немските феноменолози. Тъкмо когато настъпи разцветът на техния „структурално-тълкувателен метод“ обаче, те трябваше да почувствуват неговата ограниченост и неговото несъвършенство. Той бе обречен на връжда с една от най-характерните особености на литературата и изкуството — тяхната динамичност и историческа изменчивост. Как да се избегне този недъг, който дава решаващия коз в ръцете на противниците на феноменологизма? Този въпрос занимава днес почти всички сериозни представители на школата. И те опитват един след друг да преглътнат историчността на художествения процес („смяната на стиловете“, както те се изразяват), без да напуснат предишната си методология. Така те се озовават от параграфа на „антиисторичната поетика“ в параграфа, който Херманд озаглавява „Съдба на понятията за стиловете“. По същата причина Велек и Уорън не се разделят от надеждата за една бъдеща история на литературата, макар че почти единодушно тяхната „Теория на литературата“ се оценява днес като съчинение, чуждеещо от историзма.

При Ролан Барт срещаме един негативен, но по-задълбочен отзвук на тези въпроси. Както ще имаме възможност да установим след малко, радетелят на „новата критика“ във Франция плува по същия методологически „талвег“ — на руската формална школа и на феноменологизма. Неговите усилия да насочи литературознанието не към евентуалните „значения“ на художествената творба, а към „синтаксиса“, към „логиката на съставките, които могат да придобият някакво значение“, са дори по-последователен феноменологизъм от този, който срещаме у представителите на немската школа. И ако Барт си спестява излишната надежда за някаква нова история на литературата, ако разделя вече съществуващата историография от истинската наука за литературата, причината за това се крие в едно предвиждане, което той заимствува от руските формалисти (напр. от Б. Томашевски). Барт основателно предусеща, че не може да излезе нищо обнадеждаващо от опитите да се трансформира формалният, синтактологичният метод (силата на който се състои именно в една условна деисторизация на литературата, т. е. в това, да се изследва „синтаксисът“ на един „даден“, относително завършен поетичен език) в исторически метод. Ето защо френският учен е готов да признае досегашната историография, трупаша материал около генезиса на литературните течения и произведения, изследваща паралелните обществени явления и т. н., без обаче да я причислява към литературната наука в същинския смисъл на думата. По същия начин се опитаха на времето и представителите на руската формална школа да отбият атаките на литературната социология. Шкловски, Томашевски и др. предложиха „разделяне на терените“: Нека историографите и социолозите изследват по своему литературата. Истинска наука за нея все пак ще се създаде само тогава, когато се изследва „даденият синтаксис“ на поетичния език.

С тези няколко примера искахме да отбележим къде се кръстосват методологическите лутаници в днешното литературознание и изкуствознание. Всички те опират в края на краищата до липсата на обединяваща концепция върху своеобразието на изкуството — концепция, която да е в състояние да обгърне по убедителен начин както генезиса, така и изменчивостта на художествените принципи, както относителната завършеност на отделната творба или на определен художествен синтаксис, така и тяхната динамика, позволяваща да се разкриват различни значения у един и същи „символ“. Само във връзка с такава концепция би могло и фактологичното изследване, и паралелното изучаване на общественно-историческите явления, и разкрасеното „парафразиране на творбата“ (т. е. „есеистичната критика“, както се нарича това у нас), и „точното“

анализиране на наличните структури да питае надеждата, че ще се приобщи към едно литературознание и изкуствознание в точния смисъл на думата. Възможно ли е това?

В статията „Игра — формотворчество — изкуство“ се опитахме вече да скицираме един възглед върху природата на изкуството, свързан с диалектичката идея за саморазвитието. Тук ни се иска да развием няколко съображения относно съчетаемостта на този възглед с отделни методи на литературното (респ. изкуствоведското) изследване, които се прилагат и оспорват с еднакво усърдие от представителите на различните школи. Разбира се, това е доста неблагодарна задача. Един възглед върху природата на художественото творчество би могъл да извоюва признание в качеството си на методология едва когато бъде изпробван за обяснение на редица конкретни художествени факти. Но това не изключва все пак предварителните теоретически разсъждения върху неговата приложимост. Като вземем предвид обстоятелството, че до аналогични разсъждения и спорове стигат и застъпниците на различни методи, вече произвели купища книжнина с конкретни изследвания, бихме били в правото си да твърдим дори противното: Такива разсъждения и спорове са неизбежен спътник на литературознанието и изкуствознанието във всички техни подразделения и „стилове“. Теоретическите съображения са явно толкова необходими, за да се постигне желаната наука за литературата и изкуството, колкото и конкретните проучвания.

Няма да е обаче излишно, ако се опитаме преди туй да разсеем едно сериозно недоразумение. На мнозина тези спорове могат да изглеждат твърде отвлечени и несигурни. Отвлечени, защото се мьчат да „напипат“ всеобщи опорни точки в една област на човешката творческа дейност, за която е комай най-характерна тъкмо индивидуалната неповторимост; несигурни, защото те сякаш увеличават разномисленето между тружениците на литературознанието, без да обогатяват нашите непосредствени познания върху художествените факти. Колкото и да са ограничени, странични или приблизителни, конкретните проучвания и анализи на художествените факти поддържат у читателя все пак илюзията, че чрез тях (все едно дали става дума за разбор на формата, за разяснения на епохата, за издирване на биографични или прототипични данни или за критическа „парафраза“) се „научава“ нещо ново, понякога важно и необходимо за литературно-естетическото образование. Но наистина ли е така? Нека за тази цел използваме един пример от съчинението на датския литератор Лундинг върху „Пътища на художествената интерпретация“.

„Жалко зрелище е да се наблюдава — пише авторът — как нежните творби на изкуството се обработват с чук и наковалня. Отново и отново се повтарят случаите, когато преподаватели и изследователи. . . се мьчат да обясняват творбата чрез „оголване“ скелета на сюжета, чрез използваната житейска суровина, чрез биографични, географски, исторически и други подобни факти, които са в състояние само да изложат на подбив самобитността на поезията.“¹

Цитираният автор е поддръжник на феноменологичното литературознание. За ефикасността на неговата рецепта ще кажем няколко думи след малко. Каквото и да е собственото гледище на Лундинг, то не може да постави под съмнение основателността на неговата констатация. Не се ли случва понякога и при нас — имам предвид да речем преподаването на литературата в средните ни училища — че литературното образование, натрупването на „голи“ факти или паралелни знания (за епоха, авторова биография и др.) отчуждава вместо да приобщава младежта към художествената култура? Не срещаме ли често хора, които „знаят“ достатъчно, без в същата степен да „разбират“ изкуството? Не

¹ Erik Lunding, Wege zur Kunstinterpretation. Acta Jutlandica XXV, 3, S. 26.

съществува ли опасност чрез наблягане на образователния момент да се накърни тъкмо онова, което оправдава и налага присъствието на литературата в учебния план — специфичната въздейственост на художествения образ?

Но ако такава опасност наистина съществува, как би могла да се избегне? Като в основата на обучението залегне структуралният анализ? Твърде съмнително! В своята логично завършена, в адекватната си форма този метод се домогва до схемата на похватите, до скелета на поетичния език, до — да повторим тезата на Барт — закономерната взаимовръзка между „носителите на възможните значения“. А това може да се окаже толкова „образователно“, колкото и изучаването на генезиса; то може да ни отклони дори още повече от непосредствената въздейственост на изкуството. Да се препоръча методът на „парафразата“ е не по-малко рисковано, доколкото този метод не може да се похвали, че е открил мярката на приблизителното.

Съвсем очебийно е, че дори методиката на литературното обучение не може да избегне тези спорове. Преди да е педагогически, въпросът за приподнасяне на художествената литература в училищата е преди всичко литературно-теоретически. Най-напред трябва да се изясни основата на научното изследване на художествената творба, за да може след туй да се обобщят и обосноват специфичните методи на художественото възпитание. Разбира се, това ни най-малко не означава пренебрегване на досегашните успехи — както в областта на изследването, така и в областта на обучението. Тъкмо обратното — една обновена литературоведска и изкуствоведска методология е мислима единствено като осмисляне и доразвитие на това, което е постигнато въпреки теоретическите неясности и изсилвания. Колкото и да са били едностранчиви теоретическите предпоставки или заключения, художествените факти са били достатъчно категорични, за да подскажат на най-добрите свои изследователи и разпространители пътища за разчупване на закостенелите методи. И когато се стремим към обновяване на методологията, ние всъщност се обявяваме не изобщо срещу досега прилаганите методи, а срещу едностранчивостта им.

1. НЕ ВСИЧКО ОБЯСНИМО МОЖЕ ДА БЪДЕ ДОКРАЙ ОБЯСНЕНО

Преди да си съставим представа за това, каква трябва да е според нас литературната наука, би трябвало да си изясним какво можем да очакваме от нея. Всяко явление е плод на безкрайно число връзки и отношения, които никоя наука не се стреми, нито пък би могла да обхване. Тъкмо по тези причина играе изключително голяма роля въпросът за туй-наречения научен предмет. Той, фигуративно казано, се разпростира не върху безкрайността, а върху фокуса, който я „събира“ и транспонира върху изучаваното явление.

Макар и да не съществува напълно задоволителна теория на наследствеността, ние сме убедени, че явлението е обяснимо. Значи ли това, че някога науката може да се нагърби със задачата да обясни напълно и докрай конкретната наследственост, проявяваща се у един индивид? В никакъв случай. По-скоро бихме могли да изкажем надеждата, че един не много далечен ден науката ще се научи да „управлява“ наследствеността, да ѝ въздействува, отколкото надеждата, че някой някога може да покани в лабораторията един вече изграден индивид, да му „снее“ анамнезата, да проучи родословното му дърво и всички фактори, които са играли някаква роля за онаследения комплекс, като ни обясни докрай, какво и поради какво у този индивид е „така, а не иначе“.

Разбира се, като всяка аналогия, и тази е груба, неточна. Но затова пък, струва ми се, ясна. И от изкуствознанието ние очакваме да ни докаже, че художествената творба в нейната самобитност е научно обяснима, без непременно

това да означава, че то ще трябва да се нагърби със задачата да обяснява всичко и докрай. Ние можем да искаме от него не да обгърне цялата безкрайност от случайни фактори, които са допринесли за появата на творбата (респ. на художествения стил), за нейното разпространение или възприемане, а да се добере до „фокуса“, който събира безкрайността на случайното. Успее ли изкуствознанието да постигне това, тогава всички възможни методи и похвати ще си „легнат“ на мястото. Те ще бъдат ограничени (що се отнася до аспекта или обема на изследването), но не и едностранчиви.

Няма да скрия, че това е основната мисъл, която искам да прокарам в настоящото изложение. Още тук ще трябва да разочаровам обаче тези, които ще ме заподозрат в симпатии към стария всеяден „плюрализъм“ — всички методи са добри с изключение на онзи, който се старае да ги подчини на една концепция. Гледището, към което се придържам, е тъкмо противното: различните понякога противоположни методи на изследване, могат да се утвърдят като самостоятелни методи на литературознанието и изкуствознанието едва когато се подчинят на една единна концепция. Когато (както досега) всеки от тях търси оправданието си в една собствена концепция върху природата на изкуството, той излага на риск, на опровержение тъкмо относителната си самостоятелност, превърнала се в претенция за всеобщност.

Но нека не изпреваряме по-нататъшното изложение.

Гледището, застъпено в предишните ми статии, се опира на следните основни предпоставки: Нито само с явления, лежащи извън изкуството, нито само с особености, затворени в „черупката“ на художествената структура, нито пък с признаване на два успоредни реда закони (едни, които ще се отнасят до зависимостта на художествения поток от „социалното корито“, и други, които ще характеризират „собствената хидродинамика“ на този поток) може да се осигури научността на литературознанието и изкуствознанието. Художественото творчество притежава своя обществена динамика, т. е. то се подчинява на закономерности, които осигуряват неговото своеобразие (респ. своеобразието на неговите жанрове и относително устойчиви стилове) и същевременно го обвързват с целокупната социално-историческа действителност.

Саморазвитието на изкуството започва още от факта, че случайно „внедрените“ изказни средства се оформят в (за дадено време и при определени условия) необходим структурен принцип, доколкото попадат във взаимоотноеляща връзка с особен, присъщ единствено тям принцип за непосредствено и непринудено въздействие върху съкровено индивидуално светоотношение. А това е мислимо, когато те развиват и сами се развиват чрез своеобразна обществена потребност от именно такава въздействие.

Не е нужно, разбира се, да повтаряме съображенията, изложени в статията „Игра — формотворчество — изкуство“. Няма да е излишно обаче да подчертаем отново, че става дума не за някаква абстрактна схема, а за жива диалектика, която предполага безкрайни възможности за възникване, разцвет и отмиране на художествени жанрове и стилове. Тя държи сметка и за необхватните извори на художествените открития, и за онова обществено-комуникативно изпитание, което превръща творческото хрумване на единичния художник във факт на изкуството. Художественото явление съществува благодарение на специфичното си обществено предназначение. Но това предназначение е специфично, тъкмо защото не е плод на някаква външна „поръчка“ и не е просто илюстрация на извънхудожествени идеи и тежнениа. То влиза неотменно в саморазвитието на изкуството. Триединството (градивен принцип — начин на въздействие — особена възприятна потребност) е мислимо именно „защото и доколкото“ се нагърбва с функция, която единствено то може да упражнява в обще-

ствено-историческата действителност. Така то „абсорбира“ идеи, познания и тежнениа и от извънхудожествената сфера, без да пожертвува суверенността си. Всеки опит да се създаде изкуство, като се пренебрегне собствената му диалектика, като се превърне то в илюстрация на религиозни, политически и пр. идеи, е пожънвал в края на краищата само художествено-подобни сурогати, „макулатура“ — както се изразява Луначарски.

Разбира се, това ни най-малко не означава, че политическите, философските, моралните и пр. идеи не могат да послужат като първичен тласък за пораждаване на нов стил, метод или жанр в изкуството. Напротив, историята на художественото творчество ни убеждава по недвусмислен начин, че идейните извори са играли значително по-сериозна роля при търсене на нови пътища, отколкото най-смелите хрумвания от формално естество. Но както в първия, така и във втория случай предварителните усилия се превръщат в художествен факт само чрез и благодарение на споменатото триединство.

Допуснем ли, че това гледище би могло да се разбере от всеки, който не се отнесе с предубеждение към него, стигаме до следващия въпрос: Как да постъпим с досегашните методи, прилагани при изучаване или анализиране на художествените факти? Кой от тях подхожда най-вече на възгледа за саморазвитието — типологичният или историчният, структуралният или фактологичният, биографичният или методът на приблизителната критическа „парафраза“?

Вникнем ли в диалектичната идея за саморазвитието на изкуството, лесно ще се убедим, че тя е призвана не да отрече различните подстъпи към художествените произведения и течения, нито пък да утвърди привилегированото положение на един от тях, а да ги обедини — да изтъкне „живеца“ на всеки от тях, като го освободи от едностранчивата претенция за самостоятелна методология.

Споменахме вече за разпространеното днес пренебрежение към „фактологията“ — за мнението, че нейните труженици се самоотлъчват от същинското литературознание и изкуствознание. И какъв е доводът за това? — Че „фактологията“ сама по себе си не може да обясни тъкмо художествеността на изследваните явления. Този довод е, разбира се, „съкрушителен“, доколкото проучването на сюжетни извори, прототипове, биографични факти и пр. не е обвързано с един цялостен възглед върху специфичната динамика на изкуството. Но кой друг метод може да се похвали с противното? Общосоциологичният? Структурално-синтактологичният? Методът на критическата парафраза?

Отбелязахме, че срещу всеки от тях неговите противници издигат аналогични аргументи, каквито всички вкупом противопоставят на „фактологията“. Един от тези методи изпуска реалните връзки на художественото творчество с обществено-историческата действителност, друг пренебрегва „синтаксиса“ на художествения език, трети регламентира едно тълкуване на творбата и „запушва устата“ на действителния потребител на изкуството. Тогава?

Поставим ли въпроса за „фактологията“ във връзка с диалектичната идея за саморазвитието на изкуството, нещата придобиват съвсем различен смисъл. Наистина, дори и да можеше чрез фактологични изследвания да се състави изчерпателен списък на всички съпътстващи появата на художествената творба явления, пак нямаше да се отговори на въпроса, защо някои от тях са прераснали от случаен повод в необходима съставка. От друга страна обаче, ако възприемем идеята за диалектичното „самозачатие“ и самодвижение в художественото творчество, ако насочим поглед към споменатото триединство, изведнъж ще почувствуваме нужда да опознаем конкретната, случайната генетична среда, доставила формален, сюжетен или идеен материал за творбата. Художественото единство не е механично отражение на генетичните си условия. Но без тях то е толкова немислимо, колкото и „само“ с тях.

С други думи казано, „фактологията“ в съжителство с диалектическия възглед за саморазвитието на изкуството е неизбежна. Тя може и трябва да се приеме за равноправен дял на литературознанието и изкуствознанието, стига да се схваща не като изолирано човъркане в безкрайността на случайното, а като „доставчик“ на знания за онези съпътстващи обстоятелства, които, без първоначално да са били съставки на художествената специфика, са могли да бъдат или са действително преобразувани в художествен факт. Критерият за качествената трансформация лежи не в случайните обстоятелства, а в собствената динамика на изкуството. Без тези случайни факти обаче динамиката е мъртво понятие.

Разбира се, това не означава, че фактологичното изследване трябва да се гарнира с обширни теоретизации около специфичната динамика на изкуството, за да си извоюва достойно място в научното литературознание и изкуствознание. Напротив, то ще е толкова по-ценно и необходимо, колкото повече усъвършенствува онези свои методи и похвати, които гоправят фактологично. Идеята за художественото саморазвитие го освобождава само от изолираността му и едностранчивостта му. Тя му дава опорната точка, да не се рее в неуловимата безкрайност на случайното; тя му дава литературоведския и изкуствоведския критерий. Фактите, които то със собствените си методи ще проучва, са нужни не заради самите факти, а поради опосредствуваната, но неизбежна връзка на конкретната генетична среда с обществената динамика на изкуството. Освободено от заблудата за някаква пряка връзка между тъканта на художествения образ и непосредствената му житейска „храна“ (прототипове, сюжетни мотиви, биографични факти, формални заемки и пр.), фактологичното изследване добива не само близост до проблемите на художествената специфика, но и разширява своята компетентност. То трябва да се грижи не просто за установяване на факти, които като че ли имат „пряко“ покритие в художествената творба (напр. да проучи един прототип, който е сякаш „точно“ пресъздаден в романа), но и за такова осветляване на генетичната среда, което дава възможност да се изследва по-нататък цялостният живот на художествения „организъм“. При това, разширяването на компетентността не е свързано с риска да се загуби „нишката“, т. е. фактологичното изследване да се разпростре върху неограничен брой явления, без да може в края на краищата да различи същественото от маловажното. Обвързано със саморазвитието на определени художествени факти (отделно произведение, целокупното творчество на един автор, известно течение или направление, род или жанр), фактологичното проучване ще притежава и подборен критерий. Нещо повече — една от главните му задачи ще бъде тъкмо тази, в бездънното море на съпътстващите случайности да издирва такива, които по най-пестелив и точен начин ще осветлят опосредствуваната връзка между житейската „храна“ и „клетъчните образования“ в изкуството, между суровината и качествено новия резултат.

Аналогичен би бил случаят и с психологично-биографичния метод. Знаменитото изказване на Ингарден, че изкуството придобива значение от момента, в който престава да има значение авторът, е твърде убедително от гледище на феноменологията, но засяга само едната страна на монетата от гледна точка на идеята за художественото саморазвитие. Вярно е, че построението на психологизма: „авторът въплъщава собствените си преживявания в творбата, следователно творбата трябва да бъде обяснена чрез автора“, е твърде елементарно и изпуска най-същественото за художествената специфика. Структуралистите не без основание възнегодуваха срещу него. Според нас също не може да се обясни своеобразието битие на художествената творба, дори и с най-подробното изучаване на съзнателния и подсъзнателния живот на автора. Защото не неговите преживявания сами по себе си, а получаването на нов комуникативен

обект, който подлага на непосредствено и непринудено изпитание светоотношението на „анонимния“ потребител, е същността на изкуството. Следователно, психическият живот на твореца има също не пряко, а косвено значение за изкуствознанието. Главният въпрос е отново, как и поради какво от случайните за възприемателя преживявания на художника се е стигнало до един свързан с особена обществена необходимост естетически предмет. Тъкмо тук е мястото да си припомним пак, че и авторът е бил зависим от своята творба — от нейната вътрешна логика, от нейния „синтаксис“.

Докато феноменологизмът обаче отлъчва напълно психологично-биографичния метод от обсега на истинското литературознание и изкуствознание, възгледът за художественото саморазвитие не може да си позволи това. Феноменологистите разглеждат творбата в нейната „даденост“; целият им патос се изчерпва с това, да уловят спецификата по анатомичен път, в статичното взаиморазположение на съставките, слоевете, похватите. Поради тази причина тям не е никак трудно да се лишат напълно от сведенията за автора, да ги обявят за „ирелевантни“ на своя предмет. При друг случай цитирахме вече желанието на Ханс Зедлмаир, изкуствоведът да разглеждал творбата така, сякаш че абсолютно нищо не е чувал за епохата, през която тя е създадена, и за автора, който е вложил труд, сърце и заложи в нея. И това не е теоретическа приумица. Подобно третиране на художествените факти би представило наистина феноменологичния метод в максимално оголения му вид — както със силните му страни, така и с неговите недъзи.

Но възгледът, който търси спецификата на изкуството не в „дадеността“ на творбите, а в обществената им диалектика, не може да пренебрегне интелектуалния и емоционален живот на твореца, без да си лиши от една необходима опорна точка. Психографията на художника или личната му творческа биография могат да послужат наистина само косвено за изучаване на това, което художествената специфика всъщност е. Откъснати от обществаната динамика на изкуството, от триединството между градивен принцип, въздействена възможност и възприятна потребност (триединство, което надхвърля всяка лична творческа биография и е в състояние да превърне лабораторния експеримент в исторически факт), психографичните и психоаналитичните методи са обречени наистина на отчуждение от изкуствознанието в собствения смисъл на думата. Свързани с това триединство обаче, те придобиват изведнъж сериозно значение, като методи, единствено способни да хвърлят лъч светлина върху зародишите на онези непрестанни „мутационни“ прояви в изкуството, от които впоследствие избухват цели нови стилове, течения или художествени жанрове. Разбира се, нито едно хрумване или откритие на художника не може да бъде причина за появата на нов стил или жанр; в най-добрия случай то е само първичен повод. Но диалектичното изкуствознание не би имало почва под краката си, ако не държи сериозна сметка за реалната атмосфера, в която непрекъснато възникват намерения, хрумвания и идеи, изпробват се средства и се разрушават норми — с една дума: в която е заложена предисторията на всяка нова художествена творба и всеки нов художествен стил или жанр.

Настоящото изложение обаче би се раздуло прекалено много, ако продължим разсъжденията си върху перспективите на психографичните, психоаналитичните и биографичните методи в изкуствознанието, възприело методологическата идея за саморазвитието. С горните няколко примера целяхме да подкрепим твърдението, че тази методологическа идея подтиква към преоценката на различните методи, а не към голословното им отрицание.

Необхванати са факторите, които способствуват за появата и разпространението на художественото явление. Многопосочни трябва да бъдат и научните подходи към него. За да бъде уверен в резултатността си, всеки от тях трябва

да се въоръжи със свои работни методи. И изследователят няма да затъне във фактите, няма да стане жертва на едностранчивостта, ако осъзнае единната методологическа основа и цел на своето изследване: саморазвитието на изкуството. Той може да проучва езика на писателя или неговата частна „лаборатория“; може да се задълбае във вероятните влияния или да разкрие пътя на един сюжетен мотив; интересът му може да се изчерпва с композиционната структура на един разказ или с политическия резонанс на едно стихотворение. За любознателното око на литератора не остават скрити нито доказателствата за „интимните“ симпатии на твореца, нито мъчнотиите на „словото“. Но за да добият научен смисъл всички проучвания и на „външните“, и на „вътрешните“ фактори, за да се насочат те към обяснението на художествената специфика, съществува едно условие — всички те да са насочени в последна сметка към въпроса, как „зачева“ и се разгръща особеното единство между градиво, начин на въздействие и съответстващата им обществена потребност.

Това е, наистина, много трудна задача. Във всеки случай много по-трудна, отколкото „разясненията“ по стар тертип: Проучва се например с подробности биографията на Вапцаров и ни се уж обяснява, как и защо той е написал „Песен за човека“. И това обяснение ще има само един кусур: Ще пропусне да ни каже, какво и защо прави стихотворението връх на българската поезия. Съвсем същия „пропуск“ би допуснал и анализът, който ще изброи всички прилагателни в стихотворението, ще разчовърка ритмичните стъпки или ще „систематизира“ римите. Литераторът, който би изоставил езиковия „гръбнак“ и би се впуснал в разсъждения върху обществено-възпитателния резонанс на творбата, би платил също данък на елементарното констататорство. Приповдигнатата „парафраза“ на стихотворението би ни говорила повече за вкуса и манталитета на критика, отколкото за същността на поетичната творба. Към научно обяснение на художествеността ще ни приближи единствено изследването, което не пренебрегва нито един от възможните извори на знания за и около творбата, но се придържа в края на краищата към въпроса, как зачева, как се оформя и утвърждава при съответните исторически условия вапцаровският стих във взаимовръзка с особеността си „тон“ на въздействие и с обществената потребност за възприемане на този „тон“.

Съвсем съзнателно употребихме израза: „Към научно обяснение ще ни приближи. . .“ Диалектичката идея за саморазвитието е според нас единственият шанс на литературознанието да се издигне до научността и да превъзмогне едностранчивостта на споменатия тип „разяснения“. Но това ни най-малко не означава, че тази идея ни доставя магическа пръчка, с помощта на която ще можем математически точно и изчерпателно да обясняваме отделните художествени факти. Тя ни сочи пътя на научното обяснение и ни вдъхва увереност в неговата принципна възможност. Този път се простира до всеки отделен художествен факт, без да ни дава гаранция, че ще бъде извървян последователно и докрай. И това зависи не толкова от диалектичката мисловна способност на изкуствоведа, колкото от природата на самото изкуствознание. С примера за наследствеността се опитахме да разясним, че поради безкрайността на „съпричастните“ фактори, не винаги обяснимото може да бъде обяснено докрай. А при изкуствознанието се натъкваме на още една трудност. За да обхване художествения факт тъкмо в неговата динамика, изкуствоведът не може да избегне относителността. Нито градивният принцип, нито въздействието „тон“, а още по-малко пък обществената възприятна потребност са дадени в изкристализирал, „чист“ вид. И това важи еднакво за творби и стилове, съхранили актуалността си, както и за творби и стилове с „музейна“ стойност. Тази трудност проличава най-вече при проблема за интерпретацията.

2. ОБЕКТИВНОСТТА НА ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НЕ ПРЕДПОЛАГА ЗАДЪЛЖИТЕЛНОСТ

През последните години в западното литературознание се създаде цял дял на теорията под название „херменойтика“. Задачата на тази дисциплина се свежда до това, да се намерят солидни опорни точки за тълкувание на художествената творба. В какъв смисъл и доколко е съгласувана подобна задача с идеята за саморазвитието?

Ако литературознанието и изкуствознанието боравеха само с по-общи понятия („стил“, „жанр“ и пр.) или пък имаха единствено задачата да охарактеризират художествения процес (било в цялост, било в по-крупни периоди), щеше да е много лесно да се докаже, че диалектичката идея за саморазвитието дава „ключ“ на научното обяснение. Но интерпретацията на отделната творба е сякаш истински спъни-камък. Всяка единична творба е, разбира се, преносима към художествения процес — вчерашния, днешния и утрешния. Но когато говорим за нейния конкретен анализ, тази преносимост има сякаш частично значение. Литераторът трябва да навлезе в собствения свят на художествените образи. До каква степен обаче и дали изобщо той може да разчита на научност и обективност? Ще съумее ли той с безпристрастността на изследовател да се докосне до вътрешния свят на творбата? И не би ли била такава безпристрастност противна тъкмо на художествената природа?

Що се отнася до целесъобразността на интерпретацията, бихме могли да използваме израза на В. Емрих за „антиномия между поезия и тълкувание“. Всеки опит да се „преведе“ творбата на езика на научните доказателства означава „загуба“ за творбата. Но един опит да се разтълкува поетичната образност чрез образи-заместители (т. е. чрез една „поетична“ критика) „увеличава пропастта между поезия и тълкувание“, тъй като новите символи ще бъдат или художествено непълноценни, или пък — ако сами по себе си притежават художествени качества — ще са на всяка цена ново, друго поетично произведение, което има с първото само повърхностни сходства. Но не това е „антономията“, за която говори Емрих. Тя се състояла в потребността от научно тълкувание на творбата, въпреки неговата видима невъзможност. Така интерпретаторът поемал тежобата на „сизифовския труд“:

„Интерпретацията иска да направи от невъзможното възможно. При това тя нито може, нито трябва да се откаже от тези свои усилия. Невъзможното само изисква да бъде направено възможно. Поезията предполага да бъде разкрита, разгадана и достатъчно ясно разтълкувана. Но всяко разгадаване на поезията е не само спечелване на нещо, а и загубване на друго.“*

Очевидно Емрих и неговите съмишленици свързват затруднението на литературната интерпретация не с въпроса, дали съществуват обективни опорни точки за едно несвоеволно тълкувание на творбата, а по-скоро с въпроса за изказната форма. Науката не разполага със символи и поради това трябва да преведе на чужд, нехудожествен език символиката, която изследва. Но наистина ли главното затруднение на тълкувателя е в „логично-доказателствения му език“? Не се ли крие истинската причина в невъзможността да се разтълкува художествената символика по обективен начин, независимо от изказната форма, в която ще бъде приподнесено по-нататък тълкуванието? Само обстоятелството, че „всеки символ е нещо различно“ ли увеличава пропастта между художествения образ и една негова образна, претенциозно-патетична критика? Не носи ли вина за това същата причина — невъзможността да се тълкува една художе-

* Wilhelm Emrich. *Protest und Verheißung*. Frankfurt a. M. u. Bonn 1960, S. 49—50.

ствена система от символи по всеобщо задължителен начин, тъй да се рече обективно?

Трябва тутаки да отбележим, че тези въпроси издават едно немаловажно различие между авторите, които са убедени в структуралността като единствена опора на едно обективно, научно литературознание. Докато Емрих и немските феноменолози търсят в съподчинеността на символите (т. е. в структурата на творбата) ключа за разкриване на нейния „същински“ смисъл, Ролан Барт — както загатнахме и преди малко — отива една стъпка по-нататък. Той говори за тълкуването на творбата само като за „така наречената интерпретация“. Нещо повече, в цитираната вече негова книга четем многократно, че литературната наука а ла Барт ще има за задача „да интерпретира не символите, а тяхната поливалентност“; с други думи, „неин предмет няма да бъде повече изпълнените (т. е. изпълнените със съвсем конкретен смисъл — бел. моя, А. Н.) значения на творбите, а ще бъде празното значение, което всяка от тях носи“ (стр. 68, курс. м.).

За непривикнали с дръзки изрази (като „празното значение“ на творбата, напр.) читатели, каквито ние сме си все още, ще се наложи тук очевидно малка пауза. В нея обаче ще се убедим бързо, че Барт не казва нищо особено ново, което да не ни е вече известно от руската формална школа. Родоначалникът на модерното литературознание във Франция набляга само по-категорично отпреди върху „лингвистичния пример“ за литературознанието и се разделя с една от предполагаемите заблуди на западния феноменологизъм — „така наречената интерпретация“. Но нека продължим.

„Неин (на новата литературна наука. б. м.) пример ще бъде лингвистиката. Предвид на невъзможността да се овладеят всички изречения на един език, лингвистиката се стреми да създаде един хипотетичен описателен модел, съобразно който може да се разясни, как се съставят безкрайно многото изречения в този език. Каквито и поправки да се налагат при изпробването на този метод, това не би било основание да оспорим приложението му и спямо литературните творби“ (стр. 69).

Би било крайно несправедливо да заподозрем Барт в пренебрежително отношение към качествената разлика между „обичайния“ и „поетичния“ език — разлика, която бе по толкова недвусмислен начин подчертана от руската формална школа. За Барт е напълно ясно, че литературната синтактология ще разполага с други, нови общи правила за разясняване на конкретни резултати. Той сочи лингвистиката само като достоен за подражание пример, вследствие на който: „Целта на литературната наука няма да бъде да изяснява, защо трябва да се възприема определено значение на творбата, нито дори защо е било възприемано подобно значение (това е, ще повторя пак, работа на историка), а друго — защо изобщо е възприемаемо някакво значение. И това тя трябва да постигне въз основа не на филологическите правила на буквалността, а въз основа на лингвистичните правила на символите“ (пак там).

Макар и с риск за частично повторение, трябва да изтъкнем, че и другите представители на един повече или по-малко структуралистичен метод говорят определено за „логиката“, за системата или дори за „лингвистичните правила“ на символите. Ако си припомним книгата „Литературното художествено произведение“ на Роман Ингарден, няколкократно цитирана в предишните ми статии, ще се уверим, че той прави доста преди Барт това, което френският литератор очаква едва от бъдещето — разкрива взаиморазположението между „слоевите“ в художествената творба. И американската „нова критика“ („new criticism“) не пропуска да използва онтологичната опора — под пуснатия в широко обръщение термин „close reading“ („затворено четене“) се разбира очевидно едно такова „разчитане“ на творбата, което се подкрепя със „същностната“ структура,

със съподчинеността на символите и т. н. А колкото пъти ще срещнем името на друг виден американски литератор от по-ново време — К. Бърк (Kenneth Burke), толкова пъти ще стане дума за неговия възглед върху символичното действие като корен на художествената специфика. И това „символично действие“ се оказва, разбира се, също обвързано с определен синтаксис.

Изобщо „лингвистичните правила на символите“ не се отричат от почти никой представител на структурализма; ние също бихме могли да ги приемем. Принципиално бихме могли да допуснем дори, че по един доста прецизен път, нестранящ и от математическата логика, могат да се създадат някакви модели, които ще са приложими не само като синтактологичната формула към отделното изречение, а ще отидат и по-нататък — ще се опитат да обхванат в една функционално-подвижна формула (например „формулата на заглавието“¹) профила чак на единичната творба. Но тук изникват два съществени въпроса: а) доколко тези „лингвистични правила“ засягат художествената специфика и б) дали те ни помагат за интерпретацията на произведението или пък предполагат нейното прокуждане от обсега на литературната наука. На първия въпрос ще се спрем в следващия параграф. Отговорът на втория се почти съдържа в цитатите от книгата на Ролан Барт. Той смята, че обективната опорна точка на литературната наука се свършва с лингвистичния модел. Всичко останало, което може да се каже за литературната творба, е или историография, или „парафраза“.

И трябва да се признае, че на почвата на самия феноменологизъм Барт е по-логичен от своите немски колеги например, а така също и от мнозина представители на американската „нова критика“. Те се опитват да използват структуралните елементи, за да разкрият уж някаква задължителна интерпретация на творбата, да ни я представят такава, каквато тя уж действително е. Наистина, заедно с Емрих, те ще признаят, че при научния анализ „нещо се е загубило“. Но основното, характерното е трябвало да бъде доловено. На помощ идват „слоеве“, тематичната „интеграция“ (Бьокман), която съдържа не само логиката на художествената форма, но и логиката на човешките преживявания, стиловата или жанровата конструкция. За да не увисне творбата във въздуха, възприема се и едно понятие за „трансцендентално време“, което — според признанията на Г. Мюлер — е заимствувано от не дотам сигурни философски източници, но все пак било наложително за интерпретацията.² И какъв е резултатът?

Ако прочетем внимателно тълкуванията на отделни художествени произведения, които ни поднася който и да е от представителите на тази школа, ще

¹ Известни ми са в ръкопис изследванията на един български автор върху „теория на заглавието“. Дошъл до тази идея по пътя на педагогическия си опит (писмените упражнения по литература в гимназиите, устния анализ на творбите и пр.), споменатият автор си поставя за цел не само да разкрие „лингвистичния модел“ на темите в литературното произведение, не само да проучи принципа на тяхната съподчиненост, но и да създаде една „формула“ по подобие на математическите функции, чрез която да се скицира и неповторимият тематичен профил на творбата. Нека не забравяме, че Барт и учениците му не показват, да са готови за тази стъпка. Те се стремят — както виждаме от горните цитати — към „всеобщия модел“ на „празните символични значения“. Като всеобщ той ще може да ни докаже, че отделната творба се приобщава към „типа“ на безкрайно многото символни комбинации, без да ни даде опорна точка за собственото у всяка от тях. Ето защо, макар и да е все още в стадий на изпробване идеята на българския автор, с нея той — ако беше парижки професор — сигурно щеше да се нареди между най-дръзките представители на авангардистското литературознание. Но др. Александър Цветков е само пенсиониран учител от Велинград и ще трябва още дълго да се справя с нашенската старомодност, преди трудът му да види бял свят.

² Срвн. Günther Müller. Über das Zeitgerüst des Erzählens. Deutsche Vierteljahrsschrift 24 (1950), S. 1—2.

се убедим, че анализът е наистина обогатен и разширен с някои нови гледни точки, но от това не е станал задължителен. Въз основа на самата творба бихме могли да спорим върху нейния действителен смисъл толкова успешно с един литератор от феноменологическото направление, колкото и с позитивиста. Това, което Е. Щайгер е прозрял в стиха на Келер „Един миг може да значи всичко, а едно столетие — нищо“ и което е подкрепил с обширни доводи от фройдитската психология или екзистенциалистическата философия, не ни задължава да разтълкуваме образа по същия начин. Спокойно можем да „транспонираме“ стиха не върху невзрачните пътища на подсъзнанието или на човешкото „съм“, а върху обществената инициатива на индивида. И никой не би могъл да ни разубеди, че сме изневерили на „символа“, който е тъкмо затова символ, защото подлежи на многообразни и многопосочни асоциации. И нашият „спор по тълкуванието“ би продължил във връзка и с „времето“, и с всеки нов спорен пункт на анализа, включително и с тематичната „интеграция“. Защото преди да изучим „интегрирането“, трябва да сме наясно какво ще се „интегрира“. А тъкмо при характеристиката на отделните теми се роят и опълчват едно на друго различните гледища на интерпретаторите. Ето защо трябва или да се съгласим с „лингвистичното литературознание“, което признава за задължителна само „формулата“, „скелета“ на символите, или трябва да се примирим с незадължителността на тълкуванието.

Именно това е въпросът, който трябва да си зададем — ще приеме ли диалектичката методология на художественото саморазвитие в „лоното“ на изкуствознанието една интерпретация, която в края на краищата не може да претендира за всеобщност и задължителност? Значи ли, че така ще изчезне всяка обективна опора на конкретния анализ и ще се възцари субективността?

Нека изоставим засега онази разкрасена критическа „парафраза“, която сама се отлъчва от науката и изисква да бъде приемана за изкуство. Доколкото тя има публика, способна да ѝ се наслаждава — нека дори я приемем за нов жанр изкуство, въпреки съмненията на някои теоретици. (Както видяхме, Емрих смята, че тя увеличава „пропастта“ между поезията и тълкуванието. Барт допълва, че тя — доколкото претендира да ни представи самата творба — поставя под съмнение художествената пълноценност на своя предмет. Ако художествените образи трябва да бъдат представени чрез тяхната „парафраза“, защо съществуват те тогава?)

Нас ни интересуват сега мястото на интерпретацията в литературната наука. И на тази плоскост се откриват два основни, макар и неотделени с непроницаема стена аспекта. Първият от тях е да се изследват значенията на творбата в историческа перспектива. Вторият се отнася до възприятието на творбата от гледището на съвременността.

Разбира се, една от съществените трудности на историческия анализ се състои вече в това, че той не може да пренебрегне оня „живот“ на художествените образи, който ги е утвърдил като художествени ценности дълго след времето на тяхното създаване. Едва на второ място идва трудността, че изкуствознанието не разполага с достатъчно автентични данни за въздействената функция на художествените произведения в миналото. И въпреки туй от гледна точка на художественото саморазвитие този аспект е изключително важен. Ще илюстрираме неговото значение с един елементарен пример.

Никой не оспорва днес жизнеността и въздействеността на Рембрандовите платна. Но ето че се налага да се замислим върху следния въпрос: Днес всеки средно даровит художник може да се „научи“ да рисува „точно“ като Рембранд. Многобройните фалшификации, които се разкриват само от най-обиграни специалисти или дори само с помощта на физикохимични средства, потвърждават това. В Пражката национална галерия и до днес е изложена една картина, под

която зад подписа на Рембранд стои въпросителна. Сиреч, специалистите и до днес не са могли да установят със сигурност дали тя принадлежи на четката на първомайстора или на някой от неговите епигони, който рисува „точно“ като Рембранд. И какво би се получило, ако някой художник, подражавайки до съвършенство „почерка“ на именития си предходник, поразшири с нови картини Рембрандовите сбирки?

Този въпрос може да бъде подхванат наистина от различни страни. Но историческата дистанция има един аспект, който интересува живо изкуствознанието. Рембрандовото творчество е исторически факт очевидно не просто поради конкретния си стил или поради конкретната си тематика, а поради това, че този стил и тази тематика са възникнали в строго определена историческа епоха. Тогава той може и да не е бил „признаван“ или „разбиран“, ако вземем за достоверни външните данни, с които разполага историята на изкуството. Но въпреки туй тежестта на това творчество лежи именно във времето на неговото „самозачатие“. И изкуствознанието би се лишило от един твърде важен свой дял, ако пренебрегне историко-ретроспективния аспект на тълкуване. Колкото и да са съмнителни историческите източници, колкото и да е трудно на изкуствоведа да се отърси от представите за днешното значение на старите художествени произведения, една от неговите задачи е да възстанови доколкото може още зачатъка на единството между градиво, въздейственост и възприятна потребност, в и чрез което едно художествено творчество се е наложило.

Мисля, че е очевидна ролята на идеята за саморазвитието при изпълнението на тази задача. Но не бива прибързано да се надяваме, че тя ще отстрани репродуктивния момент в изследването. Каквато и да е научата му „апаратура“, колкото и съвестно да се придържа към триединството, изкуствоведът ще борави и с „отворени понятия“, т. е. с произведения, които са били призвани да въздействуват непосредствено и непринудено върху индивидуалното съотношение. И за да долови това „чародейство“, той, без да напуска обективната основа на своето изследване, не може да не използва собственото си въображение, усетът си за форми, интелектуалната си прозорливост. С други думи, изследвайки, той ще започне и да „репродуцира“ функцията на творбата. Тъкмо това имах предвид, когато онаслових настоящия параграф: „Обективността на интерпретацията не предполага задължителност.“

Художествената творба не е еднозначна. И нейното най-строго научно тълкуване, което ще се гради върху редица обективни основания и преди всичко върху най-важното от тях: обществената динамика на „триединството“, неминуемо ще илюстрира тази многозначност с едно или с ограничен брой значения. А това е вече довод срещу задължителността на интерпретацията, срещу евентуалната ѝ претенция на „истина от последна инстанция“. Който обаче е разбрал диалектичността на идеята за обществената специфика на изкуството, не би имал право оттук да вади заключението, че такава интерпретация е непременно лишена и от обективност. Тя не е задължителна, доколкото не може да обгърне многозначността; но тя може и трябва да е обективна, като се опита и със своята „еднозначност“ да осветли реалното саморазвитие на изкуството.

Не ще и дума, някои биха схванали подобно положение като беда за изкуствознанието. Според нас обаче то разкрива една примамлива страна на изкуствоведското изследване. Но това би бил спор, на който не се вижда края. Беда или предимство, друго от изкуствоведската интерпретация не може да се очаква. Стремежът да бъде тя „канонизирана“ е толкова противен на научната логика, колкото и леснотата, с която някои я отлъчват от „същинското“ литературознание и изкуствознание.

Аналогичен, макар и по-сложен, е случаят с интерпретацията на художествената творба от гледна точка на съвременността. Сложността му произлиза не от принципа, а от обстоятелството, че изкуствоведът или критикът се мъчи неизбежно чрез едно от възможните значения да осветли сърцевината на „отвореното понятие“ художествен образ, което в същия този орязък от време „живее“ чрез своята многозначност. Друг начин да се напипа „пулсът“ на изкуството обаче няма. И критерият за научността на това тълкувание също няма да бъде, разбира се, неговата „задължителност“ или „представителност“, а това, доколко то ни насочва към собствената обективна диалектика на изкуството.

Не бива да смятаме такъв критерий за разтеглив и отвлечен. Той е винаги конкретен. И само за да илюстрирам бегло това твърдение, ще спомена един „парлив“ пример от нашето литературно всекидневие.

Пред очите ни се роди глава по глава новото белетристично произведение на Емилиян Станев „Сибин княз Преславски“. Пред читателите на „Литературен фронт“ писателят, който по почти всеобщо признание достигна върха на „обстоятелствено-разказвателния“ стил в българската художествена проза, сам сподели предварително, че не може и не иска да пише вече по предишния начин и че ще опита перото си по посока на „интелектуално-проблемната“ белетристика. Разбира се, названията са условни. Факт е обаче, че новата творба на Емилиян Станев не се побира в „синтаксиса“, в композиционната „графа“ на предишното му творчество. Доколко — това е втори въпрос, по който не е наша грижа да отваряме дискусия. Едно нещо обаче ми се струва недискусионно. Какъвто и тълкувателен „вариант“ да възприеме, от какъвто и ъгъл да преценява и осветлява новото произведение на Е. Станев, днешният български литератор не може пряко или косвено да не засегне въпроса за реалната почва на новоизпробвания стил в нашата художествена книжнина, ако радее за научно обоснована критика, а не за „себеизява“ чрез разкрасено „парафразиране“. И нима е трудно да се разбере, че във връзка с този въпрос не е достатъчно „репродуцирането“, че са нужни съображения и аргументи?! Лично Емилиян Станев може и случайно да е стигнал до идеята за изпробване на „новия“ стил. Но не съществуват ли реални предпоставки, тъкмо след като нашата белетристика постигна толкова много по „обстоятелствено-разказвателен“ път, да се утвърди като необходимост и един „интелектуално-аналитичен“ стил? Не кореспондира ли опитът на Е. Станев с някои явления в нашата поезия, в останалите изкуства (киното, режисурата и пр.)? . . .

Няма да изброявам всички въпроси, пък и сигурно няма да мога. Ще ми се да вярвам обаче, че е ясна мисълта, която исках да илюстрирам. Тези въпроси, които неизбежно биха съпътствували всяка сериозна, при все и „еднозначна“ интерпретация на произведението, извеждат на трудния път на научното изследване. И за това изследване би било еднакво опасно, ако се зарее в общи съображения (т. е. ако пренебрегне риска на „еднозначния“ конкретен анализ), и ако затъне в „парафразата“, изпускайки нишките, които го свързват с обективната диалектика на художествения процес. Или някой ще каже, че при зачекване на подобни въпроси ще се изкажат също различни мнения, поради което ще е съмнителна обективността и научността на проучването му? Но това би било най-елементарна заблуда. Единствено във връзка с проблемите на художественото саморазвитие интерпретацията придобива обективен критерий, тъй като тя се заангажира с констатации и прогнози, които ще се потвърдят или опровергават от самата художествена практика, а не от някоя неподписана статия. Що се отнася до „различните мнения“, те за целите на литературознанието са поне толкова благоприятно условие, колкото и за всяка останала наука.

Споровете около целесъобразността на интерпретацията в литературознанието, около нейните шансове да бъде „задължителна“ и „обективна“ са изпъл-

нили само през последните две десетилетия не един библиотечен рафт. Проблемите са много и твърде интересни. Но ние трябва да се ограничим с два-три от тях, за да скицираме принципното отношение, което според нас идеята за художественото саморазвитие има към този толкова оспорван, но и толкова напорист дял на литературната наука.¹ Това ще ни подсказва посоката, по която ще намерят методологическата си разработка и останалите въпроси. Още повече, че почти всички те са производни на въпросите, на които се спряхме.

Така например в дискусиата върху основанията на интерпретацията се намесва твърде често понятието „естетическа оценка“, което мнозина теоретици смятат съпътстващо, но не и тъждествено на самото тълкуване. Споменатият преди Емрих не се съмнява ни най-малко в основанията на прилаганите днес от немската школа или от американската „нова критика“ (и водещи началото си от руския формализъм и Пражкия „лингвистичен кръжок“) методи на извънисторичен, „структурален“ анализ. Както Емрих ще признае в една друга по-късна своя студия „Към проблема за литературната оценка“ обаче, с опитите да се използват задължителни формални признаци на собствения „начин на съществуване“ (Seinsweise) на творбата, за да се оценяват и съдържателните ѝ съставки, не всичко е в най-добър ред.

И Емрих подлага на твърде находчива, убедителна критика някои от основните доводи на Щайгер, Кайзер и др. за съвпадение на структурния анализ с естетическата оценка. И това се постигнало чрез критерия за „стилистичната съгласуваност на всички елементи на художествената творба“ (Щайгер). С други думи, в самата художествена структура се съдържало и основанието за нейната оценка, доколкото могло да се установи, дали различните формални и стилистични елементи се намират в „единна функционална връзка и в единен образ“ или пък съществуваха „несъгласуваности и падини“, при които „един формален елемент или един комплекс от формални елементи не съответствува на другите и преди всичко на цялото“ (Кайзер).

Емрих противопоставя на това твърдение един елементарен, но съкрушителен пример. Всеки криминален роман би могъл да попадне в мярката на „стилистичното единство“. Значи ли, че неговата естетическа оценка трябва да бъде по-благоприятна от оценката на роман с частични „несъгласуваности и падини“, който обаче поставя съществени проблеми от психическия живот на човека? Може ли един „стилистично единен“ криминален роман, който „разрешава“ въпросите със самата фабулна развързка, да се оценява по един и същ формален признак с „криминалния роман“ на Достоевски, чиито нравствено-психологически проблеми занимават съзнанието ни не просто поради взаимосъгласуваността на фабулата и нейната развързка? Очевидно структуралният критерий не е пригоден и за естетически критерий. Кайзер сам издавал недъга на собствената си теза, като тихо-мълком употребявал и едно друго, непопадащо в обсега на формалните взаимовръзки понятие: „единство на внушителни душевни напрежения“. Но откъде ще съдим за „внушителността“ им?

Не бива да се изненадаме, когато разберем, че Емрих няма да посмее да постави под съмнение феноменологията, нещо повече — че ще се опита сам да я използва, като я „приложи“ към една лежаща извън плоскостта на художестве-

¹ За методологията на художествения анализ не е никак без значение напр. композицията на творбата, т. е. онази вътрешна граница, която не може да бъде нарушена, без да бъде разрушена или из основи изменена художествената творба; несъобразяването с която довежда до „обединяване“ или „затлачаване“ (с излишни подробности) на творбата; която не е „дадената“ структура, а качественото ядро, допускащо и промени в структурата; поради която създателят зависи от „създаването“ и може да бъде уличен в невярност към собственото си творение; която прави художественото възприятие „съкомпозиране“ и т. н. Ние изоставихме обаче съзнателно тези въпроси, тъй като те бяха повече или по-малко засегнати в статията „Игра — формотворчество — изкуство“.

ната структура област. Важното е, че той предусети невъзможността структуралният анализ на творбата да се използва и като оценъчен критерий. Ако любопитствуваме да узнаем „спасителната“ рецепта, която сам Емрих предлага, ще я прочетем в следния пасаж:

„Съществуващите в днешното литературознание оценъчни критерии подлежат следователно на ревизия. Те трябва да се свържат с феноменологията на степените на човешкото битие и съзнание, на които ще съответствува феноменологията на стила. Само чрез феноменологията на тези степени би могло да се докаже, какво, съобразно дадената степен, е постигнато или се е оказало неудачно. Тази феноменология ще позволи също да се подредят според значението им съставките на литературната творба“.¹

След този цитат можем с чиста съвест да изоставим студията на Емрих, защото от нея няма какво ново повече да научим. Прозрял необходимостта от един „извънформален“ оценъчен критерий, но изповядващ все пак феноменологическата концепция за света, авторът чисто и просто свързва оценката с трансценденталните понятия за някакви дълговечни „степени“ на човешкото съществуване (физическо и душевно). Предоставили на Емрих безпокойствата за трансценденталното, нека сами се запитаме, дали художественият анализ и оценъчният критерий са паралелни или пък в известен смисъл и съвпадащи, „взаимопроизводни“ понятия.

Ако преди малко възприехме положително доводите на Емрих срещу уеднаквяването на структуралния анализ с оценъчния критерий, от това още не следва, че сме признали изобщо две разделни, макар и успоредни опорни точки на литературознанието: едната — в самото „битие“ на творбата, и втората — вън от него. Припомним ли си неотдавнашното минало, лесно ще се досетим, че опростителската практика на „двете бележки“ (едната по „идейност“ и другата по „художественост“) беше вариант на този възглед.

Като обществен факт, отразяващ по своеобразен начин най-различни „извънхудожествени“ явления, възплъщаващ сам различни идеи и предубеждения (философски, морални, политически, религиозни и пр.), творбата подлежи на оценка от разнообразни гледни точки. Всяка от тях обаче може да приеме или не като „даденост“ художествеността на образите, без да е в състояние да прецени тъкмо специфичното, т. е. онова, което прави образите явление на изкуството. Няма нужда да доказваме, че тази би трябвало да е главната грижа на изкуствоведския анализ. Целият въпрос е, дали той ще разполага с достатъчно сигурни обективни предпоставки за това.

Обръгна ни вече да четем критики и рецензии, които ни казват единствено, какво допаднало на еди кой си литератор и какво не му харесало. Не че този род занимания е безпочвен или пък лишен от способността да влияе върху литературата — било чрез читателя, било непосредствено върху писателя. Неприемлива е според нас само привычката да се смята това за оценка на произведението. В най-добрия случай то е естетическо впечатление, което изчерпва ролята си, щом съумее да насочи вниманието на обществеността към една творба или един автор. Тъй като чрез него говори стихията на вкуса, оформен и оформян в живата обществена комуникация на изкуството, то може понякога случайно, „подсъзнателно“ да напипа значителни тенденции на художественото развитие. Ала и тогава значителността на тенденциите ще бъде осмислена едва след допълнителния им научен анализ. Личното мнение за една художествена творба или един художествен стил е в правото си да претендира за оценъчност единствено като

¹ Wilhelm Emrich, Zum Problem der literarischen Wertung. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur. Jahrgang 1961, Nr. 3. S. 38—42.

съзнателно усилие за разгадаване своеобразната обществена динамика на изкуството. Иначе то ще сподели риска на всяко предубеждение.

Естествено, съзнателното насочване към обществената диалектика на изкуството не е поръчителство, а само предпоставка за оценката на творчеството. Трудността идва отгук насетне — доколко изкуствоведът ще съумее наистина да се добере до тази диалектика. И още нещо: доколко той ще успее да разкрие обективното основание на относителността. Ако днес обръщаме поглед към изкуствоведските анализи на Дидро, Винкелман, Лесинг, Белински (за да спомена само няколко имена), това не е ни най-малко поради мнимата непреходност на техните критерии. Догматизирани, превърнати в единица мярка за оценка на по-късни творби или дори за осветление на днешния „живот“ на творбите, които някога са анализирани, тези критерии са истинска аномалия. Днес никой уважаващ творчеството си режисьор не би се придържал стриктно към разсъжденията на Дидро за гражданската драма или върху „парадокса на актьора“, щом реши да постави собствените пиеси на писателя. И ако въпреки туй предишните анализи са класически образци, причината трябва да се търси другаде. В „Хамбургска драматургия“, в „Разсъждения върху драматическата поезия“ или в статиите на Белински се съдържат не просто „мнения“ и „впечатления“ от литературния, респ. театралния живот. Те са съзнателно усилие да се „улови“ неговият „живец“. Те дълбаят в художествените творби, за да разкрият взаимозависимостта между новите изказни форми, тяхната въздейственост и едва що създаващата се възприятна потребност. С други думи, те оценяват творчеството съобразно обективните му основания в своето време, съобразно обективните основания на относителността. Нищо, че поставъчният стил, анализиран от Лесинг, е отдавна „отмрял“; нищо че повечето от пиесите, разглеждани в неговата „Хамбургска драматургия“, са днес музейна ценност. Неговите оценки не са загубили обективността си — това се доказва по недвусмислен начин от по-късната съдба на световния театър, чието непрекъснато обновяване не може да се разбере без онова ускорително движение, първоначалният тласък на което бе разкрит от Лесинг.

В духа на диалектичката идея за художественото саморазвитие следователно основанията на интерпретацията не бива да са различни от обективните основания на оценъчния критерий. Без да се меси в злободневните тревоги на журита, редакции и приемателни комисии, въоръжени със собствени мерки и теглилки, изкуствознанието има право на свое понятие за „оценка“. Изкуствознанието има право да не причислява към себе си онези критици, които биха искали да се настанят с учителски дневник под мишница в художествената култура, за да раздават бележки по успех и поведение. За него оценката на художествените факти е въпрос на задълбочен, усърден научен анализ. А научен анализът ще бъде, когато търси в художественото саморазвитие и в една или друга степен се добира до обективните основания на относителността. Структуралните понятия, личните впечатления, идеите от „извънхудожествената“ сфера и т. н. — всичко това за него е реквизит, от който той нито може да се „избави“, нито трябва да се бои, стига да не се отклонява от същинската си методологическа посока.

3. БЕЗ ИСТОРИЗМА ТИПОЛОГИЯТА Е БЕЗПЛОДНА, БЕЗ ТИПОЛОГИЯТА ИСТОРИЗМЪТ Е САМОИЗМАМЕ

Разсъжденията върху оценъчната страна на изкуствоведския анализ ни довеждат до следващия „невралгичен“ пункт — въпроса за трайното и преходното в художественото саморазвитие, по-точно — за изгледите да бъдат те научно изследвани. В последните години споровете около този въпрос в Съветския съюз и

у нас (доколкото можем да се похвалим с такива) дадоха гражданственост на два термина — „типологичен“ и „историчен“ подход към изкуството, които често се противопоставят един на друг или най-малкото поне си оспорват взаимно първенството. Смятам, че ще е уместно да се възползуваме от двата термина, тъй като те позволяват да се групират около тях различните изкуствоведски методи, едни от които наблягат върху трайните „кристализации“ (напр. върху относително устойчивия „синтаксис на символите“), докато други държат най-вече сметка за преходността и променливостта в художественото творчество.

На пръв поглед взаимоотношението между двата подхода към изкуството се разрешава лесно и справедливо, като и на двата се признае известен изследователски „периметър“. В края на краищата променливостта на художественото творчество едва ли ще се оспори от някого, както ще е трудно да се отрече, че съществуват повече или по-малко трайни определителности (например делението на литературата на лирика, епос, драма). Защо тогава типологията да не се грижи за дефинирането на по-общите страни на изкуството (родови, видови и жанрови определителности, стилови течения, основни художествени методи и т. н.), докато историчният подход се съсредоточи върху преходите и измененията, респ. върху вероятните им причинители? Така ни представя нещата да речем В. Флеминг. Той говори за тези два подхода като за „анатомията“ и „физиологията“ на литературознанието, сравнява ги с две полукълба, които само заедно могат да съставят цялото.¹

Щом може толкова лесно да се въдвори справедливостта, защо тогава се спори? Какво пречи да се постигне споразумение за разделяне на компетентността — всеки от тези методи да се грижи за своето си полукълбо и да не предрешава съдбата на своя съсед? Какво наложи преди няколко години група съветски литератори да се заемат по примера на „историческата поетика“ на Веселовски с разработката на една теория на литературата в историческо осветление? Ако е обяснимо, че те самите бяха въодушевени от собственото си начинание, какво накара други литератори (Лихачов и др.) да видят в тази стъпка едва ли не преврат в литературознанието и да оспорят по-нататъшното бъдеще на всяка „типологична“ поетика? А какво пък застави трети (Тимофеев и др.) да се отнесат твърде скептично към новата редакция на „историческата поетика“ и да твърдят, че тя не може да претендира нито за история, нито за теория на литературата? Защо Ролан Барт държи толкова много да се признае качеството на литературна наука единствено на общата („типологичната“) лингвистика на символите, дори и когато не отхвърля съседството на една историография? Защо поддръжниците на социологичния подход към изкуството не само вчера, но и днес, при неговия „подобрен“ вариант (Хаузер и др.) не могат току-така леко да преглътнат „структурирането“, а вече пък съвсем не и претенцията по синтактологично-типологичен път да се обяснява изкуството? Защо, въпреки неизбежните усложнения и непреодолимите трудности, които по този начин си създават, поддръжниците на феноменологизма държат на всяка цена да си създадат типологичен критерий за „време“ („времето като трансцендентално качество на самото съществуване“), за да отбият уж упреците за антиисторичност, без да променят по същество „анатомически“ (типологическия) характер на своя метод? Какво им пречи да признаят равноправното положение на една литературна „физиология“, както се изразява Флеминг?

Явно е, че нещата не са толкова елементарни, колкото изглеждат от пръв поглед. Ако поразлистим по-нататък цитираната книга на Флеминг, ще разберем, защо му е било лесно да разсече литературознанието на две полукълба и да ги

¹ Willi Flemming. Bausteine zur systematischen Literaturwissenschaft. Meisenheim am Glan 1965. S. 1 ff.

раздели по братски между типологичния и историчния метод. Флеминг е еkleктик, за него съществува най-много въпросът: „как изглежда художествената специфика? но не и въпросът: „с какво се обяснява тя?“ Подменяйки същността на художественото своеобразие с неговия външен вид, основите му с неговата фасада, еkleктизмът заема тутакси позата на умиротворител в изкуствознанието. И наистина щом решим да търсим не корена на своеобразието, а само вида, фасадата на своеобразието на художествените факти, споровете между двата основни подхода, пък и между всички по-частни техни разновидности стават напълно безпредметни. В края на краищата всеки от тях може да забележи нещичко, което другите ще изпуснат.

Типичен пример за такова усмирение на духовете с цената на отказ от въпроса за същината на художествената специфика представлява главата за драматургията в цитираната книга на Флеминг.¹ С това не искам да оспоря еkleктичния характер и на останалите части. Но темата на главата за драматургията ми е по-близка, поради което навярно ми се струва и нейният еkleктичен дух по-очебиен.

За да си обясни, защо редом с останалите родове съществува относително устойчивият литературен род „драма“, теорията е прибегвала най-често към три източника: а) словесно-мимическата технология, която по начало съответствувала на някаква по-основна комуникативна дейност на човека (напр. на диалога като първична форма на общуване, на подтика към игра и представление, на особеното единство между жест и слово и т. н.), б) някаква страна на човешките взаимоотношения, която се обособява като предмет, чието отражение е от компетентност предимно на драмата (напр. конфликтите според Г. Лукач) и в) различните измерения на човешката дейност (напр. субективното, обективното и субективно-обективното — триада, според която Шелинг, Хегел, а по-късно и нео-хегелианците се опитваха да обяснят родовото „разслоение“ на литературата) или на обкръжаващата действителност (напр. „триизмеримостта“ на времето — минало, настояще и бъдеще). Разбира се, всяко от тези теоретически предположения си има своите логически затруднения и се съпровожда от редица колебания, противоречия и пр. Само за илюстрация бих искал да спомена любопитния факт, че теоретиците, които се мъчат да диференцират помежду им лирическият, епическият и драматическият принцип на литературна образност (все едно дали ще нарекат тези принципи „родове“ или „стилове“) според триизмеримостта на времето, започват съществено да си противоречат, когато трябва категорично да кажат и убедително да докажат кое измерение на времето на кой от принципите съответствува.² Не отсъствуват и съмнения, дали изобщо е уместно да се правят опити за типологично определение на родовите литературни принципи. Не би ли било по-„научно“ да се разглеждат те като преходни технологически „комбинации“, сходни, но нееднакви помежду си, които подлежат на обяснение според конкретния им исторически генезис?

Каквито и да са теоретическите разномислия обаче, в този случай те произтичат от въпроса за обяснението на литературните родове. А ето че Флеминг избира друг въпрос: Какви са външните признаци на драмата? И това му позволява на пръв поглед да избегне разноезичието. Той се ръководи от едно елементарно положение: Драма наричаме литературната творба, предназначена за сце-

¹ Willi Flemming. Bausteine zur systematischen Literaturwissenschaft. Meisenheim am Glan 1965. S. 61—67.

² В цитираната преди малко студия на Günther Müller „Über das Zeitgerüst des Erzählens“ напр. се определя епичният принцип чрез качеството му да „ретроспектира“, да борави с една „минала действителност“, с вече преживяното. Също и други автори (Кете Хамбургер напр.) обръщат внимание на „претеритума“, на „миналото време“ в епичната поезия. Противно на тях Е. Щайгер, като прилага същия принцип на „триизмеримостта“ на времето, предлага друга схема. Според него не епосът, а лириката борави със „спомена“ (с миналото); епосът осъвременява, а драмата била обърната към бъдещето.

нично изпълнение. И според този най-външен белег¹ той възприема всичко, което може да се каже за „изгледа“, за „фасадата“ на литературната творба, подлежаща на театрална постановка — все едно дали то е установено по „типологичен“ или пък по „историчен“ път. Неговата еkleктична гледна точка е твърде повратлива. Всеки момент може да се направи уговорката: Да, този и този признак не е валиден за днешната драма, той се отнася само за гражданската драматургия на осемнадесетото столетие, но все пак принадлежи към характеристиката на „литературната творба, предназначена за сцена“. Повратливостта на гледната му точка е обаче само нейна утешителна награда. Тя изведнъж се оказва безпомощна и неизползваема, когато литературната наука се заеме със същинската си задача — да обясни, какво е било или е художествена необходимост при обособяване на драмата, лириката или епоса, разполагат ли те със свои структурни принципи и въздействени възможности; ако разполагат — трайни ли са (и защо?!) или са изцяло преходни; ако са преходни — дължи ли се това само на изменените външни обстоятелства или пък е продиктувано от някаква вътрешна необходимост на художествения „синтаксис“ (напр. „контраста“ според разяснения в статията ми „Методологическата дилема пред съвременното литературознание“ термин на Тинянов).

Струва ми се, че става ясно с цената на какво могат да се „омиротворят“ и обединят еkleктично-типологичният и историчният подход към художествените факти. И ние не можем да очакваме от изкуствознанието готовност да заплати тази цена, тъй като то по такъв начин ще изостави тъкмо онзи свой изследователски предмет, който би могъл да го направи наука. Поставам ли в центъра на вниманието си обаче задачата не да се „групират“ външни (преходни или „като че ли“ трайни) признаци на художествените явления, а да се обяснява същината на художественото своеобразие, разномислиятa между „типологичния“ и „историчния“ подход стават изведнъж логични, неизбежни. Неизбежни, доколкото всеки от тях търси сам, без помощта на една цялостна концепция за художественото саморазвитие, същината на изкуството.

Така опираме пак до съперничеството между двата подхода, чиито крайни прояви намираме, от една страна, в неколkokратно споменатата теза на Барт за лингвистичния образец на литературната наука, а от друга страна, във възгледа на — за да отбележа един по-модерен представител на старата школа — Арнолд Хаузер върху развоя на изкуството. Докато първото гледище се надява да открие същината на художествената специфика в трайния „синтаксис на символите“, вътрешно присъщ на художествения „език“, без оглед дори на „възможните значения“, второто гледище отново и отново настоява, че тази специфика е обяснима единствено чрез изменчивите извънхудожествени исторически условия, в които се пораждат и разпространяват творбите. „Стильт и неговата промяна може да се обуславя само от вън навътре“ (т. е. от променливите общественноисторически отношения към художествения факт). „Той (стильт) не разполага с никакъв вътрешен подтик за изменение.“²

Хаузер не се смята за „изцяло марксист“, макар че току-що цитираният негов довод повтаря почти дословно възгледа на Бухарин, Фриче и др. автори, за които

¹ Този външен белег, собствено, също не е задължителен. И това се доказва не само от тъй наречените „драми за четене“, но и от факта, че произведения, които никога не са били предназначени за сцена (напр. диалогът на Дидро с племенника на Рамо, писмата между Лора и Яворов, известната любовна кореспонденция на Бернар Шоу и т. н.) се радват днес на театрален успех, без да са били подложени на особена обработка. От друга страна, ще е твърде прибързано да причислим към драмата някои съвременни „текстове за театър“ само на това основание, че са писани „за сцена“. Такъв е случаят напр. с „Обругаване на публиката“ — едно находчиво хрумване на писателя Петер Хандке, което се радва днес на сензационен сценичен успех. Пред публиката се изправя актьор, който с предизвикателни думи и въпроси към днешния зрител, осмива вкуса на тези, които са дръзнали да заемат кресло в театралната зала.

² Arnold Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 1953. Bd. I, S. 463.

стана по-преди дума и които бяха уверени, че тъкмо това трябва да е изходната точка на едно марксистическо изкуствознание. Спирам се на неговата книга обаче не от желание да кръжа все около едни и същи въпроси, а поради обстоятелството, че и „враждата“ между типологичния и историчния подход към изкуството произлиза от същия корен. Авторите, които настояват, че художествената специфика може да се изследва само „отвътре навън“, се чувствуват силни в типологичните обобщения и разяснения, но явно се оплитат, когато трябва да обяснят променливостта — по-прозорливите от тях, както видяхме, дори тихомълком изключват тази задача от обсега на същинската литературна наука и я прехвърлят на злощастната историография. Авторите, които настояват, че изкуството е обяснимо само „отвън навътре“, са в стихията си, когато боравят с променливите художествени факти, кореспондиращи с измененията в извънхудожествената действителност (все едно дали ще се възприеме йерархичната стълбица на вулгарния социологизъм или пък ще се търсят причинителите в една нестепенувана, аморфна историко-генетична среда). Но те разкриват гърба си за ожесточения полемичен огън на своите противници, когато се натъкнат на въпросите, какво прави „романтизма“ романтизъм, драмата драма и т. н. Наистина не са изключени опити за обобщителни понятия и при втория подход. Но това ще бъдат или понятия, аналогни на историко-генетичната среда (напр. едно общо, наднационално понятие за „романтизма“, свързано с общи моменти в националната атмосфера на буржоазните революции), или пък ще са пробиви на противника, доколкото претендират да са „уловили“ някакъв структурен модел.

Разбира се, тук става дума за логическите консеквенции на двата подхода.¹ Никак не са редки изключенията, когато в конкретните си изкуствоведски анализи феноменолози „напипват“ характерни моменти от изменчивостта и преходността на художественото творчество или пък застъпници на тезата „отвън навътре“ се добират до структурални тънкости, респ. се натъкват на относително устойчиви вътрешни определителности на образа (каквото е случаят например с изследването на Г. Гачев върху образа в колективната „Теория литературы в историческом освещении“). Но това са случаи, при които авторите, изкусени от самия художествен материал (по-силен и категоричен от всяка методология), са си позволили мъничка изневяра на предварително възприетия подход. Или — още по-точно казано — са надхвърлили боя на теоретически едностранчивата теза и налучкват по свой път методологията на диалектичното художествено саморазвитие. !

От всичко казано дотук, с което трябваше, ако не да се докаже, поне да се разясни увереността ни в научното бъдеще на тази методология, може лесно да се направи заключението, че идеята за саморазвитието ще се стреми не към еkleктично „умиротворение“ между типологичния и историчния подход в изкуствознанието, а към тяхното обединение в името именно на същината на художествената специфика. Както вече се убедихме, диалектичното „триединство“

¹ Когато говорим, че спорът между застъпниците на типологичния или на историчния подход се корени в края на краищата в дилемата „отвътре навън“ или „отвън навътре“ може да се разкрие същината на художествената специфика, не трябва да забравяме и твърде характерната днес тактика на заобикаляне на тази дилема. И, без да се позоваваме на подробности, бихме могли да си припомним, че редица автори, които защитават единия или другия подход, биха възнегодували, ако ги причислим към структуралния или към позитивисткия „лагер“. Те дори съзнателно отрупват аргументацията си с уговорки, чиято цел е да обезсилят подобни подозрения. Но това не изменя ни най-малко консеквентността на логическия извод: Преди диалектичната идея за художественото саморазвитие да е намерила широка теоретическа разработка като обединителна методология на изкуствознанието, споровете „за“ или „против“ типологичния, респ. историчния подход — по-точно „за“ или „против“ първенството на единия от тях стигат в последна сметка до споменатата дилема („отвътре навън“ или „отвън навътре“). Дали отделните автори ще признаят открито това или пък ще предпочетат тактично да го премълчат, си е тяхна работа. Важното е бъдещите ни обсъждания да не го отминават.

(между особения градивен принцип, присъщата му възможност да въздейства по свой непосредствен и непринуден начин върху съкровено отношение на „анонимния“ възприемател и съответстващата им обществена потребност) не би могло да се проумее нито само „отвътре навън“, нито само „отвън навътре“. То предполага непрекъснато взаимопроникване между това, което условно се отнася към „вътрешността“ на изкуството, и онова, което лежи уж извън него. Нито „изкристализираните“ структурни форми, нито тъй нареченият техен обществено-исторически „еквивалент“ представляват същината на художествената специфика, а процесът, при който случайни формални открития, лични „изповеди“, опити за образно приподнасяне на философски, морални, политически, религиозни и пр. „казуси“, средства на обичайните комуникативни или дори технико-производствени дейности и т. н., и т. н. се качествено преобразуват в една по-дълго или по-кратко проявяваща се обществена необходимост от възникване и „обръщение“ на особени творби, способни като никоя друга проява на духовната или материалната култура да предразположат непосредствено и в същото време непринудено индивида към самоизпитание на съкровено отношение.

Не може да има и капка съмнение, че този възглед е историчен от начало докрай. Както установихме и в предишния параграф на настоящето изложение, той не вижда друго обективно основание за разтълкуване и оценка дори на отделната художествена творба, освен основанията на историческата относителност, което ще рече: Творбата подлежи на научна оценка и интерпретация също тъй не в нейната статика, а в проекция спрямо целия непрекъснато променящ се комплекс от обществено-исторически условия, в който тя се утвърждава, повишава или намалява комуникативните си възможности, оттегля се напълно (но не непременно и завинаги) в „музея“ или оставя видими дири в последвалите я произведения. Несъвместима обаче с един подход, който предполага да се изследва художественото своеобразие единствено „отвън навътре“, диалектичката идея за саморазвитието не би могла да приеме безкритично досегашните представи за „исторична поетика“, нито пък претенциите за първенство на „историчното“ над „типологичното“.

Както знаем, ударението при тази методологическа идея пада не върху самата историческа променливост, нито върху паралелността на художествените изменения спрямо останалите исторически факти (това е грижа на социологията и общата история), а върху собствената динамика на изкуството, която е същевременно обществена. От тази гледна точка трябва да бъдат обясними не само видимите съответствия между явленията на гражданската история и на художественото творчество, но и онези „неравномерности“, за които изрично говори Маркс и които спохождат изкуствата много по-често, отколкото допадаше това на старите социологисти. Единствено по този начин изкуствознанието ще разкрие историческия „еквивалент“ не само на творби (драми, романи и пр.), които могат като че направо да се нагрябят с идеи от арсенала на своето време, а и на творби, (музикална сюита, натюрморт, архитектурна конструкция, пейзажна лирика и т. н.) и стилове, които значително по-трудно издават връзката си с „останалата“ действителност. Но което е най-важно: диалектичката идея за общественото саморазвитие на изкуството съединява въпросите „как?“ и „защо?“ при изследване на художествените промени.

През последните десетилетия се наложи например видима промяна в драматургичното творчество, която не може да се побере в нито една от старите поетики: действието загуби своята последователност. Спомените започнаха да го връщат „назад“, събитията започнаха да отстъпват пред състоянията и т. н. Всепризнати майстори на киноизкуството се отказаха също от „събитийния“ момент във филма. Дори представители на епичната художествена проза се опитват все по-настъчиво

да заменят „фабулата“ с асоциациите и с анализа на психически състояния. В какъв смисъл ще ни помогне тук изкуствоведското изследване?

За него ще е непростимо да се подведе от намеренията на авторите, от модните увлечения на част от публиката или пък от предубежденията на „традиционния“ вкус. То ще се интересува от реалните възможности на новопородения стил, за които няма предварително подготвен „еталон“, нито пък е решаващ статистическият критерий. И първата му грижа по тази посока ще е да намери опора за своите наблюдения. И то ще я потърси преди всичко във въпроса, как драматургията на „действието с нарушена последователност“ или художественият филм, изтикал на втори и трети план „случката“ добиват своя особена въздействена функция, способна да събуди нова възприятна потребност. За тази цел то трябва да се придържа неотклонно към новоизпробваните възможности на самото изкуство — как „играта на спомените“ задържа вниманието на зрителя, как активизира въображението му, как „заангажира“ светоотношението му и т. н. Естествено на тези въпроси изкуствознанието не ще съумее да намери отговор, ако не държи сметка за онова, което отличава новите „синтактични“ построения от предишните. Но за него това няма да е „чисто“ лингвистичен или структурален въпрос, а страна на динамичното „триединство“. Тя ще му е нужна, за да проучи, дали промененият „синтаксис“ разполага с възможности да засегне проблеми и дилеми, каквито предишната драматургия не обхваща, дали обаче същевременно не прекъсва нишката към такива „широкомащабни“ проблеми и дилеми, каквито други стилове (напр. Брехтовият „епичен принцип“) поставят в центъра на зрителното си поле. Кореспондира ли въздействената функция на новоизпробвания художествен стил с някакви изменения във възприятните способности на съвременния зрител? Накъде клони повече този стил — към безпроблемното забавление или към провоциране на мисли и преживявания, затлачени от всекидневното? Не е ли той начало на един „камерен“ дял в драматургията, киноизкуството и романа? Не се ли заплаща при него „вгълбяването“ с пожертвуване на патоса?

Очевидно въпросът „как?“ ще отведе диалектичното изкуствознание към редица философски, морални, политически и пр. аспекти на съвременността, без да му позволи да напусне основната си гледна точка — реалните изгледи и ограничения на новия художествен стил. Разбира се, нашият пример дава твърде приблизителна и неточна представа за пътя на конкретното изкуствоведско изследване — не само защото трябваше неизбежно да говорим в „общи“ черти за споменатата тенденция в драматургията, киноизкуството и белетристиката, но и защото си позволихме, макар и „примерно“, да изброим някои въпроси, до които изкуствознанието би трябвало да дойде в резултат на конкретния си анализ. Всеки нов стил съдържа опасност да подхрани и „свой“ маниеризъм. И за изкуствознанието ще бъде допълнителна грижа да отсее повърхностните, външните прояви на новия стил от действителните му възможности. Пътищата за проникване на художествения стил са също различни. Той може да бъде изкуствено „присаден“ от една чуждестранна култура или да възникне и се развие естествено в национална атмосфера. Всичко това не може да убегне от погледа на диалектичното изкуствознание. Ала нашата задача бе не да съставяме „конспект“, от какъвто конкретният диалектически анализ не се нуждае, а да скицираме методологическата му насока. И ако изкуствознанието отговори изчерпателно на въпроса „как?“, свързан с живото диалектическо единство между новосъздаванията градивен принцип, съответната му въздействена функция и пораждащата се във връзка с това обществена потребност, то ще отговори и на въпроса „защо?“. Новият художествен стил, род, вид или жанр няма друго основание и обяснение, освен това динамично триединство, в което се кръстосват целокупният художествен опит на миналото със социално-историческата атмосфера на настоящето, случайните поводи на откри-

тията с — както обичаха да се изразяват старите социологисти — „желязната необходимост на обществото“.

Преди да завършим разсъжденията си обаче, се налага да наблегнем на още един съществен момент. Тъкмо защото промените в художественото творчество не са автоматично следствие на външните фактори, а тяхно опосредствувано отражение на саморазвитието, изкуствознанието би загубило своята собствена позиция, ако се откаже от „типологията“ или омаловажи ролята ѝ. Каквито и допълнителни проблеми да поставя „нарушената последователност на действието“, както и да изменя тя досегашния технологически модел, не бихме могли да разработим научно нито един от нейните проблеми откъснато от собствената динамика на драмата. Един „историзъм“, който би се поблазнил да „отчита“ изключително новостите в художествения строеж, без да се обляга на типологични изследвания върху природата на художествения синтаксис, би бил същинска самоизмама, защото или ще трябва да се откаже от всяко обяснение, или пък ще му се наложи да пресегне за „доводи“ към сферата на „съпътстващите“ обстоятелства. Всяко художествено изменение е преди всичко видоизменение на едно вече комуникативно изпробвано единство. Всяко отрицание в диалектическия смисъл на тази дума е възможно, благодарение на това, че е усвоило натрупания опит.

Любимитни примери ще намерим дори в най-крайните теории на съвременния модернизъм, а особено пък в самата му практика. Абстрактната живопис е всъщност анти-живопис, тъй като се отказва от онова, във връзка с което се е развил „езикът“ на цветовете и плоскостните съчетания — изображението. Но теоретиците на тази школа не дават и да се продума, че тя стои извън развоя на изобразителното изкуство. Напротив, те смятат, че абстракционизмът „освобождава“ живописца само от фигуралното, като развива собствените комуникативни възможности на пред-фигуралното (плоскостното, обемното, багровото съчетание), от което е почерпен „езикът“ на изобразителното изкуство. Този елементарен довод в защита на абстракционизма се повтаря толкова често, тъкмо защото най-трудно се поддава на опровержение. Както и да се отнесе към въздействието възможности на абстрактната картина, изкуствоведът не може да пренебрегне факта, че тя се е породила не като напълно безпочвена приумица на художника, а като „автономизиране“ на художествения език, отприщило пътя и на своеволието.

Още по-характерен пример в това отношение е модернистичният експеримент с едно средство, което само по себе си трябва да съдържа определен смисъл — думата. Известни са стиховете на Хлебников, съставени и чрез абсолютизация на неологизма. Той съчетава например корена „люб“ с всевъзможни представки и наставки, поставя новообразуваните „думи“ в ритмична връзка, използва богатите възможности за вътрешно римуване. С други думи, борави с действителните особености на поетичния и обиходния език. И впечатлението от неговата „игра с думи“, от неговата гротеска, надхвърлила границата на всяка обичайна представа, не е чисто звуково, както от „известните футуристични „бррр“ и „мррр“. Тъй като наставките и представките, имащи функционално-семантологично предназначение се използват именно като на- и пред-ставки, макар и в непривични, наглед ненужни съчетания, играта с „неологизми“ става изведнъж гротескна игра със „смисли“ (именно в множествено число!). На читателя се поднасят не само примамките на ритмувани и римувани срички, но и изненадващи тъкмо със смисловата си непреводимост „думи“: (изпоналюбджия“, „недоотлюби“, „преразполюбител“ и т. н. — всяка от тях като че ли носи нюанси, които не могат да се изразят по синонимен път. Разбира се, предсказанието на почитателите на Хлебников, че с подобни опити започва революция в поезията, не се сбъднаха, ето вече няколко десетилетия. Но значи ли това, че хлебниковският пример остава в архива „продесетилен“ и „прономерован“? Почти цяла една книжка на своя „Курсбух“ по-

свети неотдавна Ханс Магнус Енценсбергер на позабравения странник в руската експресивна поезия. Повод може да е и фасцинацията от случайна среща с творчеството на Хлебников. Но, както вече няколкократно подчертахме, понякога следствията от такива случайни съприкосновения и открития могат да предявят правата на необходимостта. Сами по себе си „мутациите“ не правят вида, но го правят възможен. Ето защо на литературознанието се налага да бъде предпазливо в своите прогнози. Негова научна задача е обаче (и то разполага с достатъчно средства за това) да проучи структурния и въздействен обseg на хлебниковската поезия — такава, каквато тя е като художествен факт според „основанията на историческата относителност“. Ала тъкмо с оглед на тази задача литературознанието не може да не си служи с типологични обобщения. За да се разбере играта с неологизма, би трябвало да се разполага с обобщителна представа за неговото (нека кажем „обичайно“) място в поетичната лексика; за да се обгърне целостта на едно произведение, съставено от думи, единствената видима връзка между които е коренът им, би трябвало да се използват типологични обобщения за ритмични единици, рима и т. н. По-нататък ще се нуждаем от понятието „поетична експресия“, дори от типологията на гротеската и от теорията на иронията. И — което е особено важно — тези типологични представи и понятия ще са нужни на литературознанието не като формули на една „чиста“ технология, а като представи и понятия, които съдържат обобщителна информация и за въздействената функция на съответния компонент (ритъм, неологизъм, рима и пр.).

Преднамерено се спряхме на най-дръзки опити за формални или смислови метаморфози в изкуството (чийто списък би могъл многократно да се удължи с днешните прояви на „антитеатъра“, „антиромана“, „антилириката“ и пр.). Дори експресивните явления потвърждават необходимостта от типологична „база“ на изкуствознанието. И ако някои от тях стигат чак до израждане на художествеността, обяснението им пък ще трябва да се основава на законите на художественото саморазвитие. Патологията би се оказала безпочвена, ако не беше биологията.

Типологичния подход към изкуството има различни аспекти и може да си създаде твърде богата работна „методика“. Единственото условие за това е той да се схваща като страна от методологията на художественото саморазвитие, т. е. да се освободи от бремето на едно статистично гледище върху природата на изкуството. Така дори мечтаната от Ролан Барт „лингвистика на символите“ ще придобие по-голяма свобода на действие, отколкото сам Барт ѝ гласува. И за да не прозвучи голословно това твърдение ще си позволя за миг да се върна пак към цитираната му книга „Критика и истина“.

На стр. 77 (цит. изд.), пък и на други места Барт подчертава, че „една граматика не е добре написана, ако не дава формули за разяснението на всички възможни изречения.“ По този пример и бъдещата лингвистична наука за литературата би трябвало да се стреми към един „всеобщ синтаксис на значимите символи“. Това изискване е неизбежно за поетика, която смята, че лингвистичният модел е единствен начин да се обхване обективното основание на художествената специфика. Но то същевременно скована изследването, прави го зависимо от една непълна индукция, която претендира за пълнота. Диалектичното изкуствознание нито отрича възможността да се съставят „лингвистични“ модели, нито пък има причини да се откаже от използването им. Тъй като то обаче вижда художествената специфика в една обществена динамика, за него би била напълно неприемлива „лингвистиката на символите“, претендираща за „философския камък“ — т. е. за формула, която би обхванала всички възможни конструкции и значения на поетичната символика. Откаже ли се от тази своя претенция, примири ли се с непълната индукция, „лингвистиката на символите“ ще има много по-голям простор за изследвания, тъй като ще се стреми

не към уж всеобщи и поради туй бедни откъм признаци „формули“ а към по-частни, „локални“ модели, които ще бъдат по-прецизни, научно по-издържани.

Аналогично е отношението на диалектичното изкуствознание и към останалите типологични изследвания от структурален род. Така например то не би се отказало от използване на структурални изследвания върху един стил (барок, рококо и т. н.) или върху някоя характерни прояви на художествения метод (например по въпроса за тъждеството между автора и героя в романтичната художествена творба, за представяне на обстоятелствата в реалистичния роман и т. н.), макар че тези изследвания се базират върху непълната индукция, т. е. в никакъв случай не могат да се приемат като задължителен признак на съответния стил или метод. И като непълна индукция обаче те са потребни на изкуствознанието, понеже могат да хвърлят лъч светлина върху едни или други страни на художественото саморазвитие. Нещо повече — диалектичното изкуствознание няма причини да се откаже от услугата и на обобщения (за „романтизма“, „сантиментализма“, „ренесанса“ и пр.), постигнати не по структурално-аналитичен път, а повече с аргументи на философията, етиката, общата естетика, социопсихологията и пр. Вярно на своя диалектически подход, то не ще се поддаде на неизбежната ограниченост на подобни типологични понятия, тъй като винаги ще ги изпробва в проекция към реалното художествено саморазвитие. От друга страна, обаче те могат да бъдат полезни, тъй като представят в съгъстен (макар и едностранчив, раздут, често абсолютизиран) вид някои реални особености на тези методи и стилове, поне на отделни техни творби или вътрешни течения.

И така, диалектичното изкуствознание се нуждае от типологията и е готово да я приеме във всички нейни разновидности, без ни най-малка опасност да изпадне в „плюрализъм“ или електизъм. За него отделните типологични понятия и съждения не са аргумент, още по-малко пък задължителна дефиниция, а съгъстен хипотетичен материал, който — дори и когато се окаже пряко неизползваем за осветляване на художественото самодвижение — може да играе „катализираща“ роля за изкуствоведския анализ.

Тук засегнахме само едната страна на въпроса за отношението на диалектичното изкуствознание към типологията — отношението му към досегашната типология. Логично е обаче да се попитаме, дали идеята за самодвижението не предполага да се изгради изкуствоведческа типология към самата динамика на художественото творчество. И ще ни е трудно да отговорим отрицателно на този въпрос, па макар и поради факта, че понятията за „триединство“, „композиция“, „специфично обществено предназначение на изкуството“ и т. н., които толкова често употребявахме, са без съмнение „типологични“, а от друга страна — ще ми се да вярвам — свързани с реалната диалектика на изкуството. Нещо повече: мисля, че е напълно в кръга на възможното да се създадат не само технологични понятия за основните литературни родове и за главните художествени методи (понятия, които поради своята обвързаност с променливата структура са обречени на едностранчивост), но и диалектически определения. С други думи казано, определения, които ще обхващат не едно състояние на съответния род, а непрекъснатата му динамика, „пружината“ на неговото обновление. Такова определение на драмата ме занимава вече няколко години. Началните резултати на теоретическите ми опити са публикувани в първия дял на книгата ми „Драматично и драматургично“ (изд. „Наука и изкуство“, София, 1967). Затова ще спестя на читателя по-нататъшните разяснения. Но необходимостта от диалектична типология в изкуствознанието произтича от самия възглед за саморазвитието и присъщото му динамично „триединство“. За саморазвитие на изкуството ще сме в правото си да говорим, ако имаме предвид не само променливостта, но и, преди всичко и специфичните за-

кономерност, по които тя се осъществява. А за специфични закономерности на художественото саморазвитие може да става дума във връзка с трайни, оказали се за по-дълго или за по-кратко историческо време необходимост, единства на градивен, въздействен принцип и възприятна потребност, образувачи основата на това, което наричаме художествен „метод“, „стил“, „род“, „вид“ или „жанр“. Подобни диалектически единства не могат да са нито нормативни, нито технологически, тъй като са единства на взаимно изменящи се, на постоянно подлежащи на усъвършенствуване (най-малкото — на историческо „приспособяване“) съставки, които не на последно място предполагат и индивидуалната инициатива на художника.

Ала това е предмет на бъдещи теоретически изследвания и обсъждания. Те са неизбежна „тегоба“ за всеки, който днес избере диалектичката методология на изкуствознанието. След първата свободно избрана стъпка, втората е наложителна и „принудителна“!

„БЪЛГАРСКИЯТ ОДИСЕЙ“ И ИСТИНАТА НА НЕГОВОТО ЗАВРЪЩАНЕ*

Тончо Жечев

*Недей забравя никога Итака.
Да стигнеш там — това е твойта цел. . .*

*Итака те дари с прекрасното пътуване.
Без нея нямаше да можеш в път да тръгнеш.
Но нищо друго няма тя да ти даде.*

*И ако бедна я намериш, не те е тя излъгала:
тъй мъдър както си сега със толкоз опит,
навярно вече си разбрал итаките що значат.*

Константинос Кавафис

В краткия период на победа и разочарование от победата в борбата за духовна независимост, между 1870 и 1873 г., Петко Славейков написа три поетически произведения, които станаха венец ва неговото поетическо дело — „Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“ и „Изворът на Белоногата“. През тези години той е писал и други стихове, но те повтарят познатите дотогава мотиви в неговата поезия, не носят ослепителната новота на поменатите както по дух, така и по израз.

Под „Не пей ми се“ стои датата 7 септември 1870 г. Това стихотворение е съвсем ново като мотив. То силно изненадва съвременниците на Славейков, като че тъкмо от него не са очаквали подобни поетически декларации. Те бързат да го подканят — „Пейте, Славейков!“ То не по-малко изненадва и всеки запознат с последователното развитие на Славейков като поет, с неговите мотиви и настроения, прави впечатление на скок в неизвестна и неясна посока. И същевременно, съпоставено със стилистиката на останалите две произведения от този период, това стихотворение е най-близко до познатия ни начин на израз на Славейков. В известната стихотворна пародия на Ботев „Не пей ми се“ беше най-леката и достъпна плячка, от него стана най-добрата пародия, защото всичко дълбоко искрено и изповедно, извадено на показ, е лека плячка за пародиране, когато го погледнем с други очи. А и настроението в това стихотворение е останало съвсем чуждо на тези, които не са били свързани с борбата за духовна независимост, техните разочарования са им били непонятни.

„Не пей ми се“ беше първият и най-точен поетически израз на разочарованието на Славейков от черковно-просветителното движение, в което той беше един от водителите. Взето в най-общия си смисъл, това стихотворение е деклариран на всеослушание отказ от борба и жертви в едно движение, след като поетът е разбрал, че те не се оправдават от постигнатите резултати. Каква по-голяма жертва може да вложи поетът в едно дело от своята песен!

* Глава от книга: Цариградският кръг в българското Възраждане. Хора и идеи.

Пеял бил съм и стихове нареждал,
коя полза и каква ли надежда,
като няма кой да слуша, разбира —
туй, що пея, туй, що дрънкам на лира?...

Това е същият мотив за жертвите, който чуваме да се разнася непрекъснато в публицистиката на Славейков от това време. Но вложен в стихотворение, той още по-ясно откроява обществено позитивната, прагматична основа, на която се третира. Ако по убеждението на Славейков нищо трайно не може да се направи без жертви, положени в основата му, то в новата интерпретация той изразява същото убеждение по обратен ред — резултатите са тъй нищожни, че едва ли си струват труда и жертвите. Поетът е смутен от „нечувствени, равнодушни, нищожни“ хора, които не заслужават неговата песен и нашите усилия. Този въпрос изглежда трайно е занимавал съзнанието му и верен на своя трезв, практичен, реалистичен усет, характерен изобщо за дейците на борбата за нашата духовна независимост от гърците, той е склонен на бързи разочарования пред вида на непосредствените резултати. В тази духовна борба нашите обществени дейци търсят преди всичко житейския резултат, винаги съмнителен с оглед идеалната предварителна представа за него. Три години след „Не пей ми се“, заедно с „Жестокостта ми се сломи“ и „Изворът на Белоногата“ Славейков превежда не твърде сполучливо гордото стихотворение на Пушкин „Поет и сган“, където отговорът на същия въпрос е близък по дух на „Жестокостта ми се сломи“ и „Изворът на Белоногата“.

Който познава живота на Славейков между „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“, няма да се изненада от полюсните мисли и настроения на поета. В най-съвършеното лирическо стихотворение на Славейков „Жестокостта ми се сломи“ е отговорът на въпросите, поставени в първото стихотворение, въпреки че той е писал и преки отговори на подканите на неговите съвременници да пее, да гледа работата си както и дотогава. „Жестокостта ми се сломи“ е горд отказ от гордостта, от жестоката индивидуална, лична правда на „Не пей ми се“ в името на правдата и страданията народни. Това е висок, благороден жест на издигнатото индивидуално съзнание, отказ от неговата интимна правда в името на народната правда, посрамено завръщане към първоизвора, приобщаване към онова, от което в дадена точка от развитието си индивидуалното съзнание се е отдалечило, към което е било изпълнено с презрение. Ако в цялата поезия на Славейков можем да забележим живите, кървящи рани, първодихателните викове, свързани с един процес на отделяне, освобождаване на индивидуалното от фолклорното съзнание, тук виждаме две горди прояви на обособеното индивидуално съзнание в противоположни посоки — отделянето и приобщаването към народа, като забележителни актове на високо издигнато и напълно изградено самосъзнание.

И рекъл бях: аз няма веч да плача
за тежките на тоз народ беди
Ожесточен, пощада му не рачах:
„Да тегли, думах с яд, нал тъй мъжди“

Но изведнъж настава пълен поврат в това ожесточение на поета. Повратът е предизвикан от това, което поетът е чул за съдбата на майка си и близките си — те са преследвани за неговия грях и теглят от безжалостни сърца. Интересно е да се отбележи, че Славейков е останал без майка много рано, той изобщо не я помни и цял живот го съпътствува чувството на сираците. Поради това неговото стихотворение може в известен смисъл да се изучава като нагледен пример, как поетите на Възраждането непосредствено и пълноценно чувствуват своята родина. Народът и родината за тях са само последната брънка от една верига, която обезателно започва с майката, близките, преминава през родния

град или село, през пейзажите, запомнени от детинство, през езика и обичаите, за да се събере всичко това накрая в обобщения образ на родината, която отново ще се нарече с началното и най-скъпото от всичко това — майко! С подобна пълнота се отличава чувството за родина у всеки възрожденски поет. Не помалко интересно е да отбележим, че скоро след това време, когато виждаме Славейков да се връща по толкова трогателен начин към онова, което съставлява неговото чувство за родина и пред което не издържа неговото ожесточение, Христо Ботев, потресен от новината за обесването на Апостола, в един ред на знаменитото си стихотворение идентифицира по незабравим начин същите образи — „О, майко моя, родино мила. . .“ Само тази възрожденска пълнота на чувството за родина може да обясни как слухът за измъчената майка в стихотворението на Славейков, със силата на електрически ток се предава по цялата верига и поетът застава смирен и жалостив пред образа на своя народ и родина, готов отново да споделя теглата им, да носи тежкия си кръст. Готов всъщност отново за жертви в тяхно име. Нещо повече — има основания да се смята, че именно жертвите по това време, съдбата на Левски, тревожните слухове от България са му навели настроенята и мисълта за „Жестокостта ми се сломи“. Образът на измъчената майка и близки, които предизвикват поврата в това настроение на Славейков, са само задължителната, необходима връзка на възрожденското съзнание, когато трябва да си върне образа на родината.

Но има едно друго произведение на Славейков от тези кризисни години, което и днес крие могъщо очарование за нас, под чиято сладка и непонятна власт попадаме винаги, щом чуем песенния ред на неговите думи. В него е целият необхватен Славейков, с любовта му към народната песен и мъдрост, с дългогодишните му фолклорни и етнографски занимания, с неговите идейни и политически очарования и разочарования, с неговата пареща болка по един отминал свят, с неговото откровение Славейково. В това произведение е отлят един идеален образ на България в повратен момент — с нейната природа и хора, език и морал, с нейните жертви и жертвеност, с нейното слънце и непрогледна нощ, с апогея на нейната сериозност и здрав смисъл, с тайните на нейната разсъдителност и отказа от тайни поради разсъдителност, с цялото ѝ старинно достолепие, с всичките ѝ неизказвани страхове от жадуваното напредване. В това произведение е всичката гордост на нашите бащи и майки, тяхното оправдание защо са били такива, каквито ги пази народната песен. То е величествен акт на отливане и запазване за вечността образа на един народ от предпознанието, една идилия на предпознанието, създадена от позналото и претрадало съзнание. Мястото на това произведение е на върха, там, дето в националното съзнание стои „Хаджи Димитър“, а не между мъртвия литературен хлам, между повяхналите листи в историята на една култура. Това е „Изворът на Белоногата“. Ако всеки русин, излизайки от Русия, носи едно томче на Пушкин, аз, поставен пред подобен избор, бих предпочел „Изворът на Белоногата“. В нея има всичко, което духовно те привързва и държи към мястото, отдето идваш, в нея има дори оправданието за нашите съблазни към други светове и предчувствия за нещастията, които дебнат във от нашия свят. Изминалите сто години от написването на тази поема показват, че е дошло време тя да бъде разтълкувана, да намерим ключа, с който ще се отворят тайните ѝ чарове, ще се обърше натрупаната отгоре ѝ пепел.

Тези, които са били близко до Славейков и са го познавали добре, отбелязват една характерна особеност на писателя. Ето какво пише син му Иван, сравнително най-продължително съпътствувал баща си в неговия път: „И нещо странно, но вярно; в най-усилните минути на живота си, когато е бивал онужден за насъщния си хляб, той се е старал да заглушава даже глада и жаждата си с постоянна работа; с непомерен труд той е гледал да надвие и на глад и на лишения, да забрави грижи и страдания и да намери утеха и удоволствие. В такива именно гладни, усилни обстоятелства той е написал някои от най-трогателните свои стихове, в които изливал всичкото състрадание на своето горещо сърце и на своята пламенна душа, като е оплаквал в жестоката съдба на народа си своята собствена злочестина.“¹ Същото наблюдение предизвиква удивлението у друг съвременник и познат на Славейков: „Как се измъчваше този човек през това мъчно време — пише К. Салгънджиев — е за неописване, само близките до него знаяха, аз често го оплаквах, без да мога да му помогна. . . Забележителен, но странен факт бе, че когато биваше най-много опечален и прекарваше тежки минути, тогава именно неговото перо ставаше неподражаемо. Най-пламенните политически статии, стихотворения, критики и отговори на някои списания и вестници биваха написвани, когато той е бивал цял в тревога. . .“² Би трябвало да се отбележи още една черта на Славейков като писател, забелязана от Рачо Славейков, и то тъкмо по повод произведенията, за които става дума: „През това време написа той едно от най-добрите си стихотворения „Жестокостта ми се сломи“; тогава е написана поемата „Изворът на Белоногата“ и пр. Баща ми не беше писател импровизатор. Той имаше недостатъка на всички автодидакти (самоуки) — бавна концепция.“³

Няма съмнение — а и Рачо Славейков непосредствено свидетелствува за това — поемата е създадена в най-тежките за П. Р. Славейков месеци от есента на 1872 и зимата на 1873 г., когато е бил отчаян от хода на черковно-просветителната борба и нейните резултати и при неизбежно проникващите тревожни слухове от вътрешността на страната за арести, бесилки, разправи с революционните организации и българските дейци. Седнал по обичая си по турски, на одъра в одятан българското училище на Фенер, със завити с одеяло крака, посмръквайки емфиенце, изпъдил провиращите се отвсякъде тревоги на деня, цял съсредоточеност, в късните непрогледни южни нощи Славейков се е пренасял в други времена и сред други хора. Тяхната старинна хармония, увереност в себе си, тяхната призрачна красота, дорасвала до идилия, до музика от други сфери, ставали сега балсам за ранената му душа. Сякаш точно този миг са чакали, за да нахлуят в съзнанието му видения от друг живот, забравени, но дълбоко скътани спомени от детството, да предявят своите права неочаквани, неканени мисли и образи — въпреки целия жизнен опит, въпреки привичните мисли, въпреки всичко запълнящо живота му до вчера. И той става вещ за други истини, като че Платоновият анамнезис няма власт над него.

В такива дни е изплувала в съзнанието му страшната легенда, чута в най-ранно детство от по-големи другари в Търново. Те му разказвали за таласъми, които крепят основите на големи строежи и са добри духове на всичко построено. Наистина, на фона на кацналите една върху друга къщи над Янтра, на причудливата архитектура на старопрестолния град, несигурна и фантастична, в детското съзнание е трябвало всичко това да се крепи от някой добър и безропотен дух.

¹ Петко Р. Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Захари Стоянов в спомените на съвременниците си, С., 1967, стр. 28.

² Там, стр. 73.

³ Пак там, стр. 60.

Още тогава Славейков е научил, че в тези добри духове се превръщат живи хора, след като сянката им се премери и постави в основите, четиридесет дни след което те умират.¹ Но безспорно е, че един от изворите трябва да се търси в постоянния, дълбок и горещ интерес на Славейков, съпътствувал го през целия му живот, към българските обреди и легенди, в неговите народностни, етнографски и фолклорни проучвания, които далеч не наподобяват по-късния академизъм в тази област, а се отличават с живо чувство и замах, непознати нито дотогава, нито по-късно у нас. Навярно в торбите с ръкописи и бележки на Славейков, потурчени от полицията в Цариград при последното му арестуване през август 1872 г. (за кой ли път вече той губи всичко събирано с трескав интерес и любов!) са се намирали и негови записки за дивната чешма край Харманли и легендите, разказвани му там от местни жители. Защото е известно, че той си е водил бележки за видено и чуто. Тази му страст е будела немалко учудване и присмех сред безкнижните българи, които съставлявали обикновено обществото му.

Не само непосредственият усет за поезия, но и творческата история на тази поема показват, че зародишът ѝ е бил във връщането към мита за вграждането и нейното изучаване трябва да се движи отзад напред, от края на поемата към нейното начало, за да се върнем отново към тайната на нейния поетически заряд, който я извежда далеч, в царството на приказното. Тук се коренят много от грешките и нечувствителността при подхода към поемата, примитивните твърдения, че композицията ѝ „има много недостатъци“, многократните критики, че композиционно нейните части не били хармонизирани и уравнивесени с най-голямата част, където е срещата на Гергана с везира.² Последователният, учебникарски ред при разглеждането на тази поема убива нейния живец, странния живот на идеята у нея, изцяло свързан с мотива за вграждането и жертвата, поетичния мотив, който издига до висотата на трагедията идилията на живота, хармонизира поемата, но не формално, а като зад разрасналата се първа част оставя необятното царство на непознатото и тайнственото. Затова всяко нейно изучаване трябва да почне с мита за вграждането в неговата Славейкова интерпретация, което всъщност е истинската творческа история на зараждането и смисъла на тази поема.

Едва ли това не е единственият мит, тъй дълбоко вкоренен в българското национално съзнание, разпространен във всички наши краища. В сравнение с него всички останали наши вярвания са плод на по-груби суеверия, по-трудно приспособими към символика, особено привлекателна за силния елемент на рационализма във възрожденското съзнание. При вярването за вграждането на живи хора в основите на трайни постройки обредният, суеверен и легендарен елемент са издигнати до степента на мит, равностоеен по вложените в него от народа философски смисъл и поезия на големите митове на древността. В народната песен този мит има варианти от всички краища на България. Общото за всички тях е, че майстор Маноил (Манол) започва да строи град, мост, крепост или черква. Денем строи, нощем построеното се събаря

¹ Вж. Петко Славейков, Сб НУ, кн. III, стр. 162.

² Вж. напр. Боян Пенев. Виден историк на нашата литература и голям познавач на делото на Славейков, Пенев не оцени значението на „Изворът на Белоногата“ за нашата литература, както и нейното място в творчеството на Славейков. От него водят началото си и постоянните съпоставки на тази поема с „Бойка войвода“, с която тя има само формална прилика. Ето какво пише Боян Пенев в пространния си очерк за поета: „В първата от тях (т. е. в „Изворът на Белоногата“, б. м.), написана в стила на народните песни — стил не навсякъде еднакво спазен — срещаме мотиви от народното творчество и предание, които авторът на места само външно е свързал, без да е успял да слее отделните части на произведението в органическа цялост.“ Вж. „П. Р. Славейков“, избр. съч., т. I, С., 1927, стр. 90; в различни форми това необосновано твърдение на Боян Пенев се повтаря от всички изследователи, до най-новите работи, писани върху предмета. Вж. например „История на българската литература“, С., 1966, т. II, стр. 330; сп. Родна реч, 1962 г., кн. 2, стр. 17 и др.

Майсторите, свързани най-често с определен срок, разбират, че строежът иска жертва, кръв за трайност. Уславят се да кажат на булките си да им донесат обед за утрешния ден, и която дойде първа, да бъде вградена в основите. Вечерта всички разкриват тайния облог на жените си. Но винаги се намира един добросъвестен, обикновено майстор Манол. Той избира друга хитрост, твърде невинна пред предателството на останалите. Той дава сто заръки на младото си булче, поръчва му да свърши невероятно много работа, та дано дано закъснее с обеда, но тайната на клетвата помежду майсторите не разкрива. И каквато е уредна и напета, успяла всичко да свърши въпреки многото пречки, невестата му се явява по обед на строежа, сякаш народът иска жертвата да бъде не какво да е, а най-доброто, работното, хубавото. Най-големи са разликите между различните варианти от тук насетне, — по начина на вграждането. Очевидно по-древните по произход са и по-натурални. В тях се разказва ужасяващата сцена на подмамване на жертвата към основите и затрупването ѝ с камъни отгоре, при което тя кълне, проклина и моли да оставят поне едната ѝ гръд свободна, да кърми мъжката си рожба. Времето е внесло много смекчавания и по-късните варианти стигат до символичното премерване на сянката, след което жертвата умира и темелът се захваща.

Досегашните изследвания с малки отклонения се сходят в мнението, че произходът на мита трябва да се търси в Гърция, откъдето е почнало разпространението му между всички европейски народи и особено на Балканския полуостров.¹ Не е необходимо сега подробно да разглеждаме този въпрос. Мимоходом ще отбележим, че общата констатация за произхода на легендата от Гърция означава, че все още нямаме какво да кажем. Коя Гърция? Древна, византийска или нова? Изобщо „Гърция“ ще бъде само за успокоение на научната съвест, а въпросът ще продължава да предизвиква много недоумения. Ако се смята за доказано, че тази легенда е непозната на древногръцката митология и все пак произходът ѝ се търси в Гърция, то остава да допуснем, че митът е или по-стар от митовете на древна Елада, или по-нов от тях. Второто трябва да се изключи, тъй като всичко в този мит говори за връзка с езическите жертвоприношения в тяхната по-ранна форма, за един обряд, произлязъл в дохристиянското съзнание, на което не може да не бъде чужда идеята за изкупуването на трайността с чужда жертва, а не само-жертва. Очевидно преработките на мита показват и неговата сравнително трудна приспособимост към християнското съзнание. Възможно е неговият произход да се открие при по-големи сравнителни проучвания на Изток, нещо, на което ни навежда и третата книга на царете в стария завет с легендата за жертвата, дадена от Ахав за съграждането на Йерихон. Тази хепотеза би могла, струва ми се, да намери подкрепа у Джеймс Фрезер, признат авторитет в етнологията и историята на култовете. В нейна полза говори принципът на Фрезер за неумолимата връзка между причина и следствие при магическата фаза на съзнанието, т. е. фазата, предшестваща религиозното съзнание. (Така е в нашия случай — жертвоприношението магически предизвиква винаги едно следствие, което се изразява в закрепването на строежа.) Въпреки безбройните обработки на легендата, останал е този първичен елемент на магически действащ ритуал. От друга страна, в полза на тази хипотеза говори и друга една много важна констатация на Фрезер, направена върху планини от фактически и експериментален материал. Той пише: „Тази граница, която в нашите представи разделя човека от низшите животни, за дивака не съществува. По представите на дивака много животни се явяват свършено равни нему, а понякога дори и го превъзхождат не само със своята

¹ Вж. А. П. С. оид., Зазиждане живи овещи в основите на нови градежи, Псл., г. XIV, кн. XIII и М. Арnaudов, Вградена невеста, ступии върху българските обреди и легенди, ч. III, СБНУ, кн. XXXIV.

свирепа сила, но и със своя ум.“ Искам да наблегна още един път на недопустимостта за християнското съзнание на жертва, принесена не от нас, а само заради нас, и за далечния предхристиянския произход на легендата с още едно мнение на Фрезер: „Уловките, — казва той — към които коварният и егоистичен дивак прибегва, за да се утеши и облекчи своето положение за сметка на ближния, са твърде многочислени. . .¹ Запознат с легендата по сборника със сръбски народни песни, издаден на немски, Гьоте отбелязва варварската страна на обряда: „Най-старите — казва Гьоте на Екерман — се отличават, при една вече значителна култура, със суеверно-варварски мироглед; там срещаме човешка жертва, и то от най-противно естество. . .“

В продължение на векове легендата е преминавала в различни народи. Тя има различни интерпретации, между които намираме забележителни разлики с познатите у нас версии, разлики, които отсеняват главно развитието на поетическото и нравственото чувство в народа. В някои от сръбските варианти се наблюдава интересен нюанс — самодиви подсказват жертвата или се взема чуждо, изоставено дете. Интересното тук е внасянето на безразличие, отдалечаването на майсторите от курбана, липсата на интимна връзка между тях и жертвата им. Интересното в гръцките варианти е, че глас като съдбата показва на майсторите какво трябва да направят, а нравственото чувство в по-късно време се удовлетворява с неизбежните проклетия, които жертвата отправя срещу виновниците за съдбата ѝ. В своеобразен вид легендата е позната и в Русия, където е съществувало вярването, че всеки новопостроен дом е свързан със смрт на домакина или на този, който пръв влезе в новия дом. Някогашната голяма крепост в Новгород се е наричала „Детинец“, смята се, че в нея е вградено дете.² Особено поетична е легендата за съграждането на каменния мост в Прага — тук навярно под влиянието, идващи от север, е преплетен и фаустовски мотив. Най-младият майстор, като най-честолюбив, сключва договор с дявола да му помогне да съгради моста, а той обещава душата на първия минал по него. Но дяволът, неизтощим както винаги в своята изобретателност, чрез един приятел на майстора повиква жена му и тя тръгва първа. Умира на утрешния ден при раждане и плачът на детето ѝ можело да се чуе и до днес от моста. А П. Стоилов разказва и тюрингската легенда за зазиждането на живо дете, откупено от майка. „Мамо — вика детето, когато го вграждат като в детска игра — аз още те виждам“. След това: „Мамо, виждам те още малко“. И накрая: „Мамо, сега вече не те виждам“.³

Академик Михаил Арнаудов публикува през 1920 г. около шестдесет варианта на легендата в нашите народни песни. Внимателното проучване на българските версии показва многовековния живот на този мит в народното съзнание и неговото постепенно развитие по посока на спиритуализирането на един древен обряд, който живее своя могъщ живот в съзнанието, а иначе в практиката се изразда до тлъсти курбани или до колене на петли и наливане кръвта им в основите на постройките. Най-ранните версии се отличават със страхотна поезия на волята за градеж без морални скрупули. В по-късните се усилюва нравственото чувство, опоектизира се, спиритуализира се един жесток обряд и на смяна на жизнената му сила идва далечната символика. Така, като се преминава през редица омекотявания, дело на християнското морално съзнание, се стига до измерване на сянката едва ли не като сляпа необходимост и до общо оневиняване за жертвата. В тази посока на спиритуализация народните певци и разказвачи очевидно са били подпомагани от вкорененото в българското национално съзнание вярване, че сянка

¹ Джеймс Фрезер, Золотая ветвь, Ленинград, 1928, вып. 4, стр. 63.

² А. Афанасьев, Поэтические воззрения славян на природу, М., 1865, т. II, стр. 85 и 957.

³ Всички тези варианти са преразказани от А. П. Стоилов в пос. съч.

ката е „неразделна част от човека и неговата душа“ и това, което стане със сянката, засяга и самия човек.¹

Очевидно Славейков е познавал и му е допадал именно този вариант с вграждането на сянката, опоетизиран до степен на символ, лишен от мотивировка и подробности, зад които винаги изникват пред съвременното съзнание рой въпроси от нравствено естество. Няма съмнение, че митът го е привличал през тези години поради инстинктивната, узряла бавно у него съзнателна връзка между неговия смисъл и всички народни и лични усилия в десетилетния градеж на българската черковна независимост, на българското просветително и освободително дело и неговото състояние през кризисните 1872 и 1873 години. От каквато и страна да се погледне обаче ще видим, че този мит е представлявал за Славейков нещо много по-живо, определено, кръвно, отколкото може изобщо да си представи по-късното, отдалечено от народния живот плоско-рационално съзнание и отношение към народните суеверия, вярвания и обреди.

Още в мотото на поемата (необяснимо защо пропуснато в академичното издание на Славейков² се казва: „Помежду Ибипча и Харманли на пътят има една чешма, която ся казва: „Ак балдър чешмеси“, за нея живее в народът следующото предание“ (подч. от мен). Без това „живее в народа“ е трудно да се разбере Славейков и неговата поема. Харманли е на цариградския път и Славейков многократно е спирал тук в своите пътешествия от Цариград до Трявна и обратно. Според някои той е оставал дори по 7—8 дни. Проявявал е жив интерес към историята, езика, местността, песните, обичаите, поверията на този край, както и навсякъде, където е бил из България. В Харманли той е имал познанство с възрожденския учител Милковски. В своя очерк за града Милковски пише: „През 1868 г. покойният български писател дядо Славейков, докато беше в Ц-град, ми писа и ме пита: не намира ли се около града Харманлий някой забележителен гроб, защото според него при боит в 14-й век на турците със сърбите при Чермен, сръбският крал Стефан Душан бил ранен, донесен назад около Харманлий бил погребен. Аз му отговорих, като му описах речения „Намаз мезари“ и го очаквах да дойде, но. . . като дошъл дядо Славейков и като ме не намерил, заминал за родното си място“.³

Навярно интересът на Славейков към миналото на този край го е натъкнал на много предания и легенди, създадени след големите за селище като Харманли събития през втората половина на XVI век. Легендата за вграждането не случайно е оживяла и живяла толкова силно и впечатляващо в този край. Тя е била потребност на народното въображение и съзнание при обясняването на много събития, случили се вероятно тук при големите, невиджани за времето си строежи в селото и покрай него, предприети в края на шестнадесети век от Сияуш ага, зет на султан Мурад III и три пъти велик везир на Турция. Харманли е бил център на подарения от майката на султана за него вакъф. През тези години Сияуш ага построява на реката Улу-дере, в центъра на селцето, един мост „със свод като небесния“, както се казва в надписа на моста, един величествен керван-сарай, един хамам, една джамия, воденица, голям гроб и на четири километра от някогашното Харманли — „Ак балдър чешмеси“. Раздърпани, разпилени останки от всичко това стоят и до днес. Всичко е строено солидно, за векове, с камък, мъкнат от стотици километри на биволски коли, могло е да изтрае още много векове, но не и на нашата безстопанственост и кражби. . .

През 1936 г. се повдига спор за автентичната „Герганина чешма“, както я наричат по този край, отгласи от който се чуваха и доскоро. Разкопките, направени

¹ Вж. Д. Маринов, Сб. НУ, XXVIII, стр. 2, 213.

² Петко Славейков, съч., пълно събр., С., 1965, изд. на БАН, стр. 43.

³ сп. Родина, г. IV, кн. 5, стр. 139.

в наше време, показват, че „Ак балдър чешмеси“ може да бъде само чешмата край Харманли — останките говорят за голям строеж с каптаж, настилка, обилна вода, много улуци, сенчеста беседка. И всичко това направено с характерния камък, с който се отличават и останалите строежи на Сияуш ага, слепен с розов хоросан. По-важно е обаче, че в първия спор за мястото на чешмата се изясниха други, по-важни за нас неща. Някои негови участници, като по-близо тогава до миналото оставиха важни свидетелства. Местният адвокат и познавач на миналото на този край Марко Сакарски пише: „И до днес тя се казва — „Ак бадър чешмеси“. Към среднощ във време петляно и сега, като минават стари хора край чешмата, замлъкват молитвено, свалят шапка и се кръстят, страхуват се да не нагазят в самодивското хоро, което по това време играело и да не нарушават покоя на Гергана-самодива и Никола-кавалджия.“¹ Авторът поддържа и доказва, че селото Бисерча, споменато в поемата, не е днешното село Бисер, преименовано така в началото на нашия век, а изчезналото чисто българско село южно от чешмата, останки от което има и до днес на хълма. „Всички стари български родове в Харманли — продължава той — се преселили от това село преди около 200 години. Старите до неотдавна знаели дворните си места там, къщите, стопанските сгради. . . старите харманлийци знаели гробовете на своите близки, та на задушница ходели да ги преливат дори и след Освобождението. Единствен източник за черпене вода на това село бил „Изворът на Белоногата“. Възпетите „десетина дървя върбови“ са отсечени от харманлийци, като стари и изкорубени след Освобождението, а някои — преди Балканската война.“² Цялата местност на десния бряг на Марица под чешмата и досега е запазила разкоша и очарованието си. Някога тук са били тучни ливади, на тях са пасли и играли хергелетата на везира, който при идването си в своя вакъф е разпъвал великолепни шатри.

Ако вместо мита за вграждането само преди тридесет години по тези места още се е носил жив оглас от самото предание като случка и тайнствена история, то можем да си представим колко по-живо и релефно е било всичко, когато е разказвано на Славейков. В него са вярвали, това е бил родовият спомен на тези хора, с който са се преселили и заминали в непознат свят. За тях не съществува строгата и стройна поезия на мита; митът върви заедно със случката като част от хаоса на техния живот, като негова история, като съпричастие с тайните на живота им, гордост и оправдание пред потомството. В легендата за тях е имало повече истина, действителност, случай, отколкото във всички им робски страх, отколкото в целия им робски живот. Тази история им помагала да изразят общия си поглед за света и живота, за неговите сили и тайни. Ето защо това „живее в народа“ от мотото е важно. То е, което ще отличи Петко Славейков от всички по-сетнешни български писатели, от сина му, от Петко Тодоров, от Рачо Стоянов, които също обработват народни мотиви. Привлекателното за последвалите след стария Славейков писатели в народните митове, легенди и обреди ще стане не тази, дишаща истина, а чистата идея, безкръвната схема, готова за общозначен символ, посребрения от времето цвят на вечните истини. В съзнанието им тези живи предания ще отлежат като в стари и влажни зимници, където живите аромати и кипяща сила преминават в стерилна чистота на формите, в орнаментирана хубост, отгледани без ясно слънце, без живи цветове и прозрачен въздух. Върху красивите и скъпи лица на по-сетнешните обработки ще остане като несмиваем печат отчаяното усилие на засенченото растение към слънцето. В сравнение с тях Петко Славейков е не само по-близо до народните мотиви и легенди. В сравнение с тях той още има привилегията да бъде в народните мотиви и легенди. Това е рядък миг в историята на културата — високо развитото индивидуално

¹ В. Харманлийски обзор, г. III, бр. 18, 19, 20.

² Там.

съзнание на поета няма по-късната самонадеяност, то е продуктивно в духа и формата на народното съзнание и въображение. И тук паралелите се натрапват, тъй като българската култура има рядък случай да сравнява какво става с нея още в следващото поколение, защото и да искаме, не можем да забравим, че Петко и Пенчо Славейкови бяха баща и син. Същите мотиви и народни вярвания у сина живеят абстрактния, художествено орнаментиран живот на идеята, живота на стилизираната символика на вечните истини, изстрадани от народа, които гордото индивидуално съзнание на твореца допуска до себе си.

ПАРАЛЕЛИ НА НОСТАЛГИЯТА

Поемата започва с въпрос:

Видиш ли долу в полето
Дет'ся мержеят, чернеят
дестина дръвля върбови?

Интимността на обръщението и смисълът на въпроса ангажират още в началото, издигат на височина и като подсказват необгледна шир, съсредоточават погледа ни в една далечна, неясна, но забележима точка. Магическото действие на този въпрос е скрит в думата „мержеят“. Тя единствено е незаемима в този текст. Поставена сред предметно определени, точни думи, тя единствено е не само неточна и неопределена, но е самата неточност, израз на неясност, гаранция за неопределеност. В цялата конкретна насоченост на нашия поглед, в тази слънчева ясност на ширното поле, „мержеят“ изведнъж внася сянката на поезията, здрачава картината и създава истински поетически ефект. Тя внася и нюанса на носталгичност в този въпрос, издава стаената в него молба, защото едновременно изразява и нещо появяващо се и чезнещо, минаващо и отминаващо, предава на нещата онези очертания, които имат в сънищата. Ако свободно перифразираме мисълта на един съвременен мислител, трябва да кажем, че „мержеят“ тук е думата, която ни въвлича в пясъка на думите и едва стъпили в него, нашите напразни усилия да се измъкнем само ни въвличат още по-надълбоко.

Има достатъчно основание да сесмята, че именно носталгичният, здрачен произход на „мержеят“ от нашите сънища е привличал Славейкова. Тази дума му е подсказана от едно особено състояние и настроение, определили необичайния, съкровен тон за една поема, която и до днес минава за епически разказ, за повествование за минали времена и хора, несвързани интимно и съкровено с живота и съдбата на Славейков. В кн. 4 на сп. „Читалище“, датирана 30 януари 1873 г., се появява заедно със стихотворенията „Тук“ и „Жестокостта ми се сломи“ една забравена елегия в проза на Славейков, наречена „Чезнение“. Заглавната дума е родствена на „мержеят“, неин по-груб вариант, половината от нейния смисъл, онова, което съставлява и фиксира опашката на мяркащото се. Тази елегия би трябвало да предшества в изданията поемата, да върви като неин коментар, тя е хаосът, от който се е родил нейният прекрасен и хармоничен свят. Ето я цялата: „О, ще бъде ли то? И кога ще бъде — да видя аз пак своята мила родина, която толкоз години става как не съм я виждал! Далеч от нея години живот разсипах аз, години от най-хубавите; разсипах ги и защо? Какво съм извършил през тези цветущи на живота си години? . . . Мечтанията ми ся не видяха, желанията ми ся не сбъднаха. И ето аз и сега, каквото често в детинството си пред струтената колиба, около която цял ден ся трудех да я въздигна! Но срутиното днес не е колиба от базак, а цял живот, е всичко онова, за което не ден един, а цели десетки години съм ся мъчил да го въздигна. . . О, да ида искам там, там. . . за дето сърци ми чезне. . . искам а. . . не мога.

Ах! Защо човеците напушат бащината си стряха! Под нея ако и да е злочест смъртният, има за разтуха небосклонът, под който ся е родил, полето, дето е тичал и играл, дете като е бил, ябълката или крушата, под сянката на която е седял, гробовете на родителите си! Далеч от родината си човек усеща всякога в сърцето си нещо празно, което не може да го запълни даже на това дето да бъде някой най-добре! — Птичките остават верни на клонето, на което са ся измътили, звяровете не напушат язовините си; а човек, само човек е осъден да напуща стряхата на родината си, стряхата на бащиний си дом и да няма нигде постоянно виталище! — О, дайте, дайте ми моята родина, или ми дайте да умра за нея¹.

Вслушвайте се в повтарящите се викове на тази импресия на смъртно ранен поет, в този Йеремиев плач пред развалините на живота му, в неговата готовност за преоценка на ценностите в часа на разочарованието. Славейков не е от поетите като Пушкин, за които казват, че са мъдри от люлката си. Неговите истини до този миг са истини на опита и жизнените наблюдения. Тук обаче го виждаме узрял за други истории, готов да дава друга цена на старите и неценени от него неща, готов за друга оценка по пътищата към родината си, за оттегляне в нейния пристан след бурите. Има наркотици, с които се извършват въображаеми пътешествия. Стиховете на тази поема на Славейков са за него наркозата, която духовно го преселва в неговата родина. Тази имперсия само по-грубо изразява един от централните мотиви на поемата — сравнението между естествения, природосъобразен живот и цивилизацията, между града и селото, неочакваните плодове на цивилизацията, какво ни очаква зад пределите на уседналия живот, в скитническата съдба на съвременния човек.

В критическата литература за Славейков и неговата поема е общоприето, че везирът олицетворявал господстващата турска власт, докато Гергана била непокорната робиня, чиито отговори на поканите на господаря са изпълнени само с патриотическо въодушевление. В този смисъл нашата критика е казала всичко, което заслужава да бъде казано, тя е разяснила и в известен смисъл „изчерпала“ този мотив. Поради това аз няма да се спирам на него, ще обърна вниманието на читателите само върху един аспект, незасяган досега.

В разговора на извора пашата стои пред Гергана не като господар пред робиня, а като участник в един спор, който има друг смисъл. Той трябва да покаже не властта, а аргументите на везира в полза на другия, противоположния начин на живот от този, който води и защитава Гергана. Везирът трябва да упражни не силата на своята власт, а силата на съблазните на своя живот. Той е изкусителят за честното и просто сърце на момичето, българско превъплъщение на дявола, Мефистофел, предрешен като турски везир. Само накрая той ще спомене за своите неограничени възможности да реши спора, без да губи време за препирни, но и тогава няма да използва тази власт. Не защото е убеден, а защото е победен от чара на момичето, от неизкусимостта на съблазните за тази, която никога никъде не е опитвала от тях, не ги познава, стои твърдо извън чертата, от която те започват магията си. В този смисъл той не е типичният познат образ на турски властник, представител на господстващата власт, известен от възрожденската литература, а рядко изключение и трябва да допуснем, че именно това изключение е било необходимо на поета, за да изрази своята мисъл. Мотивът на тази поема е свързан не с „Бойка войвода“, както обикновено и по инерция се правят изкуствени паралели, а с току-що цитираната импресия, със стихотворението на Славейков, печатано заедно с елегията „Чезнение“ и наречено „Тук“, т. е. писано около края на януари 1873 г. В академичното издание това стихотворение е напечатано без акцентите на автора, който навсякъде и

¹ Сп. Читалище, г. III (30 януари 1870), кн. 4.

против обичайната си практика е поставил в курсив думата „ТУК“. Ето и самото стихотворение:

Кой е честито ТУК живял,
И е постигнал своята цел?
О, кой е шипок ТУК цъфтял
От една сутрин повече?

Ах Завистлив е злият дух
На наш'та кратка жизнь ТУК
И всичко сутрин шо цъфти, —
То не достигнува до вечер.

Какво означава това три пъти подчертано „тук“ в стихотворение от два куплета? Очевидно това е Цариград. Всеки, който познава поемата, ще намери още в това стихотворение формулирани в суров, работен вид най-малко две мисли от нея — „там всичко расте на сила и дето расте там вене“. Само „тук“ е станало „там“ вече в устата на Гергана. Това стихотворение между другото показва, че по същото време Славейков е носел в себе си мотивите на поемата, но нейното окончателно написване трябва да се отнесе по-късно. Безспорно Славейков натрапчиво е посещаван от сравнението между природосъобразния и цивилизования живот, между уседналостта и скитничеството, между града и селото. От тези болезнени за него в този момент сравнения се е родил пашата като олицетворение на града, на съблазните и Гергана като олицетворение на селото, на морала на уседналото племе. Драмата произлиза от сблъскването им, от тяхното великолепно поетическо наддумване, където всеки поставя на карта своята истина, своята правда за живота. Техният спор и аргументация вълнуват Славейков, той задъхан следи какво всеки може да хвърли на везните. Той убеждава преди всичко себе си, а после иска да убеди нас. Във всяка дума тяхна можем да уловим отглас от неговите душевни бури по това време, от всяка извивка и интонация прозират неговата заинтересованост, неговите интимни вълнения, съкровенният смисъл, който влага тук. Героите на тази драма се изправят постепенно като позналия Фауст и невинната Гретхен, за да отминат и оставят народния мит за враждането да намеква за решаването на техния спор през вековете.

Трябва да се приведат и други аргументи в полза на това разбиране на поемата, защото инерцията при нейното тълкуване е твърде силна. Славейков живее в Цариград вече близо десет години. Той идва в този световен град, който Флобер намираше единствено достоен за световна столица, от един район на Европа, повече от 400 години изолиран от съвременната европейска цивилизация, с напълно запазени патриархални обичаи, бит, нрави, морал и манталитет. Край, в който тъкмо по това време, след Кримската война, започват да проникват интензивно новите отношения и порядки, стават актуални проблемите на тези отношения и нахлуващите моди. Цариград тогава е единственият град на Балканите с типично градски облик в съвременен смисъл на думата, с всичко добро и лошо на големите градове, пълен с хора без корен, подгонени от зли ветрове, да търсят тук късмета си. Блестял много векове, Цариград е носел трайните следи на няколко културни пласта, при добро желание на всяка крачка е могло да се открие следата на дълъг и поучителен исторически живот. Но сега на уморения Славейков прави впечатление не блясъкът, а мизерията на големия град. Той е започнал да се задушаваша в смрадливите изпарения на ориенталското безредие, нечистота и гюрюлтия на града. Мине не мине година, зловещи пожари осветляват неговите къщи като номадски чадъри. Често градът затрепервал от трески и всевъзможни епидемии. Огромни кучета, необезпокоявани, гладни и настървени преминавали на глутници по улиците. Дотеглива ставала

еднообразната картина на лениви аги, седнали сутрин пред неугледните си дървени дюкянчета на удобни миндери, с наргилета в уста и неизменното кафе в ръка. Славейков е познал до омерзение неуютните къщи и голите стаи на този световен град, еднообразния каменен пейзаж на стройните минарета с плачливия глас на мюзеините привечер. Той се беше стремил към този град, тук минаха добрите дни на неговата младост, но сега, разочарован от плодовете на своите дълги обществени трудове, той вижда само грозното му, нечисто лице и във въображението му надделява идеализираното сравнение с чистотата, порядъка, живота на родния край.

Този носталгичен паралел вълнува Славейков не само в час на поетическо съзерцание, но и като общественик и идеолог на българското движение. В първата книжка от третата година на „Читалище“, излизало под негова редакция, е напечатана статията „Днешното състояние“. В нея четем: „Колкото по-голямо става нашето наричано цивилизуване и в една боя боядисване с Европа, колкото с изучаването на чуждите езици изучаваме и особения живот на остарелите народи, толкоз все повече и повече ся усеща у нас лишението от простотата и умереността, с които ся отличаваха частният наш живот. Сляпо стремление да ся изравним с чужденците и да станем уж и ний като тях, направило ни е да презирами нашето си и да ни не аресва всичко нашенско. Колкото отиваме уж напред, толкоз повече ся отдалечаваме от живота на бащите си и на дедите си и толкоз повече приближаваме към израждане, без да ся усещами, и даже като ся лъжим в умът си, че настигаме уж онези, които виждаме напреде си в пътят на живота. Ний почти съвършено занемарихми онзи простият наш семействен и частен живот, в който сме порасли и който ни е остнал наследие от бащите ни. Желанието, което има и старанието, което полага нашият народ, за да ся изучи, новолюбието, което го е обладало, непридружени от строго религиозно и нравствено възпитание, станали са и стават повече оръдия на развращение и разтление неже на нравствено усъвършенствование“.¹ Тези оплаквания от неочакваните последици на прогреса, тези вайкания от развалата и провалата сред българите след приключването на българо-гръцката черковна разпра съставляват основния патос на статиите в „Читалище“ по обществени въпроси, след като негов редактор за кратко време става Славейков. Това е през същото време, когато е замислена и написана поемата „Изворът на Белоногата“. Според сполучливия израз на Славейков от това време — ставало е дума за последиците от „новата цивилизация. . . която ни е днес напънала“.² Тогава той превежда и статията „Как да си минуваме живота“, където можем да прочетем: „Всичко расте, само духът упада“.³

В рамките на това време и неговите проблеми и с оглед на автобиографичните подбуди на Славейков към поемата можем да разберем необичайната фигура на този везир в нашата литература, привидно съхранил традиционните черти на турски властник от народните песни, но с друга роля в неговия замисъл и сюжет. Тогава ще ни са ясни вразумителността и благородството на пашата. За Славейков е важно не дали той е господар пред роб, не дали е хитър или жесток, мек или брутален, добър или лош. За него е важно, че той е от Цариград, че представлява друг начин на живот и че е достатъчно умен да изложи всички аргументи в негова полза; а че съблазните на града са ориенталски, причината пак е Цариград, единственият истински град, който Славейков е познавал. Пашата да е от Стамбул за Славейков е толкова важно, колкото и за Пушкин произхода на Онегин от Петербург като представител на скитническото, европейс-

¹ Там, кн. 1, стр. 31—32.

² Пак там, това е от статията „Разкошността у нас“, стр. 29.

³ Пак там, г. II, кн. 9.

кото, градското в сравнение с „московското“, домашното и уютното в живота и манталитета на Татяна.

В цялата поредица от съблазни и аргументи, с които пашата иска да привлече и убеди Гергана, възлов момент представлява неговата пълна с изумление констатация:

— Младо, безумно момиче,
ти още нищо не знаеш!

В структурата на поемата това „още“ има важно градивно значение и може би най-важен смислов ефект. В поетическия диспут между двамата, плавен и лек като старинна песен, везирът убеждава Гергана без патос и въодушевление, със снизходителна усмивка, уверен, че всяка негова примамка говори сама в полза на себе си, не издържа сравнение с простите и глупави радости на селския живот. Със снизхождение гледа той и на възраженията, които му се правят, за него не се нуждае от доказване превъзходството на Стамбул пред тези невзрачни села, превъзходството на неговия начин на живот пред работната робия на тези селяци. В неговите очи всичко, което той с отегчение и с постепенно усилващо се любопитство хвърля на везните, безусловно натежава изведнъж. И наистина — вместо робски труд той предлага други да шетат за нея, вместо жарко слънце по нивите — хладни сенки в дворците, вместо колиба — сараи с безброй прозорци и миндери с меки постели и т. н. Готов е да вземе момичето дори с близките му. Предимствата на всичко това за него са така очевидни, че, отегчен и снизходителен към едно просто момиче, той му подхвърля:

Хубава млада българко,
защо си толкоз глупава!

С неговата полуангажираност в спора, чиято сериозност в началото не чувствава и не може да разбере, се обяснява и привидното наглед противоречие — още преди да се е разгърнал и състоял техният диалог истински, везирът казва:

Ще дойдеш — друго не бива...

и едва след това решение, звучащо като непрекословна заповед, дошла да предварди всякакви разговори, започва техният истински разговор.

Само отговорите на девойката, нейното неподозирано и убедително контра на всеки казан с отегчителна увереност аргумент, нейната абсолютна неподатливост на големите и силни съблазни, сякаш магьосникът е попаднал на ужасно неподходящ медиум, са които довеждат равнодушния паша, дотам че той, като че пляска с ръце от изумление и казва:

— Младо, безумно момиче,
ти още нищо не знаеш!

Именно това „незнание“ е силата и мъдростта в отговорите на простата селянка. Това безлично „още“ е събрало другата стаена, но дълбока мисъл на поемата на нашия народен поет. В народно-романтичен дух Славейков противопоставя не цивилизацията на нецивилизоваността, не града на прояденото и полуогражданено село, не културата на безкултурието, не безнравствеността на морала. Той противопоставя неща по-важни и конфликти по-трайни. Той противопоставя града на натуралното и незасегнатото от него село, една култура на друга, един морал на друг морал и най-последно — една цивилизация на предшестващата, съществувала преди нея цивилизация. На проникващата през всички пори на турската империя капиталистическа „градска“ култура той противопоставя съществуващата народна култура преди нея; на съвременните познати му в целия си цариградски разкош бит и отношения той противопоставя бита и отношенията, съществували преди тяхната поява; на съвременното скитничество и паломничество той противопоставя културата на уседналото племе,

с неговия природосъобразен и прост живот; на морала на своята съвременност с цялата му лабилност противопоставя твърдия и непоклатим морал на незасегнатата от нищо патриархалност. Конфликтът става непринуден, развързката драматична, трагична. Защото в другите противопоставяния неизбежно присъствува и комичен елемент. И Бай Ганьо, ако е въпрос, държи за своето, но именно неговите приключения и конфликти са приключенията и конфликтите на малограмотния сред грамотни, некултурния сред културни, нечестния сред честни, т. е. развиват се в рамките на една култура и цивилизация.

Всички прелестни отговори на Гергана на съблазните на пашата са предкултурни и затова силни и безпрекословни, целият неин морал е преди познанието и затова е цялостен, всичките ѝ аргументи срещу града са изконно селски и затова са убедителни. Чрез нейните уста благословената в този час муза на Славейков, изпълнена с пареща болка по някогашния свят и хора, с носталгия и устрем към миналото и детската невинност ни рисува някогашния български рай, където още не е било посадено дървото на познанието, рай, пълен с чистота, ред, верност и обредност, дето всичко се ражда, расте, живее и умира под благодат.

Така се е родила и пищната градина в тази поема, в която има всичко за непознатия изкушенията. Не изпитвам интерес към ботаниката, но реших да направя една проверка, защото онова място в поемата, където Гергана изрежда цветята в своята малка градинка, винаги ме е заслепявало с екзотика и поробвало с поезия. В един „Азбучен списък на българските имена на по-главните растения“, публикувани от С. Вежинов през 1884/1885 г. в сп. „Наука“ открих, че тогава на науката са били познати само десет от изредените от Славейков двадесет и пет цветя. Като бог Славейков създава градината на българската патриархалност, давайки имена на нейните цветя. В умиленото му въображение се раждали имена, подсказани от самозабравата в спомена. Истинското българско въображение живее и ще живее до онзи ден, когато след всички одисеевски приключения ще може да спира и поема дъх пред тази райска градина:

— Няма там, аго, по вази,
няма там стени таквизи,
зиме със здравец обрасли,
лете със сива лиляка;
няма там бяло кокиче,
ни теменужка дъхава
между къдревии шубрачки;
в поля чернока аглика
на всяко равно пладнище,
злат минзухарец в равнище,
ни ален божур в странище. . .
В моята малка градинка
доста е мене, що имам:

Всякакви ружи шарени,
шарени, жълто-алени,
дребен босилчек черночек,
син кремък, жълта латинка,
бял кремък, чисто сребърен,
бисерно, росно леденче,
крехка върбица клоната,
стволяста камха рехата,
червен седяночко вечерен,
синкави рокли ранници,
карамфил зимен и летен,
шибой ми кичест ператен
и морав стратул бархатен. . .

Каква е тази любов, дала такива сърцераздиращи имена на цветята, да се помнят във веки веков, преди да ги изпотъпче грубия Лопатиновски ботуш на капитализма и буржоазността! Здравец, лиляка, теменужка дъхава, къдревии шубрачки, черночка иглика, злат минзухарец, ружи шарени, босилчек черночек, бисерно росно леденче, червен седяночко вечерен, шибой кичест ператен, морав стратул бархатен! Вижте в каква самозабрава, с какво вдъхновение се изреждат! Не случайно след това пиршество на цветове, музика и светлина Гергана казва най-главния аргумент срещу промените и града, своето тайно предчувствие за дебнещото зло на съблазните и другия живот:

Тези живи цветя няма ги
в вашите, аго, градини
Там всичко расте насила
и дето расте там вене. . .

Константин Иречек пръв даде най-сполучливото образно име на Петко Славейков, като го нарече „български Одисей“. „Изворът на Белоногата“ е духовното завръщане на българския Одисей към родната Итака, идеализирана в спомена и носталгията, възделена в безбройни приключения, в чужди краища, в мизерията на големия град, в подемите и паденията на обществените борби. Както се полага, нашият Одисей се завръща по сухо, не с кораб, пълен с трофеи, а с няколко трудно изстрадани истини за живота, с мъдрост, достигнала вековната мъдрост на тези, които е оставил в своя град.

Стига ми това, що имам...

казва Гергана на везира. Поговорката говори, че е богат не този, който има много, а който не иска повече. В този ден корабът на Славейков е пълен с такива народни мъдрости, за които той беше обикалял света, а ги откри там, откъдето беше тръгнал. Отговорът на Гергана „не знаеща нищо“ на поканата на пашата да отиде с него в Стамбул се среща с опита и новото чувство на нашия Одисей, „знаещ всичко“. И нейните думи са изтръгнати от неговото сърце;

Стамбул е, аго, за мене
тука, дето съм родена,
а най-хубави сараи —
там онзи моя бащин дом.
Що ми са много капии,
когато мога от една
да ходя и да дохождам?
Що ми са триста прозорци,
когато мога всякога
от едно само прозорче
да гледам деня слънцето
и вечер ясен месечка
с милиони звезди около?
Какви по-светли сараи
от тез небесни сводове?
Какви по-добри миндери
от таз зелена морава?

Когато прочетох страшните признания на Марина Цветаева как животът ѝ е бил предопределен, преди още да се роди от Пушкиновата Татяна, от нейния избор на пълнотата на желанията вместо пълнотата на изпълнението им, пълнотата на страданието вместо пустотата на щастието, спомних си въпроса ѝ: „Кой народ има такава любовна героиня, така смела, достойна, влюбена, ясно-видка и любяща?“ Имаме я ние, има я българският народ. Това е Гергана. Тя е истинският, голям апотеоз на българката. Гергана е за нас това, което е Татяна за русите. Старите българки казваха нейните отговори на пашата с нескривана гордост и убеденост, сякаш в нейните думи беше истинското оправдание и обяснение за техния живот и съдба. И този апотеоз на българката трябваше да се роди и създаде само в народна форма, с тази ясна тенденция, както е създаден от Славейков. Защото нашите възражения и критики срещу цивилизацията тогава не можеха да бъдат плод на умора от нея, на изпитаните им горчивини, а само плод на сравнение с цивилизацията и културата от предшестващите времена.

Бедната Пушкинова Таня е жертва на своята любов към петербургския скитник. Тя знае не само любовта, но и разочарованията на любовта. Тя знае и брака с нелюбим, познава своя дълг по-добре от своята любов. Тя не само познава съблазните, тя ги надживява и вече владее сърцето си, може да показва веригите на своя дълг с не по-малка гордост от веригите на свободно избраната любов. Нейният отговор на върналия се при нея съблазнител Онегин е пълен с главозамайваща дълбочина и шемет:

А счастье было так возможно,
 Так близко . . . Но судьба моя
 Уж решена. Неосторожно,
 Быть может, поступила я:
 Меня с слезами заклиний
 Молила мать; для бедной Тани
 Все были жребии равны. . .
 Я вышла замуж. Вы должны,
 Я вас прошу, меня оставить;
 Я знаю: в вашем сердце есть
 И гордость, и прямая честь.
 Я вас люблю (к чему лукавить?),
 Но я другому отдана;
 Я буду век ему верна.

Няма вече бедната и свободна в любовта си Таня. Има Татяна, привързана с още една осветена от културата брънка към веригата на живота, доброволно свързана в съюз чрез светостта на брака, дошъл да обуздава природното влечение, направил тъй, че обуздаването на нашата природа в брака може да създава морална гордост и равновесие, равносилни на тяхното удовлетворение. В лицето на Татяна в този миг Пушкин издига чувството за дълг до чувството за свобода. По този начин еднообразието на дълга получава компенсация и се слива с вечно съблазнителното царство на свободата. У Татяна емоционалната стихия е преодоляна в името на нравствената, дългът е осъзнат като единствена свобода.

Воден от верен творчески инстинкт, Славейков взема за своята поема образа на селско момиче, необременено от съвременните културни форми, необвързано от други вериги, освен веригите на своите емоции, придържащи я към родители, родно място, обичаи и към нейния любим Никола, т. е. пленница е на своите естествени влечения, а не на връзки, създадени от културата, историята и морала. Въпреки развалата, която Славейков е могъл да наблюдава в семейната и обществена среда, още на времето той не е могъл да противопостави на нея позналия и надживялия герой на тази развала, разочаровани от новите отношения. Защото нашият нов семеен и обществен живот още нямат дългата история, дългото давление на индивидуалната свобода над старообрядните отношения, каквато е имала Русия след Петър Велики до Пушкин. На съвременните съблазни поетът и неговата героиня са могли убедено да се противопоставят само като се обърнат към българската идилия отпреди съвременния живот, там да черпят убедителност и сила. Като поет на Възраждането Петко Славейков е далеч от народния певец в старинния смисъл и значение, той знае много повече от него, знае нещо ново — всички съвременни съблазни, които ще примамват нашите Гергани. Но като поет на българското Възраждане, той е критик на новите посоки, опрян изцяло на народния дух, традиция, народната система от възгледи за отношенията. Неговата аргументация изцяло е почерпана от моралните гледища на народа до Възраждането, до победата на индивидуалното съзнание и индивидуалното право. Гергана черпи своята истина и своята аргументация не от индивидуалното право, не от свободата на възрожденското съзнание, чуждо на старите предразсъдъци, не и от своя опит. Нейните възрашения са почерпани отвъд, в морала на рода, в мъдростта на вековната народна култура на българите, отпреди появата на индивидуалното право и съзнание. Нейната нравствена сила предхожда познанието и изкушението. Тя не прилича на мъдростта на разочарованата Татяна, защото никога не е бивала очарована от съблазнителя, тя не го допуска до себе си, връща го още от прага. Нейните инстинкти са силни, непохабени. Тя не може да бъде подведена както бедната Таня, у нея няма любопитство към забранения плод, тя няма нужда да опита от чашата, за да разбере горчивината ѝ.

Нужно ли е след всичко това да добавяме, че с неизбежното и непобедимо настъпление на съвременния дух и нрави през всички пори на възраждаща се България нейните Гергани са опитвали и опитват тази чаша, а типът на Славейковата героиня сякаш се оттегли още по-дълбоко в миналото. Васил Джерикаров се пошегува в един наш вестник: ако някога Гергана е казвала „жив да си, аго, недей ма!“, сега често казват — „жив да си, аго, вземи ма!“ Никому не стига едно прозорче, зелена морава, небесния свод, цветята, простите премени, простите радости и един Никола за цял живот. Светът предлага безброй много, засилва човешкото убеждение или илюзия, че щастието е само отвъд притежанието на всичкото разнообразие на света. И пленници на новите изкушения, на необятните възможности ние често губим щастливата увереност, че имаме най-важното. Не само за Гергана, но и за нейния духовен баща Славейков фантастиката на нашия живот е непостижима. Представете си, че вместо пашата някой фантаст им разказва и ги съблазнява не с ориенталските сладости на живота, а със съвременния начин на живот, с неговите външни изкушения. Той би могъл да ги смайва с нашите възможности вечер да гледаме това, което става далеч от нас, да разговаряме от разстояние, за няколко часа да се озоваваме на другия край на света, при неимоверните забавления, поставени на наше разположение, при свободата на съвременните нрави и т. н. Колко прости и бедни са в сравнение с всичко това възможностите и радостите на селското момиче от патриархалните времена! Но коварен като всички изкусители и нашият фантаст ще спести истината за сложното противоречие, породено от сложните възможности на модерния живот. Той ще пропусне да каже, че въпреки чудния свят на модерния човек над главата му се появява и надвисва гигантския образ на скуката, на вътрешната неудовлетвореност. След като всички знаят да четат, завършили са дори гимназия, още се обиждат, карат се помежду си, притесняват се един друг, дори има хулигани и нещастни. Не, излишно е нашият фантаст да разказва и това, то е непостижимо за техния ум. Непостижимото за ума обаче се оказва постижимо за инстинкта на рода и родовата мъдрост, представлявани в поемата от Гергана. Оттук и нейният усет, че желанията винаги далеч изпреварват възможностите, нейните смътни предчувствия за Хамлетовата болест — Елсинор е затвор, затвор е Дания, затвор става тогава и целият свят! Оттук нейният страх и ужас от напущането на своята почва, от това, което ѝ стига, смътното чувство, че отвъд това може нищо да не ѝ стига. Инстинктът подсказва, че нейното щастие е в нейната почва, само върху нея то може да намери живителни сокове и да цъфти.

Гергана изказва само крайните, противоположните на твърденията на пашата мисли. Иначе за дядо Славейков като бял ден е ясно, че животът и развитието му са непобедими, че неговите повели са неумолим закон и пътищата към рая минават през всички кръгове на ада. Той сам е един от работните, неуморими труженици на това движение напред. Но като става отново изразител на нашия национален дух, Славейков създава въображаемата картина на българския рай, откраднат от идиличните времена на нашата история. По този начин той хвърля мост не само към дълбокото минало, но и към най-отдалечения бряг на надеждите и мечтите за бъдещето. Защото в духа на неговата поема има всичко, каквото трябва и след най-отчаяните пътешествия. Тук има любов, има вяроност, има близост, има естественост, има щастие. Какво искаме друго? Още дядо Славейков, потънал в цариградските си разочарования, е знаел двойното лице на идилията, обърнато към миналото и бъдещето, обидно безразлично към тежестите на днешното, на съществуването.

Досега не е обръщано внимание на един решаващ момент в композицията на „Изворът на Белоногата“. Този момент свързва началото с края на поемата и в духа на народната фантастика и приказност отвежда всичко до границите на непознатото, тайнственото. От чисто логическа гледна точка първата и втората ѝ част, като че са обособени сами за себе си, историята на Гергана и нейният разговор с пашата нямат нищо общо с нейното вграждане, не се обуславят едно от друго. Поради това мнозина, разглеждали поемата, намират нейната композиция слаба, а края немотивиран. Целият въпрос е, че поемата е построена не по умозрителна схема, а сопред своята поетическа норма, според поетическия дух, пронизал не само израза, но и целия замисъл. Известно е, че това, което в умозрителните конструкции съществува отединено или слабо свързано, може във вътрешния опит на поета, в неговата интуиция и психологически живот да се съединява по невероятен, понякога причудлив, но винаги оправдан начин. Само когато на „Изворът“ се гледа като на плод на огромния вътрешен опит на Славейков, като негово откровение в тежък кризисен час, всичко в нея идва на мястото си, привидно разединеното се съединява, обособеното намира оправданието си в общия дух и замисъл.

Всеки, който може да си припомни добре края на поемата, ще отбележи, че той сякаш ни изправя лице с лице с нещо отвъдно, непознато, неопределено като в баладите и приказките. Но малцина са забелязали и ще забележат, че точно с подобна среща с непознатото, с отвъдните сили започва поемата, такава е нейната завръзка. Това я прави част от нашите национални митове и легенди. Първите драматични предупреждения за тези непознати сили се чуват от устата на Гергана и са обърнати към Никола, а накрая същите сили, за които сме предупредени, довеждат нещата до трагедията на двамата влюбени. Още в началото на поемата Славейков поставя своите любими герои срещу необятната империя на неизвестното и непознатото, придобило авторитет, трябва да се допусне, в рационалистичното му съзнание след неочакваните превратности в съдбата и живота през последните години. Когато Никола иска китка от Гергана, тя му отговаря „тихо“, за да не събуди злите духове:

— Късно е, либе, за китка;
месечинка си залезе,
а петли не са пропели —
време е сега потайно,
грозна невярна полунощ:
звезди блешукат над нази,
веди прелитат край нази, —
змееве, змейски духове
и самодиви-нощанки, —

ще видят, ще ни завидят!
Китка се дава за обич,
кога се зора зазори,
в зори с китка кръвена —
утре ти китка готова...

Черна им честта, горките,
черна ги веда послуша,
послуша, та им завиде,
на зло ги око мернала,
сторила да ги погуби.

Преди да продължим, искам да обърна внимание на този необичаен за Славейков лек, напевен стих, който се лее като музика. Поетическият опит често е пределно, разкъсващо усилие да се обхване необятното и изрази неизразимото, да се намерят думи с тяхната твърдина и изразителност за онова, което няма име и непрекъснато се изплъзва от вкаменяващата и груба по отношение на него сила на словото. Интересно е, че тромавият дотогава стих на Славейков, беден на музика, свързан с цялата чепатост на новобългарския език, който той пръв пригажда към мерена реч, в тази поема изведнъж става родствен на музиката, лее се като песен, свободно и плавно. За мен е безспорно, че причините на тази метаморфоза, непостижима нито преди, нито след тази поема за стиховете на Славейков, трябва да се търсят колкото в нейната близост до народната песен, тол-

кова и във вътрешното родство на нейния сюжет и решение до духа на музиката с нейните смътни догатки, с нейния произход, съпричастие и съзвучие с големите тайни на живота и природата.

И така, на следващата сутрин, в ливадите край чешмата, магьосницата-веда е пратила вместо Никола — везира, за да се срещне с Гергана на извора. В цялата поема Никола е само загатнат, появява се в началото на мистерията, за да се обади накрая като глас отвъд. Единственото по-определено е загатнатата завистта като мотив за нещастията сред тази нощна неопределеност. Като познаваме живота на Славейков от това време, ние имаме достатъчно основание да смятаме, че за него е било естествено световното зло да взема образа на един човешки порок, макар че тук той е приел спиритуализиран вид, в духа на цялата поема. Още в цитираното стихотворение „Тук“, предхождащо и подготвящо поемата, Славейков възкликва — „Ах! завистлив е злият дух. . .“ Измежду многото човешки пороци завистта изглежда не случайно е привличала особено силно вниманието и въображението на нашите поети още от времето на Възраждането. Ако оставим настрана това, как стои този въпрос във връзка с личния живот и обществените разочарования на Славейков от това време (все пак в поемата завистта е вече представена като чист дух), трябва да заключим, че и тук поетът следва не само автобиографичните си подбуди и разкрива обществените си разочарования, но преди всичко друго — остава верен на народния дух и традиция при обясняване причините за злото. Тази народна традиция и поглед, това особено място на завистта между пороците човешки е намерило безброй отражения в песни, пословици, притчи, приказки и дори в архитектурата. По ориенталски маниер нашите деди често обръщат къщите си с най-непривлекателното и непригледното към улицата, към хорските очи, сякаш вековен инстинкт подсказва мярка срещу винаги злия жив дух. Сред по-запазени слоеве и хора, с техния жив инстинкт и до днес може да се открие обичая да се оплакват дори в щастливия си ден, при голям успех или празненство, за да не събуждат у околните спящото чудовище. На въпроса „как сте“, те винаги са „долу-горе“, никой освен пияните и безумните не се хвали на мегдана, не разказва за получено наследство и за добър късмет. Само мълвата подхваща и раздухва тези неща, при неизменната скромност на щастливите и по този начин любопитството подава ухо, та по-късно със сладострастие да чуе същите думи, върнали се с шипящата сила на завистта. Така че и в този случай, дайки на злия дух, който ще погуби двамата млади щастливци, името на завистта, дядо Славейков е неизменно в народния дух и неговите срещи с непознатите сили на живота.

По този път трагичният край на историята на Гергана и Никола се свързва с останалото не по формалната логика на сюжета, а в духа на народната приказност и фантастика. Във вътрешния опит на Славейков и неговото съзнание жертвите на тази история, трагичния край на неговите герои се проясняват не по логическата схема причина-следствие, а в народното прозрение и ясновидство. Защото в неговото съзнание, за разлика по-късно от сина му, още намират жив отклик по-стари народни вярвания и опит, които отвеждат до вкоренени чувства и страхове — много добро не е на добро, мястото на такава чистота и доброта като Герганината не е сред нас, а за другия, по-добър свят, истинският брак на голямата любов е само със смъртта (едно вярване, заето по-късно от романтиците, влязло в кодекса на романтизма от народните вярвания и приказки). В този смисъл при срещата на възрожденското съзнание лице с лице с неподозираните и непознати сили на живота дядо Славейков е много по-близо до изработените с векове народни представи и вярвания, докато поети като Вазов и Пенчо Славейков са много повече социални и исторични.

При срещата с непознатото и неподвластното, с приказното и фантазното Петко Славейков е чужд на стремежа към по-късната символика, към наивната

идеологизация на народните сюжети. Със своя край, с жертвения си мотив поемата изведнъж придобива трагичен смисъл, идилията получава трагично осветление и естествено надхвърля битовите, индивидуални и национални рамки, стига до драмата на съществуването, придобива непреходящ смисъл и загадъчен облик. Гергана, Никола, идилията, спокойната увереност и вековния ритуал на този живот стават цената на новия градеж. Мотивът за жертвите и жертвеността, зазвнял у дядо Славейков от неочакваните за него резултати на черковно-просветителната борба, се разраства до размерите на народна трагедия, опира до вечните въпроси на живота — струват ли си резултатите нашите усилия, стрували ли си новия градеж жертвата, закопана в основите му?

В разговора между Иван и Альоша, непосредствено предшествуващ в „Братя Карамазови“ легендата за великия инквизитор, Достоевски нарече този въпрос един от „вековечните въпроси“ на човечеството. Интересно е да се отбележи като съвпадение, че у нас легендата за вграждането, която третира същия въпрос, става особено актуална в личното творчество през седемдесетте години на миналия, век, годините, през които тя е занимавала тревожното съзнание и въображение на Достоевски. През тези години са написани три поеми на този сюжет, двете от които са несполучливи — „Две тополи или неочаквана среща“ на Цани Гинчев, издадена в Цариград през 1872 г., „Балада или Павле Кьопрюсю на Марица, според народното вярвание“ на П. Иванов, издадена в Цариград през 1875 г. и „Изворът на Белоногата“, печатана в кн. 10 на „Читалище“ за 1873 г. Очевидно въпросът за смисъла и цената на жертвите е станал актуален за нашето обществено съзнание през това десетилетие, по причини, нямащи нищо общо с неговата актуалност в Русия по същото време. У нас това е свързано както с предшествуващите събития — изхода на черковната борба, което караше Тодор Икономов и Славейков да се питат защо жертвувахме сили и младост, ако въпросът беше само да си сменим началството — така и особено с назряването на новите събития, с разрастването на революционната борба, с подготовката на народно въстание. В Русия същият въпрос беше свързан с борбата на Достоевски с либералните настроения, с неговите антиреволюционни идеи за развитието на Русия и света. У нас въпросът е третиран непрекъснато и в разговорите от това време, което може да се види от беседата на Каравелов с Михаил Греков¹ и др. Тази потребност на общественото съзнание да осмисли своите трудове и жертви е възродила интереса към древния мит за вграждането и всъщност чрез него то се е мъчило да намери отговор на стария въпрос. И ние ще видим, че решението на този „вековечен въпрос“ в поемата на Славейков има онази разлика между отговора, даван от Достоевски, каквато е приблизително разликата между неговата Гергана и Пушкиновата Татяна.

Два пъти — в романа „Братя Карамазови“ и в знаменитата Пушкинска реч — Достоевски поставя с присъщото му напрежение и болка при третирането на моралните проблеми на човечеството въпроса за жертвите. В неговата постановка виждаме абсолютния смисъл на въпроса, метафизичната му същност и дълбина, където няма никакво място за диалектика, където се признава само абсолютния отговор. Въпросът стои само „или-или“. Иван Карамазов пита Альоша: „Каж ми само направо, призовавам те — отговаряй: представи си, че ти сам строиш зданието на човешката съдба с цел във финала да ощастливиш хората, да им дадеш най-после мир и покой, но затова е необходимо и неминуемо предстои да се измъчи само едно-едничко мъничко създанийце, същото онова дете, което се е удряло с юмруче в гърдите, и върху неговите неотмъстени сълзички да се издигне това здание, би ли се съгласил ти да бъдеш архитектът при тези условия, кажи и не лъжи!

¹ П. Р. Славейков, Любен Каравелов, . . . в спомените на съвременниците си, С., 1967, стр. 307.

— Не не бих се съгласил — издума тихо Альоша.

— И можеш ли да допуснеш идеята, че хората, за които строиш, сами биха се съгласили да приемат своето щастие върху неоправданата кръв на малкото измъчено дете, а след като го приемат, да си останат навеки щастливи?¹ В речта за Пушкин вече няма и тази лека маскировка с героите, тук направо самият Достоевски пита трескаво: „А нима може човек да изгради щастието си върху нещастieto на другия? Щастието е не само в насладите на любовта, а и във висшата хармония на духа. С какво ще успокоиш духа, щом подире ти остава нечестна, безжалостна, нечовешка постъпка? Да бягам само защото там е моето щастие! Но какво щастие може да има, ако то е изградено върху чуждото нещастие? Позволете, представете си, че вие сами издигате сградата на човешката съдба с цел да ощастливите накрай хората, за да им дадете най-подир мир и покой. И ето, представете си също, че за това необходимо и неминуемо трябва да умре в мъки само едно единно човешко същество, не стига това — нека дори то бъде не толкова достойно, смешно дори по възгледа на някое същество, не някакъв Шекспир, а просто един честен старец, мъж на млада жена, в чиято любов той сляпо вярва, макар че съвсем не познава сърцето ѝ, уважава я, гордее се с нея, щастлив и спокоен е с нея. И ето само него трябва да опозорят, да го лишат от чест и уморят мъченически, и върху сълзите на тоя озлочестен старец да издигнете вашата сграда! Ще се съгласите ли да бъдете архитект на тая сграда при това условие? Ето въпросът. И можете ли да допуснете макар за малко идеята, че хората, за които са построили тая сграда, биха се съгласили да приемат от вас такова щастие, щом в основата му е заложено страданието, да речем, макар и на едно нищожно, на безжалостно и несправедливо погубено същество и като приемат това щастие да си останат винаги щастливи?“²

Може да се създаде впечатление, че Достоевски знае мита за вграждането и именно него отхвърля, с всичкия страх и трепет, на който е способно религиозното християнско съзнание пред Аврамовия грях. Тези негови думи биха могли да се вземат като религиозно-християнска морална критика на мита за вграждането, плод на вековно развитие на християнството, критическата философия и моралистичната култура, но появили се в Русия през седемдесетте години, вече като част от остра идейна борба, като реакция на прогресивните, социалистически и атеистични тенденции в руската обществена мисъл.

По същото време нашата обществена мисъл няма това развитие и история, но като е обладана отчасти от същите морални проблеми и мъки, търси опора в националната митология. И като заобикаля внимателно всички подводни скали, предпочита да пристъпи остротата на моралната диалема, неизбежно съпътстващи мита за вграждането, намира опора и упование в него. Следете сега внимателно да открием смисъла на отговора, даден от Петко Славейков на един от кардиналните въпроси на човечеството. Ако се придържаме близко, буквално до текста на поемата в нейния край, виждаме следното — Славейков прави своята героиня незадължителна жертва на предшествуващите събития, на злия дух на завистта, нейното вграждане в основите на чешмата, построена от везира на мястото на тяхната среща, е случайно следствие, сляпо нещастие, преживяно от селото като беда, като наказание за неизвестен грях. А съдбата на Никола вече се определя от това нещастие, той остава верен на любовта и безследно изчезва с мъката си от мястото на своето някогашно щастие. Но това е само буквалният текст на края, външно сюжетното значение на поетическия мотив. Ако той означаваше само това — поемата действително би могла да мине, без особено да загуби, без този край, той органически нямаше да е необходим и щеше да остане само колкото да дразни острото чувство за хармония на нашите естети. А този кратък и неочакван край изведнъж драматизира цялата

¹ Ф. М. Достоевски, събр. съч., С., 1960, т. 9, стр. 299.

² Там, т. 10, стр. 427—428.

поема, разказваната идилия, пуца над нея здрачно, призрачно осветление, източникът на който е закрит за нас. И трезвият Славейков сякаш през очите ни се превръща от беден тълкувател на една народна легенда в порицател, вещ-властелин на духа на един народ. Никога Славейков не е бил толкова дълбоко в духа на своя народ от деня, когато е създал този край, изпълнен със здрав смисъл и скръбна покорност, с морална деликатност. Той създава нещо средно, „преувеличено умерено“ при въпрос, който иска безусловен отговор. Жертвата при него е неизбежна, но той се отказва от морално съчувствие, отдава я на злата сила на завистта, сочи ни слепите и непознати сили в живота. Изглежда Славейков не е знаел една източно-българска поговорка — „Бива курбан, бива, но и бивол курбан не бива“ — но именно в този дух е намерил разрешението на кардиналния въпрос. У него няма ужаса и моралния трепет на Достоевски, когото виждаме, цял в огън от моралната тежест на въпроса. Скръбно, но благородно Славейков заобикаля крайностите, остротата, в народен дух прави от абсолютния нравствен въпрос въпрос на живота, изправя ни лице с лице със самата Необходимост, пред която и Зевс е бил покорен. В неговото тълкуване на легендата няма място за избор и отговорност. Той ни казва — така става винаги, всяка промяна е върху кости, такъв е животът, ние сме не ответници по това питание, всъщност никой не ни пита. И както Гергана отговаряше на везира с аргументи отпреди съблазните и познанието, така сега Славейков, изправен пред нравствените въпроси на легендата, се опира на родовата мъдрост, отказва се, отвърща се от моралната отговорност на личността, почувствувала се свободна и носеща на плещите си целия товар на света. Той е по-близо до първообраза на легендата, до онези, които са чували непознатия тайнствен глас, вопиющ за кръв и жертва, та да закрепни колебливите им усилия в новите градежи, отколкото до съдбоносното усилие на възрожденското съзнание изобщо, само да бъде разпоредител на света, да взема на плещите си, на свой риск отговорността, освободено от бог и вяра, освен вярата в себе си. Всичко това е рядък, неповторим епизод в живота на идеите, където органично се сливат българското възрожденско съзнание с народния дух и мъдрост. Нашето възрожденско съзнание се връща и потъва в лоното на народния дух и мъдрост и там намира помощ и опора пред напиралите морални въпроси на българското развитие.

Ето как и защо Славейков ни изправя накрая на своята поема пред необходимостта, пред непознатите сили. И оттук отново изкачат нощните птици, ведите и самодивите, които завъртяха в началото това безумно хоро. Поемата започва с нощ и тайнственост, развива се при ослепителна слънчева, „аполонска“ светлина, пищна зеленина и цветност, за да потъне отново накрая в сенки, здрач, неопределеност и да остане да се чуват злокобни звуци отвъд. Всичко не само е изправено пред неизвестността, но потъва там, става част от нея. На устата на стареещия Славейков идват думи, несвойствени на темперамента и речника му. Като пророците и той заговорва с очистени от досегашното уста, под нечия диктовка, с думи, образи, звуци, които ще се чуват и виждат по-късно в часове на тъмно вдъхновение, на суеверен ужас пред непознатото.

Счува се само дълбоко
цафарата му, тъмната,
тъжно да свири и тътне,
кога се вести Гергана
там, на чешмата седнала,
на месечинка да преде.

Слънчевият, жизнерадостният, пълният с енергия, неуморимият общественик дядо Славейков намира тук думи — „цафарата му, тъмната“ — които могат да бъдат отправна точка и да откrehват вратите към загадките на ботев-

ското и яворовското вдъхновение в нашата поезия. Тази картина и тези думи са извадени сякаш отпод земята, от царството на сенките. Изправен пред „вековечния въпрос“ дядо Славейков целомъдрено отвърща лице, доверява се на създателите на древния мит и със странно тътнещи стъпки ни отвежда и оставя пред царството на непознатото и непредотвратимото.

Спрях се толкова подробно върху края на поемата и нейната връзка с мита за вграждането, защото те имаха най-продължителен и интензивен живот в нравственото, поетично и критично съзнание на българските поети и мислители. След възрожденската интерпретация на легендата дойдоха опитите на Пенчо Славейков и Петко Тодоров за нейното осмисляне в модерен, индивидуалистичен дух, а по-късно, след войните и септемврийските събития към нея се върна Ангел Каралийчев. За нас сега е интересно да се направи съпоставка с разбирането на тази легенда в следващото поколение, в кръга около „Мисъл“.

Най-интересен и свързан с нашата тема е опитът за преосмисляне на мита у Петко Тодоров в драмата му „Зидари“. Майсторите в тази драма на Петко Тодоров строят черква, място дето „ний се сещаме, че сме хора“. Но набезите на турците съсипват няколко пъти построеното. Така у майсторите се събужда старото суеверие, че строежът иска жертва, че бог им праща изпитание, което трябва да ги събере, примири и сплоти, което ще крепи темела на техния градеж. „Вярата — казва им майстор Драган — няма темел в сърцата им, те искат темел на земята да ѝ закрепят.“ В пиесата се развива спор между Драган и майстор Браино, който напомня вечния спор за съотношението между целите и средствата в една борба. Майстор Браино смътно усеща подводните опасности от староверската праволинейност на Драган и казва, че като се построи черквата и съберат в нея хората пред олтаря, вярата и сговорът ще скрепят темеля. Но Драган с ехидство, опрян на досегашния опит пита: „До тогази!..“ В кульминацията на драмата Тодоров следва традиционната линия на легендата: състоял се облогът — която жена първа дойде на строежа да донесе обяд, ще бъде вградена в оснивте. Всичко отново става с коварство и хитрост, а централна роля изиграва пак завистта на Дончо към любовта между Христо, пазящ по това време селото от настъпващите турци, и Рада. Излъгана, Рада става изкупителната жертва. Последното действие, пълно с угризения и униение, е като нагледна илюстрация на мисълта на Достоевски, че хората, заради които е принесена жертва, стават по-нешастни, отколкото преди новия градеж. Всеки иде тук, изпълнен със страх, гузен. Жертвата, направена да прекрати раздорите, създава истинския и вече неразрешим спор в селото. Майстор Браино казва: „Тъй както ний градихме тази черква, по-добре да я нямаше!“ На това Драган противопоставя: „А пък мене ми беше да я изкарам. . . Най-подир и грях за нея да си вържа на душата — нали аз ще я оставя на другите!“ И той дава за пример Христос, който, за да хванат хората вяра, нарамва кръста. Но един майстор му възразява: „Самичък! Нашето не излезе тъй,“ т. е. на жертвата противопоставя саможертвата. Накрая дядо Милко казва: „Вместо да ни събере тази черква, тя ни разпилява.“ Петко Тодоров е намерил внушителен край на общ раздор, нещастия и тежки угризения. Черквата става място, където никого не свърта, всекиго мъчат видения.

Очевидна е разликата между автентичния мит и вложения в него от народа дух, до който е близък дядо Славейков, и пълното превеждане на този мит на езика на етиката от Петко Тодоров, със съзнание, близко на моралистичните тревоги в по-ново време. Петко Тодоров е изпълнен с усет за моралната чудовищност на старата, дохристиянска легенда, от нейната несъгласуваност със съвременната хуманистична идея, от разликата между нея и примера на Христос в неговото по-ново разбиране. Не символизъмът като поетика и неороматнична естетика тласка Тодоров към подобна обработка на народните митове, легенди

и притчи, а отдалечеността на неговото съзнание от народния дух, изчезването на ведите и самодивите от поетичното въображение. Най-общо казано, рационализирането на въображението поражда символизация на старите сюжети, превеждането им изцяло на езика на логиката и морала, поставянето им в един ред с високата дидактика, с опита за философско осмисляне. В обработката на този мотив Петко Тодоров не е чужд на стремежа да пренесе по-далеч в историята произхода на болестите на модерното съзнание, да разгледа и Възраждането като криза, като „робски градеж“, с ненужни жертви и безсмислена жертвеност, защото той има чувството, че може да съди от резултатите, че той е пред прага на изградената с толкова жертви и усилия „черква“, а се срамува от нея, от несполуките и раздорите, породени от новия самостоятелен национален живот на българите. В този смисъл ние виждаме лични, автобиографични мотиви и у Петко Тодоров, както и у Петко Славейков, но ако единият прилича на наблюдател и съдник на строежа, другият е един от майсторите. В този смисъл прав е Пенчо Славейков, който казва: „И макар за основа на „Зидари“ да е зета познатата вече нам стара легенда, в драмата на нашия поет тя служи само като прост скелет, който той е облякъл с плътта на жива идея — подсказана на сърцето му от зиналата паст на нашите дни. . . Пак бащите ни туриха основи и градиха политическото ни възраждане. Чрез символично възсъздаване на миналото творецът на „Зидари“ като да хвърля в душата ни тежкия въпрос. „а ний, чедата, какво зидаме ний?“¹

Тези думи на Пенчо Славейков са от прочутата статия „Блянове на модерен поет“. В тази статия правят впечатление противоречията в съжденията на Славейков, когато трябва да тълкува мита и сродните на него произведения на Петко Тодоров. Тези противоречия могат да служат за модел на противоречията в тогавашното българското критическо съзнание, когато тълкува народните легенди и мотиви. От една страна, Пенчо Славейков е склонен да разглежда мита за вграждането и идеята на „Зидари“ в традиционен план. Той говори за „общата идея на нашите народни песни за възждане живи хора в основи на сгради, т. е. че за общо благо са нужни жертви“, със симпатия отбелязва мисълта на Паулсен, че „такива жертви. . . трябва да легнат в основите на онова, що гради историята“.² И въпреки че той не смята тази мисъл основна за „Зидари“ (между другото Славейков е склонен към една колкото обобщена, толкова и далечна трактовка на смисъла на „Зидари“, на идеята на драмата — „да постигнат (зидарите, б. м.) един идеал, който да осветлява техния тъмен живот“.), — в същата статия, като разказва сюжетите на Петко Тодоров, възкликва: „Където да се вгледате, все душевни преломи. . . И навред, за оногова, който има душа, открита за възприятия, думите на поета са проповед. Проповед за нравствено възраждане. . . Времето, що преживяхмаме ний, е време на изрода, на погребани стари идеали и, може би, на предчувствия нови, току-що зародени“.³ Защо са навсякъде тези душевни преломи, тази необходимост от морално възраждане, щом такива жертви трябва естествено да легнат в основите на общото благо? Славейков не отговаря на този въпрос. В неговото критическо съзнание още е в процес на ферментация мисълта на тази драма, нейната насока за криза във възрожденското съзнание, за коренно друг подход към легендата, за жертвите на историята. У него по-ясно личат късащите се връзки между бащата и сина, народния и модерния дух, величието на миналото и тежестта на съвременността. Като говори за един вариант на легендата, записан от баща му, Пенчо Славейков казва, че в него „ . . . принесената в жертва

¹ Пенчо Славейков, събр. съч., С., 1959, т. V, стр. 64.

² Там.

³ Пак там, стр. 66.

неволница се грижи не само за кърменето на своята рожба, но и за избава на възможни жертви в бъдеще“. Той причислява този вариант към славянските, които се отличават „с повече човешина“. Това е пак опит на сина да хвърли мост към бащата, към неговите народностни нравствени разбирания, тревожен опит на модерното, индивидуалистично съзнание към почва под краката, отчаяна акробатика на ума, изправен пред „вековните въпроси“ и стъписан, неподготвен да тегли всички логически последици от модерното третиране на древния въпрос. Но животът на мотива за жертвите и жертвеността в българското критическо съзнание, в съзнанието на синовете на цариградските дейци, е вече друг голям, сложен проблем.

ФЕЙЛЕТОНИТЕ НА ХРИСТО БОТЕВ

Цветя Унджиева

Фейлетоните на Ботев са най-високото постижение в развитието на българския фейлетон до Освобождението. Те са тясно свързани с Каравеловия фейлетон. Ботев несъмнено се учи от Каравелов, тръгва по очертания от него път, възприема основните жанрови и стилни особености на неговите фейлетони. Най-общото, принципно отношение на Каравелов и Ботев към фактическата основа на фейлетона, към художествения образ, към публицистичната същност, сила и патос на фейлетонното изобличение, към големите революционни задачи, които фейлетонистът решава и на които служи и творчеството си, са съвсем близки у двамата автори. Дълбоката връзка и приемственост в тяхното творческо дело на големи майстори на фейлетона е безспорна. Същевременно обаче Ботев прави значителна стъпка напред. Неговите фейлетони са едни от върховете не само в историята на българския фейлетон, но въобще в развитието на нашата литература. Въпреки голямата близост и безспорна приемственост с Каравеловите фейлетони, фейлетонното наследство на Ботев има свое самостоятелно място и значение, подчинява се на свои закони. Голямата близост се съпътствува от дълбоки и съществени различия. Колкото повече вникваме в структурните и въобще в художествените особености на Ботевия фейлетон, толкова по-ясно изпъква неговият своеобразен свят.

Интересно е, че не само цялото Ботево фейлетонно наследство представлява един неповторим свят, но и всеки отделен негов фейлетон се отличава дълбоко от останалите, носи в себе си своя атмосфера. С всеки нов фейлетон писателят прави някакво откритие; открива нови композиционно структурни похвати, нови сатирично-хумористични интонации, ново творческо виждане и претворяване на фейлетонния материал. Всеки нов Ботев фейлетон буди нови мисли и чувства у читателя, изпълва го с нови асоциации, смайва отново и отново въображението му.¹

Ботевите фейлетони са малко на брой. Чисто фейлетонни форми можем да наброим шест, като изключим все още спорните фейлетони „Знаеш ли ти кои сме?“.

Своите първи фейлетони големият сатирик печата във в. „Будилник“: „О, tempo! О, mores!“, „Долапът“, „Хайде на изложбата!“ и „Тая нощ сънувах. . .“

¹ През последните години се появиха интересни проучвания и характеристики на фейлетонното наследство на Хр. Ботев — Мих. Арнаудов, Любен Каравелов, С., 1964 г., стр. 644—646; също студията му Към въпроса за неустановеното литературно наследство на Христо Ботев, Известия на Института за българска литература, кн. VII, 1958 г., стр. 236—266; П. Зарев, Пазорама на българската литература, т. I, С., 1966 г., стр. 376—380 и други. Фейлетоните на Ботев са обект на специално проучване в книгата на Ст. Таринска, Прозата на Христо Ботев, С., 1966 г., стр. 89—218.

След година в Каравеловия вестник „Независимост“ той публикува осемте писма от „Послание от небето“ и фейлетона „Длъжностите на писателите и на журналистите“. Във вестник „Знаме“ през 1875 г. излиза последният му фейлетон — „Политическа зима“.

Първите фейлетони на Ботев са тясно свързани с Каравеловия фейлетон. Когато излиза първият брой на „Будилник“, печатният орган на БРЦК — в „Свобода“ изпълва своята трета годишнина. На неговите страници са се появили 53 фейлетона; поредицата „Знаеш ли ти кои сме?“ може да ознаменува година и половина от своето раждане.

В „О, tempora! О, mores!“, „Долапът“, „Хайде на изложбата“ Ботев тръгва от Каравеловите публицистични фейлетони. Първите Ботеви фейлетони представяват отначало докрай авторови монолози. Ботевата мисъл е напрегната, нервна, бърза и същевременно изключително логична и точна. Неочакваните обрати не нарушават нейната логичност. Последователна и дълбока, тя се излива в ясна композиция. Композицията се гради изцяло върху богатата публицистична и същевременно образна авторова мисъл. Не само мисъл. И чувство. Основната емоционална атмосфера в „О, tempora! О, mores!“ е пропита с ирония, с присмех. Отначало леко, шеговито, ироничното настроение постепенно се сгъстява, за да се превърне в болка, в страдалчески вопъл. Тези промени в чувството и настроението са неразривно свързани с мисловния поток, сплитат се с него в дълбоко, монолитно единство. Началото на фейлетона обещава философски спокойна мисъл, снизходителна ирония: „О, tempora! О, mores!“ Седя и се чудя — защо човек се сърди кога му речеш магаре. . .“ Раждат се образи, любопитни, находчиви сравнения. И внезапно тежък образ-сравнение нарушава спокойния ход на мисълта, раздира леката, присмехулна, иронична атмосфера: „Или пък гълъбът е по-непорочен и по-достоеен в нещо от скопения вол, туй подобие на нашия търпелив народ.“ Ирониятаб сарказмът тук преминават в дълбока болка и страдание.

В настроението, в емоционалните, интонационни вълни на фейлетона се забелязва редуване, ритмична последователност. В последните редове на „О, tempora! О, mores!“ гневният сатиричен патос се засилва, иронията преминава в остър сарказъм, изпълнен с болезнени ноти. Отново се появява трагичният образ на народа, който „не е друго, освен вол в хомот, роб на бръснатата глава и на калимавката, роб и сам на себе си.“ Очевидно образът на народа-страдалец, превърнат от робската действителност в търпелив вол, преследва настойчиво великия поет, болезнено се врязва в неговото съзнание. Логиката на Ботевата едновременно публицистична и образна мисъл, превърнала се в „първооснова“ на фейлетона, води като че ли неизбежно до този финал.

Подобен е краят и на „Долапът“, поместен, както и „О, tempora! О, mores!“ в същия първи брой на „Будилник“. Едно нервно „н о“ и иронията рязко изчезва, превръща се в несдържана злост; в чувството зазвучават тези трагични интонации, познати ни от Ботевата поезия — на огромна омраза, и огромна любов, и огромно страдание. Между образа на народа в тези два фейлетона и същия образ в поезията на Ботев съществува дълбоко вътрешно единство. И поетът и фейлетонистът виждат своя народ като събирателен, колективен, но дълбоко единен образ, с едно голямо човешко лице. Поетът се обръща към него с дълбоко състрадание и обич: „Кажи ми, кажи, бедни народе. . .“ („Елегия“). Поетът не обича избилните и красиви епитети. Те не биха подхождали на строгия трагичен образ. Народът е „беден“ и „търпелив“. А бедният роб търпи. . .“ . . . „скопеният вол, туй подобие на нашия търпелив народ“. Още по-сложен сатиричен образ на народа Ботев създава в „Гергьовден“ — стихотворение, публикувано в същия брой на „Будилник“, в който са поместени и „О, tempora! О, mores!“ и „Долапът“. Съществува дълбока вътрешна връзка между „фейле-

тонният“ образ — скопеният вол и търпеливият народ, и „поетичният“ образ — стадото овце и народа. . .

Ликуй, народе! Тъй овце бляят
и вървят с псета подир овчарят.

Във финала на „Долапът“ звучи същият болезнен укор. И същото сдържано обръщение към народа: „О! Честит си, български народе! Честита е твоята кожа!“ Последните редове на „Долапът“ разкриват голямата авторова болка, болка за народа-страдалец, за трагичната му робска участ. Тези редове се превръщат в своеобразен композиционен фокус на фейлетона.

„Долапът“, както и „О, tempoга! О, mores!“ представлява авторов монолог, чийто единствен и основен герой е авторът. Долапът е обикновена въртележка, на която се въртят, издигат се и падат Фуад, Али, Махмуд, султани и везири и техните чираци. Промените се дължат на егоистични сметки и интереси, на дребни страсти. Към няколкото най-едро нахвърляни образи в „О, tempoга! О, mores!“ се прибавят нови образи, бихме ги нарекли фейлетонни образи-скици — на везирите Махмуд и Фуад, на главния долапчия, султана. . .

Съвсем малък по обем, „Долапът“ се отличава, както впрочем всички Ботеви фейлетони, със своята тематична и композиционна цялостност и завършеност. Поводът — назначаването на нов велик везир на империята — насочва вниманието към турския държавен апарат, към вътрешната и външната политика на турското правителство. Това е темата. Материалът за разработване на тази тема се превръща във фейлетонен материал с раждането на образа-сравнение между турската правителствена система и долапът-въртележка.

И в двата първи Ботеви фейлетони проличава особено силната роля и значение на авторската личност — характерна особеност за цялото му фейлетонно наследство. Читателят остава с впечатлението, че фейлетонистът излива своите мисли, чувства, преценки, ръководен от дълбока вътрешна необходимост. Това впечатление се превръща в убеждение, когато между блестящите иронични или саркастични преценки прозвучават искрени, дълбоко изповедни интонации.

Налагащата се над всичко авторова личност създава съвсем пряко образния свят на фейлетона. Образите са най-често словесни — сравнения, метафори. . ., оцветети изцяло от авторовото виждане, възприемане, претворяване на света.

Докато първите два фейлетона бихме могли повече или по-малко да свържем с Каравеловата фейлетонна традиция, в „Хайде на изложбата!“ всеки ред носи своеобразието на Ботевото фейлетонно майсторство, на неговия фейлетонен стил. Тук Ботевата индивидуалност се изявява особено пълно и пишно. Темата на фейлетона е най-общо казано: българите и Виенската изложба. Определена композиционна линия на развитие липсва. Липсва и обединяващо, композиционно звено, освен общата тема. Фейлетонистът като че ли просто изрежда в сатирично-ироничен план на българските „постижения“, достойни за Виенската изложба. Именно поради това композиционното организиране и разполагане на материала в „Хайде на изложбата!“ придобива особено значение. Композиционната схема на фейлетона е по ботевски точна и чиста, изградена с особена лекота и грация. Основните композиционни единици са оформени и външно и вътрешно така цялостно, така са завършени, щото тяхната последователност създава впечатление за особен ритъм. Всеки нов пасаж във фейлетона е нова композиционна единица. Всяка нова композиционна единица започва и завършва с някакво възклицание. В своеобразната ритмична композиционна организация личи несъмнено Ботевото чувство за съразмерност, за монолитно единство на цялото и на отделните части в цялото.

Но това, което придава на фейлетоните особен, неповторим ботевски блясък, е много богатата, оригинална, ярко публицистична и същевременно наситена с колоритна образност, мисъл. Именно по своята художествена образност

„Хайде на изложбата!“ представлява стъпка напред в сравнение с предишните два фейлетона. Тук също липсват фейлетонни образи-типове. Срещат се само бегли, едро шрихиранни фейлетонни образи-скици. Както и в първите два Ботеви фейлетона, и тук авторовият монолог доминира, „сътворява“ фейлетона. Но словото в „Хайде на изложбата“ се отличава с изключително богатство и образна тъкан. Художествената образна реч е в пълния смисъл на думата същностен елемент на фейлетона. Изобретателността на Ботева в тази насока е неизчерпаема. Той прави тънки фейлетонни характеристики, изтъкани от намеци и хумор, често пъти недовършени, бегли, но винаги точни и красноречиви. Образите са изключително живи и пластични. Чувството — колоритно, с много нюанси. Образи и чувства взаимно се проникват, преливат се. Често иронията преминава в остър унищожителен сарказъм. Намеците, преносните, иносказателни образи се заменят от направо, дори грубо изразена истина. Много е трудно да се подведе под някакви общи знаменатели образното слово на фейлетониста, да се посочат някакви строги, определени структурни принципи, от които той се ръководи. Понякога преходите от един образ към друг, от едно чувство и настроение към друго, са плавни, неусетни, с особена грация и лекота; понякога — резки, остри, неочаквани. Деликатният намек често се заменя от груба тежка присъда, която звучи като клеймо.

Ботев не се бои от силните думи, от тежките жестоки квалификации. Важно е читателят да разбере внушенията му, да ги почувствува, да направи желаните изводи. Образната фейлетонна мисъл е бърза, неочаквана, разнообразна. Читателят се задъхва. Фейлетонистът държи вниманието му будно, напрегнато, изостря усетите му, възприемателните му способности, стреми се да създаде непосредствена връзка, тясна спойка между мисъл, чувство и волеви импулси у читателя.

Образната Ботева фейлетонна мисъл в „Хайде на изложбата!“ поражда със своята пъстрота и богатство. Читателят не може да си поеме дъх. А авторът не знае умора и насита. Образ след образ — странни, неочаквани, многоцветни; смайващи асоциации, несъчетаеми на пръв поглед съчетания, нескончаемо остроумие, находчивост, хумор и ирония, сарказъм. . . . Често фейлетонистът търси комичния или сатиричен ефект, каламбура или дори фарса. Богатата, образна, фейлетонна мисъл извайва много живи, колоритни, раздвижени картини — плод на авторовото творческо въображение и находчивост.

Последният фейлетон, печатан в Ботевия сатиричен вестник „Будилник“ — фейлетонът „Тая нощ сънувах. . .“ е несъмнено един от върховете в развитието на фейлетониста, връх в историческото развитие на българския фейлетон въобще.

В „Тая нощ сънувах. . .“ Ботев довежда до пределно съвършенство постиженията на първите си фейлетони и същевременно създава един неочакван, оригинален, нов фейлетонен свят. Този фейлетон определено се определя от публицистичния фейлетонен вид. В някои отношения бихме могли да го свържем с „белетристичния“ фейлетон, разработен от Каравелов. Но несъмнено съвсем условно. Налице са и прилики, и отлики. „Тая нощ сънувах. . .“ има цялостен завършен сюжет. Можем да го назовем сюжетен фейлетон. В него Ботев за пръв път създава ярки фейлетонни образи-типове. В тях липсват отделните белетристични елементи и похвати, характерни за Каравеловите образи-типове. Те са в най-точния смисъл фейлетонни образи-типове. Типизацията на образа е подчертана, сгъстена до най-краен предел. Фейлетонистът съвсем открито, бихме казали демонстративно субективно изгражда образа. С публицистична откровеност, лаконичност и сила.

За пръв път в този фейлетон Ботев използва съновидението като похват. Похват вече разработен талантливо от Л. Каравелов. Новото, което Ботев внася, не може да се открие в отделния похват или образ. То е в целокупността

от образи, сюжети и композиция, емоционалност, в цялостното виждане и претворяване на фейлетонния материал, в цялостното звучение на фейлетона като художествена творба.

Уводът на „Тая нощ сънувах. . .“ постепенно въвежда в света на съновидението. Цялата атмосфера на разказа се променя. Добива странни фантастични отсенки. Реално и иреално, сън и действителност се преплитат, губят строгия си релеф и очертания. Словото добива особена гъвкавост, многоплановост. Авторът разказва за своето съновидение с леко приповдигнат тон, на места с жлъчна ирония. Картините, които той рисува, както често става в сънищата, са ярко колоритни, изпълнени с трептящ въздух и движение, с детайли, които понякога изглеждат странни и ирационални.

Първият човек, когото авторът среща в Цариград, града на кучетата и столицата на султана, е Петко Славейков. Фейлетонистът избира поета и журналиста Славейков, жестоко преследван и клеветен, за свой водач в турската столица. Само с това той вече го отделя от всички и всичко в този град, доближава го до себе си, свързва своята съдба с неговата. Но това никак не му пречи да посочи слабостите и грешките му, да го осмее. Срещата между двамата е описана изключително пластично. Речта става ритмична, напевна. Зазвучават стихотворни интонации. Цялата атмосфера около поета Славейков е поетично приповдигната, музикална, емоционална. Оттук именно започва иронията, тънкият присмех. Поетичността е съзливлива, високопарна, емоционалността — страдалческа, прочувствена, с подчертани иронични интонации. Ботев подиграва Славейков за кризисните периоди в неговия живот, периоди на отчаяние, на желание за бягство от обществените и политически борби, за отказ от творческото му литературно дело.

В „Тая нощ сънувах. . .“ сюжетното развитие има своя определена, възходяща линия. Героят-разказвач започва обиколката на турската столица, изпълнен с „философска“ размисъл, която той спокойно, преднамерено равно и спокойно разплита пред читателя. Неусетно авторът навлиза дълбоко в главната проблематика на фейлетона. Сложна е действителността в турската столица. Тук особено остро се чувства гнилостта на империята — дребнави страсти, безпринципни политически комбинации и борби, всеобща корупция и развала. „Спокойните“ размисли се заменят с колкото фантастични, толкова реалистични картини. В тях нищо не може да се прибави и нищо не е излишно. В няколко странички Ботев е успял да каже толкова много за живота на турската столица; не да каже, да разкаже, не! Той рисува, вае образи и картини. Картини, които се възприемат съвсем зримо, имат като че ли свои форми и обем. Словото и образите в тези картини имат необичайна, апокалиптична сила; те са изпълнени със скрит патриотизъм, дори трагизъм. Трагичното Ботев превръща в мрачно, трагикомично.

Фейлетонистът разказва за Цариградската кучешка република и за борбата на кучетата за червиша и това несъмнено е богата алегория. Всяка нова авторова мисъл, образ, всеки намек и полутон е нова страна, нов аспект, нова подробност от живота на турската столица. Съвсем прозрачни са алюзиите за църковната борба. Колкото бегли и лаконични, толкова съдържателни и интересни са затгванията за политиката на великите сили, за сложното преплитане на политически интереси, за непрекъснатата, открита или задкулисна борба на политически и дипломатически школи в столицата на турската империя. Тези намеци фейлетонистът поставя в скоби, подхвърля ги мимоходом, като че ли случайно, като бляскави искрици от остроумие и хумор. С този похват — да поставя в скобки някои свои забележки, наблюдения или да отбелязва пак в скобки някои реакции и състояния на героите, Ботев подчертава драматизма на редуващите се картини. Мегданът пред джамията на поробителя напомня на сцена. Сцена,

изпълнена с пъстра, многолика тълпа. Фантастична, неподражаема масова сцена. С действащи лица: кучета, рая, шпиони, турци, чуждестранни кореспонденти и дипломати, авторът-герой и неговият Мефистофел — гид или просто хамалин. Действието се развива стремително, динамично. Бележките в скоби изпълняват ролята на авторови ремарки. Те разкриват необходими и интересни детайли и наблюдения. Някои страници и картини от „Тая нощ сънувах. . .“ действително навеждат на мисълта, че Ботев е притежавал и значителен драматически талант.

Грандиозното зрелище — борбата за червиша е към своя край. Декорът е същият. Но от динамичната, стремителна, масова сцена няма и следа. Фейлетонистът осветлява само един кът от успокоената, затихнала сцена. Снопове светлина заливат обершпионина; детайлите добиват особено значение. Авторът рисува не пъстра „масова сцена“, а един единствен образ — образа на х. Иванчо Пенчович — българин на турска служба, шпионин и предател, подписал смъртната присъда на Левски. Всъщност х. Иванчо е само фейлетонният прототип, тъй да се каже. В негово лице Ботев заклемява всеки шпионин, предателя въобще. С усета на голям фейлетонист той се отказва от пряката поведователна характеристика, от преките словесни внушения. Бихме могли да назовем характеристиката на „обершпионина“ характеристика в действие. Образът на предателя буди не само дълбоко, органическо презрение, но и непреодолимо отвращение, потърсване. В своя интересен анализ на „Тая нощ сънувах. . .“ Ст. Таринска се добира до следното дълбоко правдиво наблюдение: „Няма съмнение, че и последният израз в „Тая нощ сънувах. . .“ е във връзка с обстановката след залавянето на Левски. Атмосферата на тази обстановка, струва ни се, е намерила израз в цялостното звучене на творбата. Някаква нервност, нервно озлобление, пронизало смеха, се усеща в цялото произведение. . .“¹

Тук му е мястото да отбележим още една особеност на този Ботев фейлетон-съновидение: кръстосването и сливането в него на два плана, своеобразни и на пръв поглед потивоположни, на два различни зрителни лъча и оттук на две като че ли изключващи се възприятия и чувства у читателя. Картините и образите са невероятно живи, конкретни, реални и реалистични. Същевременно обаче те са дълбоко символични, алегорични, напълно условни. Тук не става дума за условността като абсолютно задължителна особеност на всяко изкуство, на всяка художествена творба. Условността в „Тая нощ сънувах. . .“ е доведена до нейните крайни форми. Картините на съновидението са несъмнено съвсем нереални, дори ирационални, изпълнени със символи и алегии, с фантастика и илюзорност. „Във фейлетоните си — пише П. Зарев — Ботев често прибегва да условности: всичко става насън или в свободни от реалността обстоятелства, както при съня. Това образно своеобразие, напомнящо ни преувеличените характери и картини на Рабле, идва от мощта на неговата фантазия.“² Тази именно условност Ботев съчетава с конкретност, жизненост, релефност, реализъм при изображението. Много своеобразно съчетание, трудноизпълнимо за художника, което придава особена, неповторима прелест на творбата.

„Тая нощ сънувах. . .“ е най-красноречивото доказателство, че в „Будилник“ Ботев достига изумителни висоти в своя творчески път на фейлетонист.

Когато издава вестник „Будилник“, Ботев е вече тясно свързан с Л. Каравелов и близо година работи като негов пръв помощник в редакцията на „Свобода“. По стара, установена още от Зах. Стоянов традиция, Ботев се счита за безспорен автор на два фейлетона, поместени в „Независимост“ — „Послание

¹ Ст. Таринска, Прозата на Христо Ботев, С., 1966 г., стр. 127.

² Вж. Пантелей Зарев, Панорама на българската литература, т. I, 1966 г., стр. 377.

от небето“ и „Длъжностите на писателите и на журналистите“. Когато се говори за Ботевото сътрудничество в „Свобода“ и „Независимост“ винаги трябва да се има предвид енергичната редакторска дейност на Каравелов и съвсем възможната негова намеса в чуждата творба. Трудно и рисковано е да се посочи къде точно в цитираните два Ботеви фейлетона участва Каравеловата редакторска ръка, но несъмнено нейното присъствие се чувства. Възможно е в редица случаи намесата му или по-точно присъствието му да не са преки; Ботев ги е чувствувал и неизбежно се е съобразявал с изискванията, вкуса, стила на главния редактор на вестника.

Каравеловата намеса се чувства твърде осезателно например във второто писмо на „Послание от небето“. Тя се изразява в известен стил ретуш на материала и в неговото външно оформление. Връзките, преходите стават по-спокойни, по-бавни или най-точно — по-повествователни. Някои от образите, сравненията, характеристиките са пряко публицистично назовани, без характерната за Ботев условност, игра с намеци и кантрасти. Струва ми се, че Каравеловата редакторска намеса, проявила се във второто писмо, може да се открие и в третото, четвъртото, като постепенно намалява и като че ли в последните писма съвсем отсъства. Аналогични наблюдения може да се направят и върху „Длъжностите на писателите и на журналистите“, където при внимателен анализ могат да се открият дори отделни пасажки, изрази, думи основно редактирани или даже вмъкнати от Каравелов. Срещат се характерни за Каравеловото перо повторения, възклицания, преходи от една мисъл към друга, също така — някои публицистични характеристики и оценки.

В този смисъл Ботевите фейлетони от „Независимост“ до известна степен се отделят от вече създадената негова фейлетонна традиция в „Будилник“. Несъмнено авторът на „Послание от небето“ и „Длъжностите на писателите и на журналистите“ е оставил своя неповторим печат върху творбите си.

„Послание от небето“ е поместено последователно в осем броя на в. „Независимост“ (от бр. 44 до бр. 51, 1874 г.). Това е една малка, своеобразна поредица от осем фейлетони, свързани помежду си, оформени като „Писма от небето“, изпратени от Недялко Пандурски. Повечето от тези писма сами по себе си представляват цялостни, завършени фейлетони, като същевременно са свързани в една цялостна, завършена фейлетонна единица.

Недялко Пандурски, героят на „Посланието“ и „авторът“ на писмата, е действително лице, български емигрант в Румъния, починал месец преди написването на фейлетона. Той е бил твърде колоритна, открояваща се фигура сред емигрантските среди, поради което се е ползвал с широка известност.

Съществува тясна връзка между „Тая нощ сънувах. . .“ и „Послание от небето“. В „Тая нощ сънувах. . .“ формата на съновидение разкрива пред автора необозримо поле за въображението — раждат се странни, богати, фантастични образи, асоциации, картини. Писмата от небето изпълняват същата роля. „Героят“ познава не само нашата грешна земя, но и небесните светове, рая и ада. Авторското въображение има отново неизбродимо поле. „Земно“ и „трансцендентално“ се редуват или най-често сплитат в пъстра, изключително духовита плетеница. И тук фейлетонистът съчетава несъчетаемото, свързва реалното с иреалното. Отново се натъкваме на своеобразната ботевска условност. Всъщност условността е необходима, неотменна черта на фейлетонния жанр като художествен жанр. Същевременно тя отлично си кореспондира и се съчетава с фактическата основа на фейлетона и с неговата публицистичност. А това са несъмнено на пръв поглед трудно съчетаеми компоненти. При това фейлетонната условност се проявява в особено изпъкнали, подчертани форми, условност, която не се прикрива между редовете или в подтекста, която не знае ретуш и полусенки. Тези парадокси на жанра са същевременно и негово своеобразие,

негова специфика. Ботевият фейлетон е фейлетон на парадокси, на странни съчетания. Той е остро публицистичен, с богата фактична основа и с рязка, подчертана условност.

„Авторът“ на осемте писма, обединяващият общ герой на „Посланието“, е условен образ, условен герой. Малко са пасажите, в които е загатната отделна, действителна черта от неговия образ, и то силно хиперболизирана или разкрита по пътя на контраста с неизбежен комичен ефект. В повечето случаи Пандурски е само, да се изразим на юридически език, „подставено лице“. Истинският герой е всъщност авторът на фейлетона. Понякога той напълно изявява себе си, после неусетно затрептяват черти от образа на Пандурски, създава се илюзията, че разказвачът-герой е Пандурски. Тази илюзия ту се разпада, разпилява, ту отново затрептява. Двата образа сменят местата си, появяват се и изчезват. Тази своеобразна неприкрита условност в Ботевия фейлетон често приема остри, смели форми, превръща се в интересна игра, при това „игра с открити карти“.

С живо чувство за хумор, с усет към комичния ефект фейлетонистът съчетава грандиозната фантастика на небесните селения с делничното, най-обикновеното в земните представи и възприятия. Той не просто ги съчетава. Те се преливат, сменят местата си, получава се отново една чудесна игра на контрасти и условности. Земната действителност все повече измества небесните чудеса. Неусетно за читателя, с артистична лекота авторът вмъква най-различни герои, известни и измислени лица, докосва невероятно много проблеми, парещи въпроси на времето.

Ако нашият съвременен читател прочете на един дъх осемте писма на „Посланието“, неизбежно накрая чувствува умора, обърква се и потъва в този необикновено богат, сложен лабиринт от образи, картини, събития, факти. Това несъмнено се дължи на отдалечената вече от нас епоха, на неизбежното отчуждаване от нейните борби, вълнения, герои. За тогавашния читател обаче, „Посланието“ е разкривало едно настояще, познато до най-малки подробности; образите и картините са будели безкрайно много асоциации и мисли, всеки намек е разкривал цели малки светове. Трудно е за нас днес да си представим каква огромна сила на въздействие са имали тези писма, колко много са говорили на своите съвременници. Всяко едно от тях е невероятен калейдоскоп от образи и картини, една малка енциклопедия на своето време.

В петото писмо на „Посланието“ се разкриват някои нови особености и възможности на фейлетониста. Той умее да рисува, именно да рисува не само напрегнати, драматични, с вътрешен трагизъм картини, но и спокойни, пъстри, с тънки колоритни детайли, с много хумор, с много багри. Ако картината на кучешката революция в „Тая нощ сънувах. . .“ буди асоциации с платната и особено с графиките на Гойя, то картината на Мохамедовия рай е картина в Рубенсов стил. Тя е статична, за разлика от раздвижения, динамичен „апокалипсис“ на кучешката революция. Характерни са глаголите, с които си служи тук фейлетонистът: Мохамедовите угодници лежат, седят, жените (не една и две, а цели четиридесет) се търкалят, милват, гладят праведника, крадят дъхове. . . Да си припомним само някои от глаголите в „Тая нощ сънувах. . .“: президентът от патриаршията класически изръмжа. . . геройски се метна на тулума, . . . ръвна от тулума, замляска, . . . ръвна пак. . .; изръмжа всичкия митинг и енергически пристъпи към трибуната. . ., скокна на трибуната, сдрави оратора, . . . падна долу, . . . скъсаха му кожата и го скопиха; . . . всред страшни викове зави като зимна буря. . . В Мохамедовия рай всичко е загладено, заоблено, отмерено, никакво напрежение, никакви излишни усилия. Картината на кучешката революция, освен живите зрителни възприятия, буди и слухови усещания — ръмжене, ръфане, вой, страшни викове, боричкане, мляскане, шум от падащи тела. . . Слуховите възприятия са не по-малко остри, дразнещи, дина-

мични от зрителните. В Мохамедовия рай цари тишина. В градината текат три реки: по едната тече мед, по другата — масло, по третата — мляко. А от повалените дървета тече бистър, сладък и миризлив шербет. Не поради бедност на езика Ботев, рисувайки Мохамедовия рай, си служи с един единствен глагол, означаващ движение — глагола тека. И читателят неизменно остава с впечатлението, че тук всичко тече бавно, безшумно. Слуховите възприятия в „Тая нощ сънувах. . .“ се подсилват от звукови съчетания на съгласни, от енергичната, еднократна форма на глаголите: изръмжа, метна, ревна, скокна, падна, сдави. . . При описанието на Мохамедовия рай глаголите са употребени изключително в тяхната многократна форма: милват, гладят, чоплят и т. н. Мохамедовият рай буди изключителни зрителни и пространствени представи. Статистиката изисква всяка вещ да има своето заковано, строго определено място. Праведникът седи върху червено шилте, около него се търкалят четиридесетте жени, момченцата турят пред него чибуците, близо до дясното коляно на праведника се намират три хрустални наргелета. . . Жените му гладят краката и чоплят му между пръстите. . . Всичко тук говори за елеино спокойствие, тишина, бездействие. Спестени са всички усилия и „ненужни“ движения. Фейлетонистът рисува тази картина много пестеливо, с малко думи, само с няколко епитета, почти без никакви сравнения и метафори.

Несъмнено „Послание от небето“ е измежду тези Ботеви фейлетони, в които хуморът заема важно място. Нашият съвременен читател трудно може напълно да разбере и почувствува това. Образът на Пандурски е бил непресекащ извор на смях за Ботевите съвременници, емигранти в Румъния, които са познавали добре Недялко. Някои негови действителни черти и прояви фейлетонистът използва, като ги хиперболизира или окарикатурява, други заменя с тяхната противоположност и така получава комичен ефект.

Ботевият хумор не е добродушен, жизнерадостен, бликащ хумор на комичната ситуация, на комичния жест и слово, които като че ли случайно са се изплъзнали. Авторът ги потиска, задушавя. Бликналият смях пресъхва, застива в изкривена, болезнена иронична усмивка.

В последния брой на „Независимост“ е публикуван фейлетонът „Длъжностите на писателите и на журналистите“, който рязко се отличава от „Тая нощ сънувах. . .“ и „Послание от небето“. Разликата засяга и тематиката, и образния свят, и стила; въобще цялостното възприемане и претворяване на жизнения материал. В „Длъжностите на писателите и на журналистите“ липсва калейдоскопичната всеобхватност на предишните фейлетони. Тук няма смайващи контрасти, преплитане на фантастично и действително, необуздан полет на въображението. Липсват и резките преходи от едно емоционално състояние към друго, многообразната, богато нюансирана гама на хумористично виждане и сатирично изобличение. Самото заглавие разкрива нещо характерно за метода на фейлетониста и за средствата, с които си служи. То несъмнено се отличава със своята точност и изчерпателност и веднага насочва към целта, към централната задача и същевременно тема на фейлетона. Тук фейлетонистът си поставя една главна задача, фейлетонът има една основна тема.

Още първото изречение въвежда в характерната за целия фейлетон атмосфера на непрекъсната, тежка ирония. Жилото на сатирика е насочено срещу нашата продажна интелигенция или по-конкретно срещу продажните учители, писатели и журналисти. Ботев избягва намеците, недоизказването, символите. Единствената преграда, която той поставя между себе си и читателя е непрекъснатата иронична иносказателност. Но иронията в повечето случаи тук е явна, непокрита, прозрачна. Авторът назовава нещата с техните най-точни и верни имена. Характерна особеност на фейлетона е неговата композиционна яснота и опростеност. След всеки „съвет“, след всяка общо афористично посочена

„добродетел“ следват примери, пояснения. Народните пословици като вековна, „кондензирана“ мъдрост особено добре помагат на автора да разкрие докрай своите нерадостни мисли, да направи своите мрачни внушения. Подчертано публицистичният финал-обобщение на фейлетона неизбежно припомня Каравеловата рубрика „Знаеш ли ти кои сме?“ Ст. Таринска в своята книга „Прозата на Христо Ботев“ развива интересни и правдиви мисли за многостранната и дълбока връзка (не само художествена и естетическа) между този фейлетон на Хр. Ботев и личността, съдбата, творческия и идеен път на Любен Каравелов.

„Длъжностите на писателите и на журналистите“ можем да свържем с първите Ботеви фейлетони „Хайде на изложбата!“ и особено „О, tempo! О, mores!“, доколкото и тук доминира авторската фейлетонна мисъл, доколкото и тук откриваме характерната цялостна, завършена композиционна постройка.

„Длъжностите на писателите и на журналистите“ се отличава със своя публицистичен дух, стил, патос, с публицистичната си прямота и откровеност. Фейлетонната условност, за която говорихме при предишните два фейлетона, тук е сведена до минимум. Условността толкова повече намалява, губи се, става по-невидима, прикрита, колкото по-силна е публицистичната струя. Трудно е за нас днес да разберем защо Ботев така рязко сменя фейлетонното си оръжие и веднага след своето „артистично“, образно, условно „Послание“ пише „Длъжностите на писателите и на журналистите“. Може би е искал да се доближи до фейлетонната традиция в Каравеловите вестници и до разбиранята и стила на главния редактор. А може би — и това е по-вероятно — конкретен повод е променил творческото виждане и възприемане на действителността у фейлетониста, изпълнил го е с иронична злъч и вътрешна необходимост пряко, остро, публицистично да изрази своето възмущение, да заклейми безпринципността и продажността. Възможно е също така нашият голям фейлетонист съзнателно да изпробва своите сили в различни фейлетонни видове и форми или, което е по-вероятно, да търси различни пътища за приближаване до читателя и за въздействие върху него. Може би Ботев е допускал, че до най-широките читателски кръгове прякото публицистично фейлетонно слово ще стигне по-лесно, по-бързо и следователно ще окаже по-силно и непосредствено въздействие.

С право при разглеждането на фейлетонния жанр се изтъква неговата огромна боеспособност, революционна активност и действеност. Най-често фейлетонният жанр е предназначен за широк читателски кръг, бихме казали, за масовия читател. И това напълно хармонира с неговата актуалност, с неговата остро съвременна проблематика и тематика.

Във фейлетонния жанр и особено в една определена негова форма или поточно фейлетонен вид, откриваме сложно, вътрешно противоречие — между предназначението на фейлетона като жанр за въздействие върху широки народни слоеве и своеобразната, твърде сложна понякога условност на този именно фейлетонен вид. Условност, която, за да бъде разбрана в цялата ѝ дълбочина, изисква известна подготовка, по-тънки култивирани възприемателни усети. Такава условност открихме в „Тая нощ сънувах. . .“ и в някои писма от „Послание от небето“. Тези фейлетони предполагат у читателя развито чувство за алегоричен или символичен образ, за иносказание, за своеобразните, скрити нюанси на хумора и иронията, за своеобразното раздвояване на образа, когато той е той и същевременно не той. Реалното е едновременно реално и фантастично и т. н. Своеобразието на фейлетонната условност е във фактичността, във фактическата основа на жанра. Действителното лице се превръща в образ-тип, фактът — в обобщено явление.

Фейлетони като „Тая нощ сънувах. . .“ са поразявали съвременния читател, будили са най-различни чувства, мисли, асоциация, но вероятно един не много широк читателски кръг е разбирал цялата им дълбочина и скрит смисъл.

Може би и поради това в „Длъжностите на писателите и на журналистите“ Ботев затвърдява кормилото на своя фейлетон по посока на по-прякото фейлетонно публицистично-иронично изобличение. Пряко, остро, откровено, достъпно.

Два месеца след прекъсването на „Несависимост“ Хр. Ботев започва да издава в „Знаме“. Интересно е, че в „Знаме“, новият печатен орган на революцията, не е разгърнат фейлетонен отдел. В него е поместен един единствен фейлетон — „Политическа зима“. Това е последният фейлетон на Ботев, един от най-хубавите, един от върховете на българския фейлетон въобще. В него Ботевият талант на фейлетонист намира своето пълно развитие и осъществяване.

„Политическа зима“ продължава линията на „Тая нощ сънувах...“ и „Послание от небето“. Художествено-образното виждане в този фейлетон надхвърля обикновените представи за фейлетонна образност. „Политическа зима“ буди асоциации с изобразителното изкуство. Образите раждат картини, картини с багри и движение, съвсем зрими. Читателят има чувството, че влиза в малка картинна галерия. На половин страничка Ботев е съумял да нарисува картината на международните отношения, да посочи най-същественото в политиката на европейските държави. Фейлетонистът е уловил и изявил в ярки образи основното, най-типичното, като чрез образа го е превърнал в конкретно, зримо. Той проявява изключително жив усет за национален колорит и своеобразие. Достатъчно е да си спомним образа на Бисмарк, на руското славянофилство, на английския империализъм — лорд Дерби. Остро развитият усет на писателя към националните особености се разкрива особено ярко в картината-образ, която той създава на испанската действителност. И днес тази картина не е загубила своята актуалност. Не случайно тя буди асоциации с платната на Гоя и въобще с особения трагизъм на испанската живопис. „Испанските братовчеди“ са застъпили тялото на майка си, бозаят кръв из нейните гърди и плюят един другиму в очите. Трудно би било с по-силен образ да се разкрие страшното, потресаващо безсмислие на вътрешните междуособици и гражданската война. Алегоричният образ изпълва читателя с мълчалив вледеняващ ужас. Защото разрушава грубо традиционната представа за синовно-майчински чувства и привързаност. Защото е разкрит с неподражаема сила на внушението, лаконизъм, вътрешен трагизъм. Отново и отново ни поражява усетът на Ботев към словото, към най-точната, най-силната дума. Испанците са застъпили тялото на майка си. Мъчно бихме могли да си представим друг глагол — по-подходящ и по-страшен. Картината-образ е изпълнена с вътрешна динамика. Застъпили тялото на майка си, те бозаят кръв от гърдите ѝ и плюят един другиму в очите.

Централен образ-тип в „Политическа зима“ е образът на героя „българин и патриотин“, който се превръща в своеобразен сюжетен център, в обединително звено на целия фейлетон. Ст. Таринска правдиво характеризира Ботев — създателят на този образ като „творец-откривател“. Тя се докосва до още един много интересен въпрос: за „авторовото присъствие и преценка“, което е „колкото осезателно, толкова и неуловимо“. „Може би начинът, по който присъства будното око и будната съвест на страстния публицист, пише Таринска, е една от най-интересните за наблюдение страни в изграждането на последната Ботева сатирична творба“. На този въпрос ще се спрем малко по-обстойно. Още в началото на фейлетона Ботев се опитва да се „отъждестви“ със своя герой, да се вживее в неговия образ, а той, като автор да остане скрит, да не участва пряко в разказа. Още в първите, уводни думи на фейлетона, образът на героя, нарисуван с ирония и подигравка, заживява своя живот на фейлетонен образ-тип. Обстановката, конкретизирана и детайлирана, доколкото жанрът позволява това, е подходящ фон за неговото изграждане. В своята монологична

самоизява героят оживява предимно чрез „действията“ си. Глаголите, които изразяват и характеризират неговата „дейност“ са: лежа, мисля, прозявам се, протягам се, чеша се, спя, сънувам. . . Мислиш, „а мисълта ти като у немец“, „протегнеш се като философ“, „почешеш се като дипломатин“. . . И тук неочаквано звънва тъжна рима, вмъкната очевидно не от героя. . . „Дим, дим, в който ние българите така сладко спим.“

В съня на героя намират израз политическите прозрения, острата проникновена политическа мисъл на автора и неговото богато въображение. Сънят на българския патриот несъмнено се превръща във видение-образ на фейлетониста, зад което прозират определено неговите политически възгледи. Тук отново условно и действително сменят местата си, образите са широки символи и алегии, напълно условни и съвсем реални. Авторът и героят се отделят. Фейлетонистът се обръща с тежка ирония към своя герой: „А ти българин и патриотин, гледаш на всичкото това с особено недоверие и думаш: „Суета сует и всяческа суета.“ В следното изречение авторът отново със съчувствие и болка се приближава плътно до своя герой: „Светът е кръчма, а ти трябва да плачеш със смях, да се смееш със сълзи и на сън да виждаш лятото на Балканския полуостров.“ Но това е само минутно състрадание, минутна близост. Веднага след това фейлетонистът става отново обвинител, изобличител. Подробното описание на „топлата соба“ на героя също е пропито с патоса на отрицанието, с гневно изобличение на българския „патриот“, който „лежи на гърба си“, изпълнен с благодарност, че има „барем покрив над главата си“. Когато обаче след половин страничка героят декларира: „Не бойте се, господа, аз сънувам“ и започва с едри шрихи да очертава положението на своите съотечественици в България или на българската емиграция в Румъния, отново неговият монолог се прелива с авторовия монолог.

В края на фейлетона пред фейлетониста изпъква острият въпрос — къде са честните, доблестни български синове, къде са българските патриоти? Отговорът е изчерпателен и саркастичен. Ботев облива със студено презрение героя си и всички подобни нему. Изразил съвсем недвусмислено своята ирония и презрение към пасивността, егоизма, лъжепатриотизма, авторът като че ли си спомня неотдавнашното си решение да се „вживее“ в ролята на героя и възкликва: „Но и аз съм патриот, господа. . .“ И за последен път неговото въображение рисува невероятни, фантастични и същевременно правдиви картини, отново реално и иреално се преливат. . .

В последнаите редове на фейлетона звучат тежка ирония и болка.

Темата за пасивността и инертността на българската интелигенция и емиграция минава през цялото творчество на великия поет и революционер. Тя звучи непрекъснато и в неговата поезия — като страдалчески стон, вик на протест, гневно изобличение и клеймо. Нека си припомним „Елегия“, „В механата“, „Гергьовден“, „Странник“ . . .

До края на „Политическа зима“ Ботевото отношение към героя е променливо. В своята основа то е саркастично-изобличително. Но изобличението има различни нюанси: ирония, снизходителен присмех, а понякога прозвучава тъга, съчувствие. Фейлетонистът дълбоко престадва пасивността на нашата емиграция, поема върху себе си част от вината за нейната сънлива инертност. Образът на героя е неустойчив, променлив. Ту го възприемаме като широко обобщен, типизиран образ, повече или по-малко жизнен, конкретен, ту като абстрактен образ-теза, зад който от време на време се скрива авторът, за да изрази някои свои възгледи и преценки. Фейлетонният жанр допуска такава подвижност, неустойчивост на образите. И това е конкретно проявление на подчертаната и своеобразна условност, характерна за жанра и особено за някои негови форми. Тази особеност на жанра или по-точно тези негови възможности Ботев умее майсторски да използва.

Един бегъл паралел между Ботевия фейлетон и фейлетона на Каравелов с оглед на направените наблюдения върху последните Ботеви фейлетони би бил плодотворен.

Каравелов непрекъснато се стреми към яснота, точност, простота, стреми се всеки образ и всяка идея в неговите фейлетони да има свое определено, законано място. И винаги той, авторът-фейлетонист, държи конците на всички образи, факти, събития, поставя ги на определените от него места, ръководи ги неприкрито, отявлено. Той разкрива пред читателя своите разбирания, методи на работа, задачи.

Каравелов обича да създава в своите фейлетони атмосфера на задушерна беседа с читателите. Тук може би се проявява нещо от навиците, стила на повествователя, белетриста. Началото на фейлетоните му обикновено е разказвателно, широко. „Когато Н. Геров дойде из Русия в Копривщица, то нашите добри копривщеници разказваха. . .“ („И в Париж има гъски“).¹ Трупат се различни мнения, преценки, наблюдения. Това начало създава атмосфера, насочва, но в рамките на целия фейлетон си остава самостоятелно, несвързано органически с останалото изложение. Или началото на „Нашият обществен живот“ — без да е обособено, откъснато, то също е спокойно, „разказвателно“; „В 1867 г. аз имах щастието да се опозная с негово мудрословие отца Балабанова. . .“² и т. н.

Създал атмосфера, насочил най-общо вниманието на читателя в определена посока, фейлетонистът рисува картини, с които илюстрира мисълта си, привежда примери, вмъква диалози. Съществено място във фейлетона „И в Париж има гъски“ заема краткият диалог между Хаджи Калчо и един руски възпитаник и последвалият го диалог между поп Нил и един парижки възпитаник. Мястото на тези диалози е строго определено: да разкрият дадена теза, даден възглед. Вторият диалог обаче надхвърля тази задача. В него фейлетонистът създава образи, започва да очертава типичния образ на отца Балабанова. Всичко това извършва демонстративно той, авторът. Той посочва определено и събирателния, обобщен характер на образа. Той сам „разговаря“ с парижкия възпитаник, остро критично оценява неговото поведение и схващания. Фейлетонистът присъствува навсякъде и във всичко. Същевременно обаче той винаги запазва дистанцията между себе си и своите герои. Той — фейлетонистът-публицист разказва, описва, преценява, бичува, издава присъди.

Мястото и ролята на автора-фейлетонист в Ботевия фейлетон са различни. Това е една от причините дори най-„белетристичният“ фейлетон на Каравелов да ни изглежда по-„публицистичен“ от Ботевите фейлетони.

Във фейлетона „Нашият обществен живот“ Каравелов разказва за срещата си с М. Балабанов през 1867 г. в Белград. Споменът за тази среща е конкретният фактически материал, легнал в основата на фейлетона. Темата е пътят, по който върви част от нашата интелигенция. Основната мисъл и цел е да се внуши и покаже погрешността на този път, който води до подлост и предателство.

Авторът разказва от свое име; той е действащо лице като създател на фейлетона и като пряк участник в събитията. Описал срещата си с отец Балабанов, изградил умело неговия образ — един от най-интересните образи-типове в Каравеловия фейлетон, авторът анализира и обобщава, привлича нови факти и доказателства, развива тезата си, като подробно търси причините на явленията. Характерното за всеки Каравелов фейлетон публицистично обобщение тук е особено, бихме казали несъразмерно дълго.

¹ Вж. Любен Каравелов. Събрани съчинения, т. V, 1966 г., стр. 26.

² Пак там, стр. 65.

В повечето Ботеви фейлетони липсва публицистичен извод-обобщение, липсват авторските анализи, обяснения, внушения. . . Липсва и широкото разказвателно или описателно встъпление. Началото в Ботеви фейлетон почти винаги насочва пряко към основната тема или основната мисъл, или основния образ.

Когато говорим за яснота на Каравеловия фейлетон, за точно определеното място на всеки образ, на всеки елемент от сюжета и композицията, имаме предвид следното: и в публицистичния, и в белетристичния Каравелов фейлетон авторът е централна фигура — той разработва темата, внушава основната си идея, прави изводи. Основна преобладаваща форма е авторовият монолог. Мястото на автора е строго определено, както и мястото и функциите на създадените от него герои и образи.

Ето основните композиционни моменти на „Нашият обществен живот“: авторът си спомня за времето, когато е бил в Белград през 1867 г., картината на срещата му с о. Балабанов, външният вид на Балабанов, разговорът между автор и герой, разходката им, раздялата, по-нататъшната съдба на Балабанов, най-обобщена авторова оценка на този типичен образ, мисли за нашата интелигенция, за нашия обществен живот, общи изводи — обобщение. Несъмнено в цялостната композиционна схема на фейлетона доминира, налага се личността на автора. Неговата роля е подчертано публицистична. Това е една от причините този „белетристичен“ Каравелов фейлетон да се възприема като силно „публицистичен“, като по-публицистичен от Ботевите фейлетони.

Много по-трудно е да се набележат композиционните моменти на „Политическа зима“: героят в своята топла соба, сънят му, в който е очертана международната обстановка, отново за стаята на героя, по-подробно за нейния вид, отново уж на сън героят, или по-точно авторът, очертава картината на живота в България, а после на емиграцията в Румъния; и отново българският патриот лежи в топлата си соба, авторът припомня „но и аз съм патриот“ и отново сънува. . . равноправното лято“. . . Вече посочихме колко трудно е да се определи точното място на автора, а същевременно точното място на героя в този фейлетон.

В този смисъл говорим за простота и яснота в повечето Каравелови фейлетони, простота, която липсва в някои Ботеви фейлетони, без нито за момент да влагаме някакво художествено степенуване в тези понятия.

В Каравеловото творчество действената, възпитателна функция заема централно място. Често тя има своеобразен народнически оттенък. Писателят е същевременно и педагог, който винаги учи, а често и наставлява, поучава. Такъв е той и в своите фейлетони. В повечето от тях се чувствува съвсем определено, съвсем неприкрито тази своеобразна тенденциозност, характерна за цялата ни възрожденска литература. Тук не става въпрос за големите революционни задачи, на които Каравелов и Ботев служат всеотдайно със своето фейлетонно творчество. А за това своеобразие в художественото мислене и стил, което превръща писателя в учител, във възпитател. Свързано с казаното дотук е и строго определеното място на читателя в Каравеловите фейлетони. Определен характер имат и отношенията между автора и читателя. Неточно казано, това са отношения между учител и ученик. Присъствието на читателя в почти всички Каравелови фейлетони е съвсем зримо. Непрекъснатият, своеобразен диалог между автор и читател е още една проява, още една особеност на Каравеловото художествено мислене и стил. Факти, събития, герои, целият материал, който създава фейлетона, Каравелов използва, за да илюстрира мисълта си, да докаже възгледите си, да убеди читателя, да му въздейства в желаната насока.

„Образът на автора“ в Ботевите фейлетони не е така, „еднолинеен“. Някои негови фейлетони представляват отначало докрай блестящ авторов монолог, в други фейлетонистът изгражда сложна фабула, в която участва като действащо лице. Ролята на героя в „Тая нощ сънувах“ например е роля на умен, тънък

наблюдател, който, от една страна, разкрива цял един свят, един голям отрязък от съвременната му действителност, с помощта на блестящи алегорични образи и картини, от друга страна, се отнася към своята роля на участник, герой на собствения си невероятен, фантастичен сън присмехулно-иронично, така, както се отнася и към други герои — участници в съновидението. Раздвояването между автора и героя естествено налага изменения във виждането и преосмислянето на фейлетонния материал. Фейлетонистът рисува картини и образи, като се стреми да ги остави да се саморазкритикуват, самоизявяват, стреми се да ги покаже в най-ярката им светлина, а не да доказва и илюстрира възгледите си.

Съотношението между автор и герой в „Политическа зима“ е също сложно и своеобразно. То се изразява в непрекъснат стремеж към сливане, отъждествяване с героя и в непрекъснато отблъскване. Отблъскването, отчуждаването е съвсем неизбежно, тъй като героят на фейлетона е типичен сатиричен образ. Толкова по-характерни са опитите на автора да се „слее“ именно с такъв свой герой. Тази особена фейлетонна условност в изграждането на образите е своеобразна черта на Ботевото фейлетонно художествено мислене. Авторската изява в Ботевия фейлетон, както виждаме, е много по-разнообразна по форми на проявление и същевременно различна по същество.

Към същностното различие трябва да прибавим още един важен елемент. Хр. Ботев е може би единственият възрожденски български писател, който не подчертава демонстративно, категорично възпитателно-действената роля на своето творческо дело. Става дума за налагане на идейно-възпитателната функция с най-различни средства вътре в самото художествено творчество, за нейното насищане с народнически или дори с нравоучителни интонации. Цялото творчество на великия поет служи на големите задачи на епохата, служи на борбата на българския народ, на революцията. Но неговият огромен, действителен заряд е скрит в художествената тъкан на творбите му и е лишен от дидактичния, поучителен елемент. Преките внушения, напътствия, публицистичните обобщения се срещат рядко в Ботевите фейлетони. Ботев не търси пряк, непосредствен контакт с читателя. В неговите фейлетони липсва характерният за Каравелов диалог с читателя. Ботев предпочита риска да остане неразбран от определени читателски кръгове, но да не изневери на своето творческо виждане, творчески натюрел.

В зависимост от определените възпитателни действени задачи, които си поставя, Каравелов прибегва до различни средства: спомня си, измисля, привежда и анализира факти, разяснява, поучава, а понякога изоставя ролята на възпитател, на учител и изповядва болките си. . . Изповедните интонации се редуват с преднамерено поучителни. Публицистичните внушения и обобщения се редуват с белетристично очертани образи и картини. В най-хубавите си фейлетони Каравелов съумява да съчетае сполучливо тези различни елементи; по-слабите остават вътрешно разнородни, мозаични.

Ботевите фейлетони имат най-общо казано изповеден характер. Всеки един от тях е своеобразна изповед, откровение. Всеки Ботев фейлетон е резултат на огромно вътрешно творческо напрежение и подем. Творецът вижда предварително, ясно своята задача, основната си цел, открива пътя към нейното постигане и се устремява по този път. Не са случайни общите идеи, чувства, настроения в Ботевите стихотворения и във фейлетоните му. Свързват ги не само общите теми, идеи, настроения. Свързва ги и техният изповеден характер. Лирическите творби на поета, както и най-хубавите му фейлетони са цялостни вътрешно монолитни изповеди-откровения. Поради това те могат да бъдат само авторов монолог, не в прекия смисъл, а в смисъл на монолог-изповед. Затова за читателя в тях няма място и диалог между автора и читателя не се получава. Между поета и фейлетониста не съществува непроницаема стена. Така, както в много Каравелови фейлетони се чувства присъствието на белетриста, във фейлетониста Ботев живее поетът, лирикът.

БЕЗИМЕНЕН ЛИ Е СТАРОБЪЛГАРСКИЯТ РАЗКАЗ ЗА ЗОГРАФСКИТЕ МЪЧЕНИЦИ

Константин Мечев

В историята на старобългарската литература Разказът за зографските мъченици заема понастоящем скромно място. Обикновено той бива отбелязван като едно от произведенията на нашата историческа книжнина от XIII век¹, написано на историческа тема — избиването през 1275 г. в българския Зографски манастир на 21 монаси-българи и 4 светски лица. Приема се, че появата на Разказа е в пряко отношение със съществуващата по време на Второто българско царство нашенска летописна традиция, от която Разказът е малка, стигнала до нас отломка със своя специфична, продиктувана от темата и времето на възникването му, противолатинска тенденция. И Йордан Иванов, и Петър Динеков са на мнение, че Разказът е написан почти по следите на събитията и доколкото в него има загатвания за външните опасности, заплашващи българския народ, те се отнасят до неговите политически и държавни взаимоотношения в края на XIII век.²

Както се вижда, Разказът не е оставен без внимание от нашите литературни историци. И все пак написаното досега за него е сравнително малко, за да може въз основа на него да се очертае истинското място на Разказа в старобългарския литературен процес. Причината за това състояние на проучванията е там, че това наше средновековно историческо съчинение се смята за безименно, като въпросът за неговото по-сигурно или възможно авторство не е и поставян.

*

Всъщност обаче в Разказа има някои податки от литературно-стилно и историческо естество, които предоставят материал и основания проблемът за автора и времето, когато е бил написан Разказът, да бъде поставен на разглеждане. Но нека преди разбора, за да бъде той по-добре схванат, се запознаем накратко със съдържанието на Разказа. След едно кратко предисловие, засягащо моменти от живота на старите (библиейски) евреи по време на Макавейските войни, съставителят на Разказа съобщава как от Италия и Рим на път за Цариград през Атонската мо-

¹ Вж. Йордан Иванов, Български старини из Македония, II изд. София, 1931, стр. 437, гдето е приведена и литературата по въпроса. Пак там, стр. 438—440. Разказът е напечатан в оригинал на старобългарски език. Новобългарски превод на съчинението у Йорд. Иванов, Старобългарски разкази, София 1935, стр. 49—52. Този превод е препечатан в книгата на П. Динеков, К. Куев, Д. Петканова, Христоматия по старобългарска литература, София 1961, стр. 266—268. В общ план за разказа е писал Петър Динеков, Стара българска литература, II, София 1953, стр. 11 и в История на българската литература, т. I, София 1962, стр. 262

² Йордан Иванов, Български старини из Македония, стр. 437 и П. Динеков, посочените места в двата труда.

нашеска република минали латински бойни отряди; те били повикани от император Михаил Палеолог (1261—1263). Понеже монасите от българския зографски манастир не пуснали един от тези отряди да влезе свободно в манастира — защото императорът искал всички православни манастири да признаят и приемат обявената от него през 1274 г. на Лионския църковен събор уния между източната и западната църква — обителта била разграбена, а монашеското братство — избито. След тези известия идват развълнувани разсъждения за подвига на монасите да умрат за вярата и убежденията си и се изразява надежда, че с техните „молитви“ на небето пред бога, съотечествениците им българи ще могат да се опазят от заобикалящите ги злини.

Такова е съвсем накратко съдържанието на Разказа, неговият „фактически пълнеж“. А по облик — като литературно и историческо произведение — той в много отношения подсеца за творчеството на именития български книжовник от края на XIV и началото на XV век, Григорий Цамблак, за обикнатите от него стилно-литературни похвати и идейни концепции, качества на творческия му натюрел, особено подчертано изяви в неговия всепризнат шедьовър — Похвалното му слово за патриарх Евтимий, а също и в другите му забележителни съчинения: Похвалното слово за Киевския и Всерусийския митрополит Киприан (1376—1406), Житието на сръбския крал Стефан Упош III Дечански (1321—1331) и т. нар. Мъчение на румънския светец Иван Нови Белградски (Сучавски).

*

Още в началото на Разказа има размишления, които неволно — при пръв прочит дори — събуждат асоциации за първите редове на Похвалното слово за Евтимий. И сравнението показва, че тези впечатления са фактически обосновани. Впрочем, ето откъси от двете произведения, дадени успоредно.

Разказът:

Ако прочее Юда Макавей се бе нажалил за тия неверници (става дума за библейския Юда Макавей, който на полесражението намерил в пазвите на загинали свои съотечественици курчучета и въпреки това пренесъл в чест на загиналите очистителни жертви — К. М.), защото бяха негови едноплеменници, и това бе записано да се споменава колко повече подобава да ожалим и да разкажем за ония благочестиви и боголюбиви монаси, наши едноверци, едномисленици, живущи дружно и в същия манастир добродетелни наши събратя, които далеч от света и от мирските суети, прекарваха живота си в добродетели, в ревност към благоверие и загинаха, като бидоха изгорени

(Й. Иванов, Старобългарски разкази, стр. 49)

Похвално слово:

Ако Аарон, древният свещеник на старозаветната църква, е освещавал осквернените, за да се очистят телесно — като принасял в жертва животни и като поръсвал с кръв от юнци и козли и с пепел от юници, и ако, поради това, е удостоен с помен, присъщ на Божиите угодници, за да го споменават в сред църква в Псалтира, — не е ли много повече достоен за похвала Евтимий, изпълнителят на непостижимите таинства, съучастникът в апостолската слава, свещеникът на великото жертвоприношение, учителят на онази истина, над която ангелите искат да се наведат и която той опазва чиста и предаде непорочна, а най-сетне, поради различните си страдания, сам той, светителят, се принесе в свещена благоугодна жертва богу (В. Сл. Киселков, Митрополит Григорий Цамблак, София 1946, стр. 30)

Сходството тук е преди всичко в конструкцията на мисълта, в подхода към фактите, които са обект на описание, да не кажа на изображение. Сходни са при това и жизнените явления, които се описват и изобразяват. При една критична ситуация, когато единството е било необходимо повече от всичко, между войниците на Юда Макавей се намерили хора — вероотстъпници, което за времето е равносилно на отстъпничество от народността. За да не се случи същото през лятото на 1393 г., когато турците вече са обсадили Търново и накрай атакували

и превзели го, патриарх Евтимий решава с лично мъжество да даде пример как трябва да се отстоява народността име. Юда Макавей принася очистителни жертви за успокояване паметта на загиналите все пак в името на отечеството евреи, Евтимий сам се принася „в благоугодна жертва“, за да видят неговите съотечественици, да се убедят, че от това няма по-голямо благо. Но с това съобщение в началото на Словото си Цамблак забягва малко напред, защото чак в края, или почти в края на неговото съчинение за Евтимий, ние разбираме защо последният български патриарх е постъпил така. Пък и в оригинал близостта особено силно се усеща, но ако не приведох двете места на старобългарски, то е защото в превод със сходството могат да се запознаят повече читатели.

Този пример е наистина красноречив, но въпреки това е съвсем недостатъчен, за да се сметне, че отговор на поставения въпрос е вече даден. В Разказа има и други стилни белези, които пак в по-голяма или по-малка степен отвеждат към творенията на Григорий Цамблак. Така например пазвите на убитите еврейкумирослужители (в чест на които Юда Макавей принесъл своите очистителни жертви) са наречени от автора на Разказа нѣдра. Смиълът на това понятие е такъв, че чрез него се изразява интимната взаимност, която е съществувала между вожда на евреите и неговите сънародници, въпреки различията в техните религиозни убеждения. В тази насока вървят размислите на Цамблак, когато нарича нѣдра и пазвата на един сърбин, отнесъл на заточения, още когато бил княз, в Цариград Стефан Дечански пари. Тези пари сърбинът-приносител бил скрил в пазвата си — въ нѣдра вложивъ.¹ С убеждение, че за мъченическата си смърт зографските мъченици в „небесните селения“ са наградени с вечен щастлив упокой в Разказа е казано, че те там обитават в лоното на еврейския и християнски праотец Авраам и в един свят, изпълнен с вечна, негаснеща светлина — въ нѣдрох Авраамлих, в свѣтъ невечернѣмъ. Почетени така, те по мнение на автора, могат наистина да са застъпници пред бога на своите живи и страдащи от притеснения, български сънародници. В лоното на Авраама (Авраамово нѣдро) се успокоил подир героическата си смърт в името на християнството според Григорий Цамблак и Иван Сучавски.² Същото е казано от Григорий и по отношение на Киприан Цамблак, неговия чичо и бележития руски митрополит от края на XIV и началото на XV век.³

Към стила на Цамблак води и даденото в Разказа наименование на дявола — авторът го нарича доброненавистникъ. Със същото наименование — доброненавистник — си служи Цамблак, когато трябва да назове султан Баязида, покорителя на Търново. По този тъй злощастен за народа ни епизод от историята на Второто българско царство, Григорий пише: „Варварския цар (Баязид), който се беше възгордял с победите си и със завладяването на много народи, реши — доброненавистникът! — да разори града (Търново).“⁴ И тук между двете сравнения — едното в Разказа за зографските мъченици и другото в Похвалното слово за патриарх Евтимий — може да се направи пълна идентификация. Намерението на султан Баязид да превземе и разгроми българската столица е пъклено, дяволско, доброненавистно, каквито са всичките деяния на Сатаната. Авторът на Разказа за зографските мъченици нарича доброненавистничество внушението на дявола да бъде нападат от латините българският Зографски манастир.

¹ Вж. Гласник друштва сръбске словесности, кн. XI, 1859, стр. 56. В този том е напечатано цялото житие на Ст. Дечански.

² Вж. А. И. Яцимирский, Из истории славянской проповеди в Молдавии, 1906, стр. 11. Там Мъчението на Иван Нови Белградски. То е напечатано и у П. Русев и А. Давидов, Григорий Цамблак в Румъния и старата румънска литература, София, 1966, стр. 90—109.

³ Б. Ст. Ангелов, Из старата българска, руска, и сръбска литература, София 1958, стр. 185. Словото за Киприана.

⁴ Киселков, пос. съч. стр. 51.

С обикнатия от Цамблак смисъл е използвано в Разказа и понятието вън-
Атръ. Като изразява увереността си, че за изтърпените страдания българските
зографски монаси са отишли на вечно успокоение в рая и оттам ще могат с мо-
литви да са полезни на сънародниците си, авторът на Разказа възторжено пише:
„отвързжт сА вам райския двери въ бжджщии. И вънАтръ бывше дрѣва
животнаго Христа насладити сА“. В Мъчението на Иван Белградски пък се
съобщава, че когато управителят на града Акерман — „ипархът“, както се изразява
Григорий — не успял да склони Ивана да се откаже от християнството и да стане
поклонник на слънцето, той кипна от гняв, или по старинния израз на Цамблак
бил вънАтръ гнѣва распалѣемь.¹ А когато научава за смъртта на чичо си
Киприан, Григорий Цамблак изповядва, че бил развълнуван до своята най-дъл-
бока телесна и духовна същност. Страшното известие било чуто от него и го
пронизало — сквозѣ ѳши. . . во внотренаА.² Подобни примери има много и
в Житието на Ст. Дечански, поради което е излишно те да бъдат поотделно ци-
тирани.³ Мисля, че посочените три случая показват едно: че понятието вънАтръ
се използва, когато става дума за нещо дълбоко съкровено и интимно, което е
толкова трудно за определяне, че излиза извън рамките на общоприетите поня-
тия и съждения за света и хората.

За Цамблак-стилиста, привикнал с определена образна лексика напомня и
упоменатият в края на разказа „райски знак“, гдето са се успокоили и се наслажда-
ват на вечно блаженство след мъченическата си смърт българските монаси-зо-
графци. С този „термин“ си служи Григорий Цамблак и когато описва красотите
на крайтърновската света гора и околностите на Дечанския манастир. Не че из-
разът „райски знак“ е оригинален, не! — но употребен в трите съчинения той
говори, че го използва писател-художник. Впрочем, ето съответните места в трите
съчинения — Похвалното слово за Евтимий, Житието на Ст. Дечански и Разказа
за зографските мъченици, където този израз е използван.

Похвално слово за Евтимий: „Край град Търново се простира една ме-
стност, отделена от него само с една река. Тя е открита отвсякъде, пълна е със
знак и обилно се напоява от изтичащи се води“.⁴

Житието на Стефан Дечански: „Всеки, който дойде на това място (край
Дечанския манастир — К. М.) се удивлява на красотата му. По високите места
растат много дървета, а околността е равна и е потънала в знак. . .“⁵

Разказът за зографските мъченици: „Помолете се, о вие преподобни
наши отци, щото и ние, когато напуснем този многолюбезен свят, да бъдем под
закрила заедно с вас, при водите на покоя, в недрата Авраамови, в навечерната
(незаходима, вечна) светлина, в райския знак, защото Вашата ограда е непод-
съпна за вълците, а нашата е слаба. . .“⁶

Главното в трите откъса е настроението, което се създава. Разбира се, тука
си е казала думата и църковната риторика, но несъмнено е също стремежът и
в трите съчинения да се нарисува предметно един „пейзаж“ — па макар той бил
и на небето, както е в Разказа за зографските мъченици. Колкото старобългар-
ската литература и да е трафаретна по стил, наблюдаваните сходства заслужават
внимание, когато се поставя на обсъждане въпросът за автора на Разказа за бъл-
гарските зографски мъченици.

Съгласува се по емоционалност с развълнуваната житийна проза на Цамблак
и молитвата на този, който е написал Разказа, молитва, отправена към българ-

¹ Яцимирский, пос. съч. стр. 6.

² Б. Ст. Ангелов, пос. съч. стр. 181.

³ Вж. Гласник, XI, стр. 41, 51, 59, 75, 77, 87, 92 и др.

⁴ Киселков, пос. съч., стр. 48.

⁵ Гласник, XI, стр. 69.

⁶ Йорд. Иванов, Старобългарски разкази, стр. 51.

ските монаси-мъченици: „О, вие жертви одушевени, словесни всесъжения, страстопобедници, венценосци господни! вас земята няма да ви укрие, паметта ви живее между нас, които сме на земята, а небето, надяваме се, ще ви приеме, ще се отворят за вас райските врати, и там като ще пребивавате, ще се наслаждавате на дървото на живота. . .“¹

В тази възхвала на загиналите в името на вярата си българи се усеща същата патриотична гордост, ако не и унес, изказани от Цамблак в Неговото Похвално слово за Евтимий, че той, българският църковен началник, съзнателно се е пренесъл в благоугодна жертва в името на господата — което е равносилно (с оглед на епохата) в името на народа,² че когато е бил монах във Византия, в Света гора се е прославил много и особено след като е бил затворен в кулата Селина заради пари, искани му от византийския император Йоан V Палеолог, но той ги нямал. Там е казано: „Ако при липса на добър, бива прославян и възхваляван, който съвсем малко се е отличил (не трябва ли да се възхвали) много повече, който така просияа всред такива богоносни мъже. . .“³

Смисълът и на двете цитирани места е този: че България също има синове и чада, които ѝ дават право да се мери с най-издигнатите през Средновековието в културно-религиозно отношение държави, и преди всичко с Византия. А цялата практическа дейност на Цамблак като писател и като духовно лице има за цел да покаже на какво е способно чрез него любимото му, за нещастие поробено, отечество — България. . . !

Смятам, че при тези наблюдения може да се заключи: Разказът за зографските мъченици дава доста сериозни основания от стилно-литературно естество, за да бъде нареден между творенията на Григорий Цамблак, ако ли не и да е първото негово литературно произведение.

*

А че Цамблак може да е автор на Разказа се съди и от някои исторически факти, намерили отглас и отражение в него. На първо място във връзка с това предварително трябва да се изтъкне, че Цамблак е възможен автор на Разказа, тъй като всички негови биографи сочат, че в духа на епохата си и като ученик на патриарх Евтимий той е прекарал известно време в Атон и по-специално в българския зографски манастир. Той е отишъл в края на 80-те години на XIV век, за да довърши образованието си, започнато в Търново при патриарх Евтимий и да изучи в детайли гръцкия език, ерика — образец за всички източно-православни славяни.⁴ Отивайки в Атон, Цамблак ще е бил добре препоръчан от учителя си патриарх Евтимий, който е имал по свидетелствата на самия Григорий здрави връзки с атонското монашеско братство. Тук даровитият млад човек наистина е оправдал възлаганите му надежди, като усвоил изтънко и издълбоко гръцкото църковно красноречие, което личи от всичките му религиозно-исторически и чисто църковни произведения. Ето защо правдоподобно е да се предположи, че на един отличен познавач на гръцкия език като Григорий Цамблак е могло да хрумне да прави езиково-смислови каламбури, като нарече император Махаил Палеолог — Матеолог, т. е., Суетнослов, Пустослов.⁵ Издигането на тази идея на преден план — да се пази чисто православието — за времето на Цамблак и частно за България

¹ Йорд. Иванов, Старобългарски разкази.

² Киселков, пос. съч. стр. 30.

³ Пак там, стр. 37.

⁴ Вж. В. Сл. Киселков, Митрополит Гр. Цамблак, стр. 7—8; Същият, Проуки и очерти по старобългарска литература, София, 1956, стр. 234. П. Динев, Стара бълг. л-ра, II, стр. 89. История на бълг. л-ра, т. I, стр. 327.

⁵ Вж. Йорд. Иванов, Старобългарски разкази, стр. 50.

в края на XIV столетие е имала принципно политическо значение: с оглед именно на това патриарх Евтимий е взел строги мерки срещу еретическите проповедници Пирон и неговия съмишленик Теодосий Фудула, които сеели противни на църквата учения в Търново, от които (учения) били засегнати дори и някои велможи. Така че, когато се осъждат опитите на император Михаил Палеолог да уврежда на източното православие, авторът на Разказа за зографските мъченици е имал предвид именно тези опасни според него политически аспекти на императорските нареждания. С течение на времето обаче положението се променя: в 1393 г. турците окончателно покоряват България, а византийската територия става все по-ограничена, на Византия остава да владее само ивицата земя около Цариград. Тогава вече става настоятелна необходимост съюзът между всички християни — източни и западни — за да се даде отпор на турското нашествие. Сам Григорий Цамблак става радетел на тази идея на събора в Констанц, изказва я в своята реч и именно това му коштува „кариерата“ — наскоро след като се завръща от Киев, той бива свален от поста си Киевски и Литовски православен митрополит. И ако младият Григорий, когато е писал Разказа за зографските мъченици, е бил толкова ортодоксален, това се е дължало и на младостта му, и най-вече на идейните внушения, получени от исихаста Евтимий, възгледи на които той (Григорий) остава в голяма степен верен през целия си живот, макар толкова отруден със страдания и превратности.

За човек, който измерва събитията с оглед на патриотични общобългарски интереси говори фактът, че молитвата към зографските мъченици е редактирана така: да молят бога да пази благочестивите и православни български царе и да покори под нозете им варварските народи. Мисля, че под варварски народи тук се разбират турците, които, ако Разказът е писан към 1390 г., както ми се струва, вече са били свръхопасни за България — и при това положение тази молитва лозунг и вопъл има своето историческо оправдание. Допускам, че Разказът е писан около 1390 г., понеже тогава Цамблак е бил към 25-годишен, възраст най-подходяща той да напусне родината и Евтимиевото училище в Търново и да отиде на допълнително учение в Атон. Пък и тогава — а това е по-важно — България е преживявала години на политическа агония, та според обичая на времето е трябвало да се иска за нея висша небесна закрила. За турците се говори¹ и в края на молитвата към зографските мъченици, че с техните молитви ще бъде запазено това малко стадо (сиреч българският народ)² от вълците, които го погубват, т. е. от повдигащите се ереси и от нападенията на външни народи. Без да се изключва възможността в упоменатите ереси да се съзират отгласи от омразата към латините и сключената от император Михаил Палеолог с тях църковна уния, по-вероятно е, че се касае за отгласи от ересите, появили се в България, частно в Търново в края на XIV век, за които Цамблак образно и интригуващо разказва в Похвалното слово за Евтимий: „Някой си Пирон, който бил горещ пазител на Несториевата и на Акиндиновата и Варлаамовата ерес, а свръх това и поборник на иконоборческата слава — след като излязъл от Цариград, отишъл в Търново. Той бил вълк, който се прикрива в овча кожа. . .“³ Тъй че когато в Разказа се говори за опасността да бъде унищожено от вълците-еретици (обърнете внимание, колкото и да е църковно и шаблонно, и в Разказа еретиците са наречени вълци!) малкото българско православно стадо, мисълта пак се отправя към Григорий

¹ Пръв за наличие в Разказа на намеци за турците, които в края на XIV в. са заплашвали България, се изказва руският учен Константин Радченко. Вж. Йорд. Иванов, Български старини из Македония, стр. 437.

² Йорд. Иванов, Старобългарски разкази, стр. 51, бел. под линия смята, че се касае за зографското братство — то е според него „малкото стадо“. Контекстът на Разказа обаче говори друго.

³ Киселков, Митрополит Григорий Цамблак, стр. 47.

Цамблак. Не бива освен това да се пренебрегва и уточнената мисъл на автора: той говори за много ереси, а не за една—униатството. А както се вижда от приведе-ния преди малко откъс, за много ереси говори Цамблак и в Похвалното си слово за Евтимий.

Колкото до мнението на Йордан Иванов, възприето и от някои други учени, че под азык находѣщих не могат да се разбират турците,¹ то губи от своите основания, защото в Разказа се правят подчертани разграничения между варварските народи (нехристияни) и латините, нападнали Зограф. „Варвари“ в Разказа са наречени тия, които нападнали сръбския Хилендарски манастир — от изложението е очевидно, че се касае за нападатели-нехристияни. А варвари нарича турците Цамблак в Похвалното слово за патриарх Евтимий² и още в Житието на Стефан Дечански. В едно писмо на Ст. Дечански до цар Михаил Шишман сръбският владетел призовава българския цар да не воюва с християните, а с варварите — там е казано: на варвари въоружай се!³ Макар че някои изследвачи са склонни да виждат тук други народи, този възглед не издържа критика по простата причина, че когато е било писано Житието — началото на XV век — турците са били, така да се каже, „варвари“, с които балканските народи са влезли в такъв пряк контакт, че са се опознали издълбоко с тяхното варварство. Пък дори и по времето на Стефановото управление — второто десетилетие от XIV век — турците вече са започвали да застрашават Балканите; това като няколкогодишен заточеник в Цариград Ст. Дечански добре е знаел. Доколко наистина в Разказа се правят разграничения между варварите (имат се предвид народи, които не са в християнско вероизповедание) и християните (макар и католици), идва да уточни изразът, че Зографският манастир бил нападнат от безсрамния и жесток народ франки — бестоудни и соурови азык фржгты. Така, че за автора на Разказа едно са варварите-иноверци, друго са франките.

В идейно-историческия стил на Цамблак-историка и панегириста е и изтъкнатото в края на Разказа съображение, че той е написан в чест на загиналите, за да бъде споменавана тяхната саможертва в името на християнството за вечни времена — поминажтса присно въ вѣчныа роды. Неведнѣж Григорий посочва, че предимно по такива и сродни с тях мисли и съображения е написал своите най-важни произведения: Похвалното слово за патриарх Евтимий, Похвалното слово за чичо си Киприан Цамблак, Житието на крал Стефан Дечански, в които, както и в Разказа за зографските мъченици се набляга върху героичното, върху онова, което и за съвременността си, а още повече за бъдещето е изглеждало значимо и непреходно. Общо взето от тия позиции е оценен и подвигът на българските монаси в Зографския манастир да умрат в името на изповяданото от тях източно православие. Тия изводи не са пресилени, защото за епохата тематиката на литературата е била почти винаги религиозна, важното е обаче какви заключения се правят при обработката на сюжета. Така в Похвалното слово на Евтимий неговата саможертва в името на българите-християни е саможертва в името на България и на нейното бъдеще: затова неведнѣж Григорий го нарича „Втори Моисей“, т. е. подобно на библейския Моисей, който спасил евреите от египетски плен, и Евтимий е за България и нейния народ спасител, защото е посочил с личен пример как трябва да се служи на отечеството в дни на изпитание. Киприан напуска България, но затова пък става благо за сродната славянска страна Русия, която Григорий има за втора родина, след като Търново и цяла България са били смазани от турската военна лавина. Стефан Дечански още в първата третина на XIV век зове Михаил Шишман — бори се срещу варварите, а не воювай с

¹ Йорд. Иванов, Български старини из Македония, стр. 437.

² Киселков, пос. съч., стр. 51.

³ Гласник, XI, стр. 72.

християните! Зографските мъченици пък не искат да отстъпят своето вероизповедание, защото това по тяхно убеждение значи да се обезличат като хора, като личности, като българи. Съпоставката показва, че идеята на Цамблак в съчиненията му е обикновено такава: когато са се вслушвали в гласа на сърцето си, неговите сънародници не са грешили. Именно затова и Михаил Шишман загива в нещастния за българите бой при Велбужд в края на юни 1330 г. Но и победителят, Ст. Дечански, понеже пролива християнска кръв не се радва дълго на победата си: на следната година още, той бива удушен от сина си Стефан Душан. . .

И така, историческото съдържание на Разказа дава основания да се приеме, че той е писан в края на XIV век, когато България е била още свободна и независима страна. Ако не беше така, в него не би се съдържало пожелание тя да подчини вражеските народи. Вероятно за написване на Разказа е бил използван стар, с „фактическо“ съдържание запис — с имената за загиналите български монаси и на император Михаил Палеолог. Този запис е бил преработен, обогатен и идейно осмислен от Цамблак като кратка историческа повест, която не бива да се забравя, а да се помни като един акт на проявено народностно мъжество от страна на неколцина българи. Или както в Разказа е казано — **ако да не забвения глѣбина помрачена бждѣтъ таковаа.**

*

Кратка историческа записка, изградена около един централен факт, Разказът за зографските мъченици е проникнат от важна идея: да се запази споменът за българи, загинали в името на вярата, т. е. на народа си. Изтъкването на една такава идея е било особено важно и актуално в края на XIV век, когато в името на своята религия и народност българите са водили с турците неравна епична битка. Както бе изтъкнато по-горе, в зависимост от обстоятелствата, Григорий Цамблак използва за внушаването на тази важна за времето си мисъл различни факти и съвременни нему събития. Дори, когато интересите на България налагат, спрямо идейния пълнеж на Разказа за зографските мъченици той прави крут завои: призовава към обединяване на източната и западната църкви, но ако е възможно да бъде даден отпор на настъпващите на Балканите османски турци.

Този Разказ, първото известно засега произведение на Григорий Цамблак, очертава доста добре неговата физиономия на бъдещ голям писател, който, ръководен по същество от същите идеи, изхождайки от които е написал Разказа, но много по-богато организирани, художествено и фактически защитени, написва след около двадесет години едно от най-ярките произведения на старобългарската литература — Похвалното слово за учителя си патриарх Евтимий. Така че, ако занапред Разказът за зографските мъченици се поставя в началото на Цамблаковото литературно творчество — което според фактите е редно — то неговото развитие като забележителен творец в нашата средновековна литература се очертава по-пълно и определено преди всичко в своя идейно-художествен генезис.

„НЕУСТАНОВЕНИЯТ“ ЖАНР В БЕЛОРУСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Георги Вълчев

1

Настъплението на белоруския роман през първата половина на 60-те години стимулира естетическата и литературно-критическа мисъл в БССР. За романа бяха написани многочислени статии, рецензии и монографични трудове. Подчертан литературно-научен интерес към този жанр проявяват не само сътрудниците от Института за литература и от Филологическия факултет в Минск, но и самите писатели-романисти. Появиха се и по-обобщаващи изследвания и на първо място том I и том II от История на белоруската съветска литература, където за романа е отделено значително място. А литературната славистика в съветска Белорусия, показала вече редица творчески инициативи, въвежда интензивно и сравнителния анализ, така рядко срещан в белоруското литературознание. . .

Всъщност тази насоченост към художествената зрялост започва много порано, още със зараждането на белоруския роман, като роман с епично-описателен, с лирически приповдигнат тон на повествование.

Първият дял от тетралогията на Тишка Гартни „Сокове на земята“ е публикуван през 1922 г., като пръв опит за роман в проза, и пръв романизиран екран на пробудилия се революционен белоруски пролетариат. Една година по-късно родоначалникът на белоруската, реалистично-аналитична епика Якуб Колас издава първа част от своята трилогия „На кръстопътища“ — 1923 г., вдъхновен от възрожденския патос на националната интелигенция през революционната 1905 г. По същото време писателят Змитрок Бядуля въвежда настойчиво в романа импровизираните импресии, отчасти под влиянието на Чехов, отчасти на имажинизма или въздействието на народните поетични предания и легенди. (Особено в романите „Славей“ и „Язеп Крушински“ със сюжети от времето на крепостничеството и колективизацията).

В края на 20-те и началото на 30-те години, от претенциозната литературна група „Маладняк“, от „кълновете на новото семе върху угарите, разорани от Октомврийската революция“, освен видни поети, в литературата навлизат романисти, които въвеждат майсторски драматичното напрежение в белоруския роман (П. Галавач, С. Баранавих, М. Зарецки, З. Бядуля, К. Чорни). Кузма Чорни, този художник-мислител се интересува преди всичко от скритите подбуди и, разбира се, от историческите, социални и философски зависимости на човешкото поведение. Не събитията, колкото и значителни да са те, а перипетиите на човешките характери и съдби вълнуват писателя-романист. Неговите герои живеят в някакво непрекъснато душевно напрежение, с почти нестихваща „буря в душата“.

Романите му изповеди, почти трагедии, бележат особено плодотворни завоевания на предвоенната белоруска романистика. („Отечество“, „Трето поколение“, „Земя“, „Върви, върви“, „Лявон Бушмар“, „Люба Лукьянская“ и др.) . . .

Днешните художествени завоевания, най-напред и най-убедително се проявиха в романите за Великата отечествена война. Войната стана тема съвременна! Защото бе засегнала, в една или друга степен, всички съветски хора, от най-старите до най-младите. Първите летописи за нечувани подвизи и епохални събития се появиха скоро след победата: „Дълбоко течение“ — 1949 г. на Иван Шамякин, „Минско направление“ — 1950 г. от Иван Мележ и особено „Незабравими дни“ — 1951 г. на Михас Линков — героичен епос за легендарното партизанско движение в Белорусия, епос, който граничи с фантастичния „билинен“ фолклор. . . Ала в тази подчертано героична, художествена концепция, липсва главният носител на героизма — човекът във войната! Но не след много години този човек стана най-притегателния обект за белоруските романисти. В духа и тенденциите на днешната съветска литература белоруските прозаисти започнаха съзнателно да „отмонументализират“ военната тема. Защото човекът, лице срещу лице със смъртта, е един сложен обект на изображение. Трагичното застана в центъра на художественото виждане. Защото войната бе преди всичко ненормален, потресаващ акт!

В белоруския роман намериха отклик страстното партийно осмисляне на живота, задълбоченият анализ на гражданските и морални проблеми не само на времето, в което живеем, не само от Отечествената война, но и от революционното историческо минало. В тези три тематични сфери се изявиха значителни авторски дарования. Но белоруският роман от първата половина на 60-те години се наложи главно с вълнуващите си характери и образи в плана на една нова, ферментна и все пак реална художествена поетика. За новото съдържание се потърсиха нови жанрови форми. Непреднамерените експерименти целяха да постигнат невъзможното, непостижимото като овладяват интензивно традиционните форми на класическия роман и ги подчиняват на жанровите изисквания в съвременния роман. Художествените факти в това отношение са спорни, но не могат да бъдат отминати. В тяхното раждане и размножаване участваха писатели не от едно поколение: главно от „завоювалото жанра“ поколение, което до неотдавна бе наричано средно, но и от днешното действително средно поколение от прозаисти, от края на 50-те години. (У. Караткевич, М. Стралцов, Ив. Пташникав, Б. Сачанка, Ив. Чигринав, В. Адамчик и много други). Това са — по думите на литературния критик А. Яскевич — писатели „с детство, отдалечено от войната и юношество, преминало в трудните следвоенни години. Те сякаш „засенчиха“ за известно време средното поколение. Но само на пръв поглед, защото това поколение преживяваше и размисляше върху своето сложно и противоречиво време. Огромният опит — военните изпитания и острите промени в психологията на човека след разкриването на гражданските нарушения от времето на култа към личността — трябваше да изведе до сериозни художествени изводи. И те не закъсняха. На тези писатели принадлежи именно решителното слово в съвременния белоруски роман. Макар младото (днес средно!) поколение да запази приоритет в тематично новото, днешното, то все пак каза малко за военния и съвсем недостатъчно за днешния живот. . .“¹ От него като романисти израснаха Иван Пташникав, с темата си за „човека и природата“ и Уладзимир Караткевич, който се включва в по-нататъшния ни разговор за романа.

Покрай формалните, професионални завоевания на тези писатели А. Яскевич констатира и „някаква раздвоеност“ в творческия им ръст. Не бих отнесъл тази констатация само към една от днешните генерации на литературна Белорусия.

¹ А. Яскевич. Гэты дальні гарызонт. Мінск. Сп. Маладосць, 1968, бр. 1, стр. 127—129.

С рецидивите на догматизма, който правеше диалогът невъзможен, но и с постулатите на релативизма, които отрекоха смисъла на какъвто и да е диалог за художествената концепция, се сблъскаха почти всички днешни белоруски писатели.

В най-новите белоруски романи авторската позиция, трактовката на героя се изяви най-често в незавършена, некатегорична форма. Но тази именно „незавършеност“ стана основа на поетика, която принципиално следва една „завършеност в перспектива“. За съжаление, нямам възможност да проследя по-подробно приамващия опит от прозата на днешното средно поколение, нито любопитния творчески принос на редица писатели от по-старото поколение, публикували романи през първата половина на нашето десетилетие.

И макар да не сравнявам отделни писатели и творби, а главно художествени принципи, понятия, тенденции и категории, за основен художествен материал ми служат романите на седем съвременни белоруски писатели, предимно от онова поколение, което отбелязва или ще отбележи скоро своята петдесетгодишнина. . .

През Великата отечествена война човекът в съветската земя сякаш бе загубил своята възраст и поколенията се сляха в едно. Днес не можем да говорим за подвизите на мъжете, без да помислим за децата и юношите, които отдадоха неповторимия си юношески свят на възрастните, за да получат в замяна тяхната сила и мъжество.

Не случайно белоруският роман за всенародната, партизанска борба, за мъжеството и доблестта, заговори с образите на своите млади герои, по-точно с образите на тези, които историята дари преждевременно с възмъжала младост. Те бяха милиони! За тези милиони говорят днес героите на изкуството.

Ето например Толя Корзун, осъзнал и изпробвал своето мъжество на 14—16 години. С изтъркано кюфарче в ръка той се връща от лятна ваканция у дома, без да подозира, че и над родното му село Лясная Сялиба се е развихрила буря, че са нахлули фашистки орди. Той е очаквал да го посрещнат с радост в къщи, а сега се е стъписал мълчалив и мрачен и с непонятна за самия него ненавист към нашествениците: „Ето, виждате ли, мълви той, там край пътя жълтееше някакво петно! Там стоеше човек, а сега пясъкът го е покрил, пясъкът мокър от кръв. . . Каква странна колона от едва живи хора по мокрия от снега асфалт, хиляди боси, обвити с парцали крака. И черна двойна верига от конвойри в смолисто-черни мантии! Шибат с тежки палки по главите нещастните. Удари, удари, удари! . . .

Аз, с мама и Аляксей, тръгваме по ледения път към далечната гора — към този непознат, загадъчен партизански живот. А партизанин, знаете ли, това значи през цялото време да вървиш нанякъде! Не, не само това! Ето и аз съм с тях, с тези ту весели, ту мрачно-навъсени хора, и аз — частица от някаква грозна сила! Но не разбирам защо и тук сред нас се срещат хора, загрижени за нещо друго, а не как да вършат всичко, колкото се може по-добре! Нима не е все едно кой си ти, дали те командуват или сам командваш! Нима не знаят тези Калесовци, Махаровци, че никак не е важно какъв чин да имаш, когато трябва да се прогонят немците. . . Толкова загинаха пред мене, а самият аз оцелях. Ето и фронта! С партизаните отидох там. А знаете ли, че фронтът това значи хора, които знаят кои са и къде отиват, че са една тясно свързана група! Ето и аз съм сред тях. И също стрелям. . . Но някаква си мъгла, не виждам нищо, само зная, че някъде близко тук са немците. . . Удар, като камбанен звън! Ах, това значи смърт! Черни вълни. . . налитат. . . като птици. . . махат с криле. . . закриват ярката червена светлина. . .

Този, който включи монолога на Толя в хора на хората от нашето време, е белоруският писател Алес Адамович. . .

Разказите и новелите, повестите и очерците на писателя Янка Брил, както и единствения му за сега роман „Птици и гнезда“ са особен екстрат, добит от душевни дълбини. Нашият съвременник може да намери в тях своя правда и своя

красота. Подказано му е дори много повече — пътя, по който се достига тази правда и тази красота. . .

По-старите и особено младите белоруски писатели, които търсят неговото радушно, остроумно и задушевно съжителство го считат потайком за романтик и идеалист. Романтик — защото е очарован от светлото в човека, макар да познава отлично и тъмните ъгли на човешката душа, а идеалист — защото не може без доверието в човека, дори когато то е атакувано от разочарования. Този „романтик“ и „идеалист“ обаче счита, че трябва непременно да се знае какво става сред хората, че трябва често да се вглеждаме в себе си и в живота около нас и далеч от нас, защото това пречиства душата, изостря погледа и укрепва гръбнака. Не е беда, говори този писател, ако отведнъж не напишеш своята „Одисея“ — преживяното не се изтрива, не се измерва, заговорва неочаквано и незабелязано в поетичен ред или на страничка художествена проза. . .

Трудно е наистина да се измерят чувствата и мислите, когато те се раздават, да се определи и оная художествена мярка, с която Я. Брил отмерва преживяното, спомена и чувствата — за да направи от тях само характерен момент от тревожната мисъл на действени, с очи към бъдещето на човека, герои. . .

Необикновена ракета — с траектория във времето, неизмеримо като пространството, но все пак с измерения на човешката доблест и. . . нечовешката жестокост!

Дивна ракета — с дълбинна мярка за човешката душа, в годините на голямата война и във времето без измерения!

Странна ракета — неуловимата сила на която ни заставя да се взираме, да се вслушваме по-вярно в ритъма на времето, в което живеем!

В нашия живот с тази ракета дойдоха живи „мъртвите“ герои, защото не можем да живеем истински без тяхното възродено безсмъртие. . .

Тази ракета, тези озарени от нея герои вълнуват мислите и не оставят сърцата равнодушни. Тя се извиси също в родината на космонавтите, а умението на нейния конструктор — писателят Васил Бикав — се изкова в огъня на една тревожна младост. Една година от тази младост премина на наша българска земя. Първата година на свободата, когато в градовете и селата от планините се прибираха партизаните, а съветските воители продължаваха победния си поход! Сред тях бе и двацетгодишният взводен командир Васил Бикав, посрещан сред посрещаните с познатото „Добре дошли, братушки!“ Четири времена на една мирна година у нас след фронтовите пътища на Украйна, Румъния, Унгария и Австрийските Алпи! И все пак бъдещият писател не потърси идилията, балканската екзотика, а продължи своя поход по неравния български чернозем, по прашните пътища на изтерзаната ни земя, където срещаше хора, които му бяха братя и го посрещаха като брат. За тези срещи бихме искали, много бихме искали, да чуем героите на В. Бикав. . .

След двадесет победни години при нас дойде неговата „Трета ракета“. И тя ни подказа, че не тостове в чест на дружбата трябва да очакваме от този писател, а вълнуващ художествен диалог за зората на септемврийската революция. И ние чакаме. . . но с подобни претенции навярно и хората от далечните Курилски острови. Защото след войната боецът прие служба в Далечния изток (за да сравни може би, като бъдещ писател, преминал изпитанията, които формират човека, силата и коварството на човека с благодатната сила и сурова жестокост на природата). Едва по-късно той реши да разкаже за изпитанията, за човешката съдба. Написа разказите и повестите си на родна земя, сред своя народ, но скоро те станаха изповед на човека от Балканите до далечните Курили. . .

Всъщност, неговите „повести“ не са просто повести и „Третата ракета“ не е обикновена ракета, колкото и да се прикрива зад позната външна конструкция. И не темата, не сложната композиция на сюжета бяха ядрото в художествената изповед на писателя, а характерите, героите, чиято психология е разкрита в об-

ществени контакти и общения на тяхното съзнание; герои от един поток на епично време, който тече сред брегове, но чийто дълбини са бездънно, жизнено море.

Художествената концепция в поредицата военни повести и новели на Бикав е тясно свързана с жизнения му опит и светоглед. Но само с това е необяснима. Защото опитът е използван далеч не цялостно, а светогледът се разкрива във въздействието на неговите художествени творби. Трагичното, основната руда, от която дълбае този неуморим търсач на човека, го води към ония герои, които не са и не могат да бъдат жертви, а светли спътници към справедливите дни. . .

Отличава се от писателите-връстници не само с тематичните си предпочитания, с асоциативния си, метафоричен стих, с обстоятелствения, почти зографски стил на повестите, които напомнят роман и с романа, който у него обезателно преминава най-малко в две части. Напразно ще търсите у този трийсетгодишник лаконичния, пестелив език на поколението му. Но без основание ще го подозирате в банално украсителство и описателност.

Любопитни са колоритният му стил, неспокойният ритъм и завладяващата, почти авантюрна интрига на повестите и романите му, завидната творческа култура на Уладзимир Караткевич! Но да погледнем поне към територията, на която зрее неговото дарование. Суверенна целина от историческото минало на белоруския народ! Как умело приобщава туй минало към съвременното, колко верен се оказва днешният отправен пункт на този писател към отшумелите 17—19 векове! С какъв гланц покрива предпочитания от него дворянски и шляхтишки персонаж и как ловко, безпощадно разбива тази глазура, за да разголи душевната леност, цинизма на отчуждените от народа привилегировани съсловия (в повестта „Дивият лов на крал Стах“); трагичната обреченост на благородните, искрени намерения на тези, които не са могли да застанат като вождове на народа в борбата за национално и социално освобождение (в романа „Класове под твоя сърп“ — вълнуваща фреска на въстанието от 1863 г. в белоруските земи, и в по-късните му повести). . .

Може да го срещнете в Минск, където живее и работи. Ако не е заминал на среща с читатели по родната страна или в Украйна, Русия, Латвия. (Отправният пункт към миналото има широк териториален радиус в настоящето и писателят непрекъснато отмерва и разширява този радиус!) Със сигурност обаче и най-често ще го намерите в родното Приднепровие. Ще ви покани там в моторната си лодка и ще се понесете по тихия Днепър, който мие белоруски брегове. Ще видите не само този ласкав, хълмисто-горист, приднепровски край. Старата славянска река ще стане за вас магистрала към историческото минало. Ще спрете непременно в заливчето, където за последен път през оная буреносна пролет на 1863 г. е цъфтяла кичеста круша, чийто почернял труп лежи сега в глинесто-песъчливия бряг на вечната река. Ще ви покаже и „дворците“ на стръмния бряг, в чийто просторни зали някога се разливали чаровните звуци на полонез. Ще заплувате към далечен и примамващ мир, по царствено-спокойната река с един опитен и умел кормчия. . .

Белоруските му събратя по перо — писатели с различни творчески профили, артистична изява, хилядите читатели и дори и на първо място литературните критици — аплодираха с чувство на национална гордост, художествената зрялост в романите „Хора от блатата“ и „Буря над полето“. Как да се обясни този неоспорван от никого успех?

Може би защото един талант е открил огромни естетически богатства и ги е отразил в светлината на идеала — красотата на човешкия труд! Може би защото един поглед, заплепен, очарован от събития преди близо половин столетие, е заставил писателя, с хладнокръвието на историк, да раздипли тайниците на човешката душа! Може би, защото само по такъв начин на вгълбяване в мислите и преживяванията на човешките характери могат да бъдат приближени събития от

отминал исторически период! Разбира се, само след показа на ония човешки обстоятелства, човешки условия и взаимоотношения, които социалистическата революция постави в епицентъра си още след първите крачки на своя поход! . . .

Свой, самобитен израз е намерила в романите на Иван Мележ проблемата за хуманизма — основната естетическа идея на реализма; многостранните отношения между индивида и обществото, героя и народа. По три трасирани пътища романистът се приближава към образа на белоруския характер, и в частност, на човека от полеското село, от оня „остров сред тресавища и мокри, печални гори“: по пътя на масовите сцени, чрез изразителни образи на селяни и, с ярки представители на младата съветска власт. Литературният критик Ул. Юревич отбелязва, че „без този широк епически фон писателят не би могъл да предостави на героите си такава свобода на поведение и действие, такава душевна самобитност. Без този епически размах не би била убедителна и лирическата, авторска задушевност, която помага да се вижда не само нашироко, но и дълбоко“¹ Многообразното съдържание е строго подчинено на основните три компонента от класическия реалистичен роман: завръзка, кулминация и развързка на сюжетната линия. Но първите два дяла от трилогията „Полеска хроника“ не са просто повторение и възраждане на класически образци, а преди всичко тяхна реабилитация, актуална устойчивост, извоювана от писател с остро чувство за съвременност — писател, който направи поне за своята литература ненужни споровете за или против романа. . . !

Иван Навуменка, с трайни предпочитания към късия жанр, съвсем очевидно, не е написал „Борът край пътя“, за да покаже умението си на романист, а да разкаже за достойната за роман младост на връстниците си фронтовици от Отечествената война. Този известен белоруски писател и литературовед не потърси новаторство във външно-ефектни, формални експерименти. Героите му говорят просто, безхитростно, но със свой глас, без помпозен патос, без външен показ на толкова човешкия си героизъм при така нечовешки условия и обстоятелства. Тези герои заговориха съдържано, вълнуващо, покориха читателя с мъжествената доблест на ограбената си младост. . .

Трудолюбието на Иван Шамякин буди удивление! Толкова разкази, повести, романи за недалечното минало, за дните, в които живеем. Ще ви кажат, че е обществено най-заангажираният белоруски писател, че със завидна енергия се взира в ежедневието, че вижда и внася от виденото много в литературата. И в същото време той е най-често упрекван, че не доглежда много неща като художник. Но като ловец на свежия устрем не чува упреците и не се отказва от неповторимите кълнове на новото, от неуловимите черти на днешния човек.

Представят го и като писател-хирург, който „държи на длан болното сърце“ на съвременника и прослушва неговия пулс; че иска по-отблизо да вникне в социалистическото общество, чиято критика не може без утвърждение, защото за сега поне, няма друго, по-справедливо общество. Читатели и литературни критици са единопдушни, че авторът на „Сърце на длан“ не е замълчал обществените недъзи, но е показал и в недостатъчно хармоничното „днешно“, неотменимото настъпление на „грядущето“.

При този интензивен показ на човека от новите, следвоенни белоруски градове Иван Шамякин не винаги постига високото художествено ниво. Но като никой друг вижда проблеми и следи жизнени перипетии у човека, който наистина живее с миналото, но преди всичко в настоящето. . .

¹ Ул. Юревич. Шматгалоссе жыцця. Мінск. Выдавецтва Беларусь, 1965 г.

Симбиозният характер на белоруския роман, в майсторските му превъплъщения от първата половина на 60-те години, не изключва, а напротив, предразполага към многостранно тълкуване — от позициите на монологичния и на полифоническия роман, от непримиримите поетики на класическия, реалистичен и съвременния, модерен роман. В случая литературната интерпретация е в състояние да разкрива само пътищата към художествената правда! В съвременния белоруски роман тази правда не е постигната като константна, а в конкретните, действени функции, в поведението на героя към неговото обкръжение.

Жанровият фермент не започва от първата половина на 60-те години, — макар именно тогава белоруският роман да достигна най-ефективна, качествена изява; не е характерен само за литературния процес в Съветска Белорусия — въпреки че обективните и субективни предпоставки се оказаха тук най-симптоматични за качествени, жанрови изменения: неизчерпаем потенциал на една драматична, трагична действителност и талантлива намеса на творчески личности, формирали се в тази епическа среда.

Макар днешното да не стана тематичен епицентър, то остави диханието си в романите за човека от революционното минало и Отечествената война. В нашето съвремие бе направен и качествено висшият скок от най-претенциозният (и най-оспорваният!) жанр. И тепърва ще се търсят измеренията на това творческо дръзновение в този жанр с неувяхнала слава и с драматични, съвременни перипетии.

Какво е поведението на белоруските романисти към тази прежна слава и към съвременните, драматични колизии на жанра, и, по-точно, към класическия, реалистичен роман и модерния му антипод от последните две десетилетия на 20 век? И още по-точно, какъв е творческият принос на седемте представители на днешната белоруска романистика?

Известно е, че класическият роман претендира почти винаги за постигната епическа тоталност. Не безизвестно е също така, че модерният роман се представя програмно само като „частица от огледалото“. Оттук и отношението към художественния обект: при класическия роман — широко изображение на обществените процеси и действени познавателни функции, а при модерния роман — упование само в естетическата функция.

Показателни бяха оживените спорове и дискусии за творческата ориентация и методологични похвати в белоруския роман, за „безидейния аполитизъм“, „разслабен епически размах“, „лирически субективизъм“, „понижена обществена мисия“, „непълнота в изображението“ и т. н. и т. н. В споровете между противници и защитници на новия белоруски роман не липсваха и парадокси. Така например извън споровете останаха романите от „Полеската хроника“ на И. Мележ. Единодушно бе признанието към този, действително голям епик, но единодушието породило и едностранното тълкуване на творческия му принос. Противниците бяха оборвани от полярно дистанцирани, но по същество тъждествени естетически позиции. В критическите полемики все пак остана твърде много подсказано, недоизречено! С разочарование бе констатирана също така накърнената „чистота“ на жанра, „забравените“, „задължителни“ художествени прийоми на класическия реалистичен роман. Но критиката провъзгласи и окончателното фиаско на тематичния роман и не се възпротиви на тезата, че съществените функции на съвременния роман са естетически и поради това познавателни. Иван Мележ и Янка Брил, Васил Бикав и Уладзимир Караткевич, Алес Адамович, Иван Навуменка, Иван Шамякин не игнорират обществените процеси, но добре съзнават, че тоталното изображение е невъзможно и немислимо днес; че в обществените процеси главният двигател е човекът, към чието съзнание се насочват, без да имат възможност да

го разкрият напълно дори в акцентуваните от тях диалогични форми. Промените в жанровата структура, въведени от тези романисти, не бяха резултат на самоцелни експерименти, а естествени, вътрешно симптоматични показатели на една по същество нова художествена поетика. Понякога тези външни изменения носят твърде наивен характер: непостижимостта на съдържанието, идеите, образите заставя често авторите да търсят изход и покритие в по-широк диапазон на жанра в дилогия, трилогия, тетралогия и под. Нито един от седемте романисти не остави един завършен роман. На пръв поглед изключение прави „Сърце на длан“ на Шамякин. Но и този роман спокойно може да бъде разширен в дилогия, трилогия и т. н. Брил, този майстор на малкия жанр, раздели „Птици и гнезда“ на „първа“ и „втора“ повести, с пролог и незавършен епилог.

Новият белоруски роман ни се представя наистина като „частица от огледалото“, но естетическото му въздействие подсказва твърде красноречиво, че не е могъл да бъде намерен друг, по-подходящ аналог.

Творческият „компромис“ и интеграционната роля на съвременния белоруски роман се прояви най-напред в концепцията за героя, — като особено важна, съществена категория, която между другото дава най-много основания на модерния роман да се счита за по-друг от класическия (романът се е променил или изчезнал е героят!). За това аутодафе на традиционния герой говорят модерните романисти и теоретици на „новия“ роман. (Според едни героят е читателят, според други автентичен герой може да бъде само авторът). Творческият „компромис“, реализиран в белоруския роман през нашето десетилетие, не се съобразява с илюзиите на модерния роман и като отрече тематичната ограниченост (в социално-историческия, биографски, пролетарски, семеен и под. роман) даде простор на полифоническото, естетическо виждане. Макар да не може определено да се говори за някакъв нов жанров вариант на класическия, полифонически роман прави впечатление спонтанната ориентация към човека, „към проблемата за света, но в тясна връзка с правдата за личността“, не отрицанието на героя, но приемане на „героя“, като особена точка на виждане на света и на самия себе си. . . на човека в противопоставяне или общение. . . на словото за себе си, но и за света. . .“ (М. Бахтин).

Този герой е представен предимно в своята младост. Според някои критици — по традиция, поради „подчертано автобиографичния характер на белоруския роман“ или поради склонността на писателите да се връщат към младостта си. . . Разчистването на догматичните бариери от миналото в съвременната съветска литература започва с възвръщане към потиснатата по-рано познавателна функция. Този познавателен патос се постига по един особен път, с предпочитания и симпатии към младия герой, който в процеса на своето „рождение“ сам познава.

В опасения пред греховете на миналото авторите таят някакво полемично недоверие към материала, който не познават от свой собствен опит. А младият човек е образ близък за всеки писател. По него и заедно с него той може да познава със сигурност и да открива света.

В автобиографичната младост писателите проверяват сами себе си и творческите си възможности и може би поради това по-трайна, творческа активност е възникнала там, където се използва този момент, макар и с цената на едно връщане към по-отдалечени периоди от днешното съвремие. При всеки успешен творчески акт обаче сюжетът е приближаван към съвременността чрез вътрешната си проблематика. . .¹

¹ V. Židlický. Současná sovětská literaturá III. Ukrajinská a běloruská. Praha. Vyd. „Sv. Sovětů“, 1966, стр. 158—159.

Много по-важен, струва ми се, от акцентувания (в по-голяма или по-малка степен) автобиографичен опит, е естетическият смисъл, вложен в образа на героя. Подчертаната младост на този герой го прави (въпреки задължителната художествена характеристика, продиктувана от традиционната поетика и творческите възможности на романиста) образ, незавършен, герой с непрекъснато, епично развитие. В романите на седемте белоруски романисти, сюжетно е даден „пункта на завършването“ на героя. Но каква е тази „финална точка“ на развитието? Почти винаги загадъчно изчезване, недоизказано развитие, неопределен, неизвестен край, а най-често протиестествена, трагична смърт, която прекъсва съществуването на героя. И след този „пункт на завършване“ героят живее като съзнаващ субект, като идеолог, който не е казал последната си дума, дори в много случаи не се губи от действието, от времето на романа или от съзнанието на останалите герои. Външно-сюжетният „завършек“ на този, с реален генезис и реално развитие герой, е всъщност повратна точка към неговото „нелегално“, незавършено съществуване (герой „невидим“, както биха го назовали в поетиката на модерния роман).

Литературният критик В. Каваленка в обширна рецензия за диалогията „Партизани“ на Ал. Адамович преценява основателно, че „смъртта на Толя се възприема като огромна несправедливост. Заедно с него умира цял свят на благородни пориви и богати чувства, умряла е душата на човек, който е разбирал хората, обичал ги е и е могъл да направи много за тях. . .“¹. И все пак, оценката е едностранна. В краткия етюд-встъпление към творческия профил на писателя Адамович акцентувах съзнателно многогласния монолог на юношата партизанин Толя Корзун от романовата диалогия „Партизани“. Искан да добавя, заедно с автора, че този герой и след смъртта си продължава „да слуша“, „да чувства“, но „там, където той не е и, където още се върши нещо. . .“ („Партизани“, стр. 589). Това „съществуване“ и функции на героя са подсказани умело и в специалните отстъпления-монолози на Толевата майка, партизанката Ана Михайловна, една от централните фигури в романа. Ще припомня част от този разговор на майката със себе си и света около нея: „. . . О, колко щастлива съм днес. Видяли са моя Толик, зад фронта го видяли. Дойде оттам Сяргей Каренной, пратили го от армията, за свръзка. Каренной не умее да лъже и аз му вярвам, тъй хубаво е, че мога да му вярвам. И сън ми се присъни. Ние сега като бабите гадаем по всички сънища. Вървя си сякаш из полето и гледам по снега каски, и изведнаж парче хляб. След това още едно парче намерих. „Ето на, виждаш ли, виждаш ли, — радва се Верачка, — за Толя вече научихте нещо, ще се намери и Альоша, ще видите, пък тогава кажете, че не говоря истината.“ Трябва да припомня, че тези разговори се водят вече след смъртта на Толя и не са само прием на сюжетна интрига, а израз на концепция за героя, който не умира. Но да послушаме по-нататък: „. . . Лина разказа също за Толя, тя просто го загубила някъде. . . А аз нищо не мога да разбера: как, кога е станало това? . . . Понякога се изправям сред лежащите в снега, отъпяла от безсилие, плача и сама не зная за кого, за какво. . . Чета сега избелелите редове, писани с молив, погълщам всяка една бързо нахвърляна буква — това е Альоша: „Здравей, мамо! Не исках да ти пиша, докато не свърши войната. Да не ме погребваш два пъти. Веднаж си поплака, успокой се и добре. Мене ме раниха само леко в крака и сега аз съм в болницата и затова ти пиша. Искан да ти кажа, че срещнах тук Галавченка а той знае за Толя, видял го зад фронта. Не го взели в армията, на есен щели да го призоват.“

¹ В. Каваленка. Партизаны людзі звычайныя. Мінск. В-к „Літаратура і мастацтва“ от 8 май 1964 г.

За себе си какво да ти пиша. Доста ни притиснаха с танковете и после ни плениха, но ние не се признахме, че сме партизани, казахме, че сме били просто насилствено мобилизирани. Аз даже си измислих и друга фамилия. . . Да, мамо, помниш ли ония военни пленници, които ти подхранваше в аптеката? Те ме познаха и когато след коремния тиф се повдигнах на крака донесоха ми моята дажба хляб за цял месец. Криели го. А след болестта много ми се ядеше. После ние се сляхме с нашата армия. Всичко ще ти разкажа като се срещнем. Получиш ли от Толя писмо изпрати му моя дрес. А може би и татко ще ми напише. . . Аляксей. „Колко съм щастлива, даже ми е страшно от това“.¹

Я. Брил, белоруският Паустовски, както го назовават някои литературни критици, е оставил в своя роман същот така много „живи“ и „мъртви“ герои. Сред тези, които са живи в сюжетно-композиционния план е и главният герой Алес Руневич (белорус от западна Белорусия, окупирана до 1939 г. от панска Полша; мобилизиран в полската армия и попаднал в плен, преминал концлагерите на фашистка Германия; беглец от „ада“ в партизанска, съветска Белорусия — такива са пътищата на Руневич, преди да е напуснал страниците на романа). Но авторът е открил и старта към бъдещето на този герой. Едва след това го изоставя, без да гадае за измеренията на пътя, който се губи в безкрайност. Ето композиционната „финална“ точка на героя и на самия роман: „— Бързай, Чорни, мое ново, неоседлано още конче! . . . Не зная, чий ниви няма да преореш през тази пролет, не познавам човека, който ругае сега непознатия партизанин, дошъл и те грабнал от конюшната, където си хрупкаше овес, поставен ти от твоя бивш стопанин. Ех, колко по-големи работи остават непознати, друже мой! Чия майка ще заплаче утре и кого ще заровят само с един, нестроен салют! . . . Ти лети, Чорни, изоставяме! . . .“²

Аналогичен завършек е въведен и от И. Навуменка в „Борът край пътя“³. Митя Птах не загива трагично, не загиват 17—18-годишните герои на Навуменка. Но трагически отекват в съзнанието им жестоките, безсмислени удари на войната. Войната — повратна точка в тяхното битие! Каква ще бъде по-нататъшната съдба на Митя Птах, един от централните герои, авторът възнамерява да разкрие във втората част на незавършения си роман. Един цялостно разкрит образ обаче, независимо от дарованието на писателя, едва ли ще бъде постигнат. И не такава цел преследва този, който романизира героя на своята и на човешката младост. . .

Неизвестна, незавършена остава жизнената съдба и на героите (в по-голямото им болшинство) от неизвестно коя поредна и последна част на „Полеската хроника“⁴ на един писател, единодушно считан за ненадминат майстор на епически завършената характеристика. И неговите герои не са кукли в ръцете му, а се развиват понякога против волята и желанието на автора; почти никога (в публикуваните вече два дяла от „Полеската хроника“) тези герои не съвпадат, поведението им не се повтаря в нито един миг. . .

„Краят“ на героя нашият читател може да проследи и в преведения на български роман на Шамякин „Сърце на длан“⁵, роман за трагичните деформации при култа на личността. Сред многоликия персонаж от централни герои най-внушителен е образът на Зося (София) Савич — преследвана несправедливо заради мнимо предателство на своя баща (нереабилитирания лекар, участник

¹ Ал. Адамович, Партизаны. Минск. Выдавецтва „Беларусь“, 1963. Вж. с. 591—2 и 596.

² Янка Бриль, Птушкы у і гнезды. Минск. Выд. „Беларусь“, 1964 г. Вж. с. 345—6

³ Иван Навуменка. Сасна у дарозе“. Минск. Выд. „Беларусь“, 1962 г.

⁴ Иван Мележ, Людзі на балоце. Минск. Выд. „Беларусь“, 1962 г.; Подых навалініцы.

Минск. Выд. „Беларусь“, 1966 г.

⁵ Иван Шамякин, Сърца на далоні. Минск. Выд. „Беларусь“, 1964 г.; Сърце на длан. София. Изд. „Народна младеж“, 1965 г. Превод от белоруски на Христо Берберов.

в нелегалното движение). С една дума героиня, която участва в романа почти нелегално, неразкрита напълно. Наистина авторът в специални отстъпления („Разказът на София Савич“ и „Разказът на доктор Яраш“) ни разкрива загадката. Но загадка си остава както по-нататъшната съдба на доктор Яраш, така и на Зося Савич. След излекуването си (— Яраш, участник в нелегалното движение против фашистката окупация е спасен и укриван в дома на Савич, по-късно вече като хирург той успешно оперира болното сърце на Зося —), след реабилитацията си, Зося отново влиза в дълбока „нелегалност“. Авторът въвежда този момент и т. н. „Писмо на Зося“: „Антон Кузмич! Как да се обърна към Вас? Скъпи мой другарю, скъпи приятелю. Вие сте ми като брат. Вие ми върнахте живота. Как да Ви благодаря за това? Но Вие ми върнахте също така и вярата в хората и в тяхната доброта. Нямам думи да изразя всичко, което чувствавам към Вас. Пък и няма смисъл. Бих могла да кажа, че Ви обичам, но не всички ще го разберат правилно. Благодаря Ви за всичко, за всичко — ето думите, които идват от дълбочината на моето сърце, което Вие държахте в дланта си. Благодаря Ви.

Неотдавна научих, че заради мене Вие имате неприятности в семейството си. Боже мой! Мога ли аз да бъда причина, за да се вълнувате Вие, да губите твърдостта на ръката си, която спасява хората. По-добре да умра. Много искам да живея сега, когато повярвах и видях, че наоколо има толкова добри и сърдечни хора, че светът е толкова красив. Не се тревожете. Не ме търсете. Аз ще бъда далеч. Може би по-късно ще се обадя. Ако знаехте колко ми е тежко да Ви напусна. . . Сбогом, добри човече“¹

Ако до вчера спецификата на романа се търсеше в завършената авторска характеристика, то и в този план, с комплекса от сюжетни линии и сложни перипетии на човешки съдби, повестите на В. Бикав се родят с претенциозния, големия жанр. Всяка една от тези повести поотделно има твърде елементарен сюжет и времето в нея рядко надхвърля едно денонощие. Но генетичната връзка и приемственост на поредно издаваните повести, с аналогични герои и сюжети, налага едно цялостно възприятие и убеждението, че разговаряме с романист.

Да оставим обаче настрана външните доводи за жанра: при Бикав, по-мнението на критиката, те са „традиционно класически“. Много по-показателен е оня „компромис“, за който става дума тук, очевиден и в повестите-роман на В. Бикав. Неговите герои не винаги, но най-често „завършват“ с трагична смърт, която става повратна точка към следвоенния им „живот“. (Един момент, който срещаме и в разказите на Г. Бакланов и, който е намерил най-силен израз в романа „Тишина“ на Ю. Бондарев: мъртвите герои не изтриват позора от живите, върху които тежи най-голямата отговорност.)

В първата от поредицата „повести“ на Бикав „Жураўлны крык“¹ (Викът на жертвите) само през едно денонощие, почти безименното шестчленно отделение бойци, отбранява важен опорен пункт на съветската армия през първата фаза на войната. Бойците най-напред се окопават, после откриват огън и в „крайната точка“ на повествованието загиват всички. По същество същата ситуация се повтаря и в „Третья ракета“² (Третата ракета), но вече по време на освободителните боеве на румънска територия. Или пък в „Зрада“ (Предателство, в някои преводи „Фронтowa страница“), четирима бойци си пробиват път от обкръжение и се хвърлят в атака, която не е известно, но може да се предположи как ще завърши.

Бих искал да илюстрирам как „завършват“ и повече от героите в „Третата ракета“: . . . Бледнеят очите на Попов, последният му поглед се плъзга към

¹ Сърце на длан. цит. стр. 522—23.

Минск. Выд. Беларусь, 1960 г.

² Минск. Выд. Беларусь, 1962 г. Български превод: София, Военно издателство, 1964 г.

мене и тихо, едва чуто шепти: — Лазняк. . . Убиха Попов. . . Убиха. . . Глупавият Попов! — Къде? Къде те раниха? Къде? — викам объркан към него, като не виждам никъде кръв. . .“ (Смъртта на якута Попов).

„. . . Лукьянав лежи неподвижно там, където си лежеше и мълчи. Тъй ми се иска да помръдне, да заговори, да погледне, — страшно е човек да загива сам. . .“ (Смъртта на Лукьянав).

„. . . А дългата червена стрелка на часовника на Жьолтих отмерено обикаля и обикаля черния циферблат. Тази нейна жизненост ме възмушава и аз с някаква суеверна омраза я удрям, стъклото се разсипва и стрелката се установява на цифрата „11“. (Мъртвият Жьолтих).

„. . . Люся лежи върху разровената от взривовете земя. Ръцете ѝ спокойно са се отпуснали край тялото, краката ѝ са изопнати. Аз сядам до нея и оправям късата ѝ поличка върху загорелите и колене. Тъничкото моминска лице вече е побеляло, отслабнало. Последната ѝ усмивка, която вълнуваше и мене и Кривьонак, постепенно гасне и отстъпва място на безучастната, тъпа неподвижност. Учудва ме тази мъртвина по винаги подвижното, живо лице на Люся, учудват ме и очите. Сега виждам, че съвсем не са били сини, те са сиви и не мога да разбера, защо винаги ни изглеждаха сини като синчец. Аз ги закривам едно след друго, лявото и дясното. — нека спят. . .“ (Лазняк над мъртвата Люся).¹

Но не само трагичната смърт става „повратна“ точка към бъдещето естетическото и познавателно въздействие на героите на Бикав. Някои от тях остават „живи“ в повествованието, но с недвусмислено загатната роля в бъдните дни. Жив остава и Блишчински от „Фронтowa страница“ („Предателство“), като се загатва за опитите му да закрива хитро следите на своя позор от годините на войната, та по-лесно да се впише като кърлеж в съвремието ни. Формално Блишчински не може да бъде съден, не е дезертирал при неприятеля, а е изменил само на бойните си другари: изоставил е смъртно ранения си командир, измамил е Щчарбак и Цимошкин, за да може да избяга и да се спаси. Авторът обаче не разчита единствено на съда на собствената му съвест, а оставя жив и Цимошкин, който тръгва след смъртта на другарите си „сам в огромното, ношно пространство със сълзи на очи. Тъй отдавна, навярно още от детството си, не са го задушавали такива палещи сълзи над безмерната загуба, от самотата, от военния неуспех, от подлата измяна на Блишчински. Съзнава, че ще бъде трудно да разобличи този негодник, но ще направи всичко, за да го изведе на чиста вода. Само веднъж да стигне при своите! С упорита решимост Цимошкин жадува възмездие — не само като възмездие, но и като справедливост. Отчаяние и гняв задушават гърлото на боеца при спомена за своите другари Скваришав, Кеклидзе, Щчарбак, Адреев, Здабудька и другите славни момчета, чийто тела, засипани от снега, останаха навеки в просторната унгарска пуста.

Сълзите замрежват погледа на Цимошкин и той не вижда нищо наоколо, освен далечна светлинка, която тихо мъждука на нечий безвременен гроб. . . Тази светлина го зове в тъмната нощ, от гибел към живот. . .“²

Недовършеният диалог на героите от Бикавите „повести“ намира все по-често сюжетно изложение и особено в последната от поредицата повести, издадени до 1965 г. „Мертвым не баліцьы (Мъртвите не ги боли)³, където със

¹ Цитатите са от руското издание на повестите: Василь Быков, Военные повести. Москва. Воениздат, 1966 г. Вж. с. с. 157, 175—76. В. Бикав. Алпийска балада. Пловдив. Изд. „Хр. Г. Данов“, 1965 г. В този сборник са включени повестите; Алпийска балада, Фронтowa страница, Клопка, в превод от руски на Елка Хаджиева, Симеон Владимиров.

² Василь Быков, Военные повести. стр. 67—8.

³ Василь Быкаў. Мертвым не баліць. Мінск. Сп. Маладосць, 1965 г., бр. 7, 8; Сп. „Новый мир“. Москва, 1966 г., бр. 1, 2.

страстна сила е представено стълкновението на злото и доброто, на онова зло и добро, проверени още по време на военните изпитания.

Незавършен остава и диалогът на двойката пленници-беглеци от фашисткия концлагер — белорусинът Иван Цярешка и италианката Джулия. „Мъртвият“ Иван живее в съзнанието на Джулия, проговорва и в своеобразния „Вместо епилог“, с който авторът въвежда извънсюжетната функция на този образ; в писмото от Джулия, изпратено в родната страна на Иван: „Здравейте, близки и роднини на Иванио, здравейте, всички, които сте го познавали, здравей далечно селце Цярешка край двете лазурни езера в Белорусия.

Пише ви Джулия Новелли от Рим и ви моли да не се учудвате, че вам непознатата синьора познава вашия земляк, знае за Цярешка край двете лазурни езера в Белорусия и е в състояние чак сега, след дългогодишно търсене, да ви изпрати това писмо.

Разбира се, вие не сте забравили онова страшно време, оная черна нощ на човечеството, когато умираха хиляди хора с отчаяние в сърцата. Едни приемаха смъртта като благословение и освобождение от мъките, — това им даваше сили достойно да посрещнат края и да не почерният съвестта си. Други в самоотвержена борба сами поставяха смъртта на колене, като показаха пред света най-висш образец на мъжество и гибел, удивлявайки даже враговете, които побеждаваха, без да чувствуват удовлетворение на победител, така относителна беше тяхната победа.

Такъв беше и вашият съотечественик Иван Цярешка, с който по волята на провидението се свързах по трудните пътища на победната борба и огромните жертви. Аз трябваше да разделя с него последните три дни от живота му — три огромни като вечност дни, дни на бягството ни, на любов и незабравимо щастие. Не било угодно на съдбата да ми позволи да разделя с него и смъртта — съдбата или обикновената преспа от неразстопен още сняг на склона на планината не ми позволиха да загина, когато политнах към пропастта. Разбира се, това се случи по-късно, но в този първи миг след падането ми в пропастта, когато отворих очи и разбрах, че съм жива, че Иванио обаче не е останал жив — там горе под облаците вече стихваше кучешкият лай и само ехото от неговите два последни изстрела свистяха в долината.

Постепенно аз се съвзех и се възвръщах към живота. Отначало той ми се струваше лишен от всякакъв смисъл без него, и дългите месеци на моята самота бяха изпълнени само с тези скръбни и щастливи дни, преживяни с Иван. Аз бих могла да ви опиша какъв човек беше той, но си мисля, че вие го познавате по-добре от мене. Искам само да ви съобщя, че целият ми досегашен живот беше неразривно свързан с него, а така също и моята скромна, обществена дейност. . .

Понякога, спомняйки си Иванио, аз се стресвам, че няма да се срещна с него, че ще попадна в друг лагер, че няма да видя неговата схватка с командофюрера, не ще побегна с него след страшния взрив, — че ще премина в живота си някак край него, няма да се свържа с него. Но това не се случи и сега аз си казвам, благодаря на провидението, благодаря за всички изпитания, благодаря на случая, който ме свърза с него.

С благодарност към всички, които са възпитали и са знаели Човека, истински руски по доброта и достоен за възхищение по своето мъжество! Не забравяйте този син на вашата велика родина, както не го забравям и аз! С уважение към вас Джулия Новелли от Рим“.¹

Дотук бе потърсен характерът на героите в „невидимото“, незавършено съществуване след повратния „пункт на завършването“. Но най-много основания за такова едно възприятие на героя в днешния белоруски, съветски роман

¹ Военные повести. стр. 305—7.

ни предоставя все пак очевидната характеристика в сюжета, в действието и времето на самите романи. Тази характеристика е различна, според почерка на отделните романисти и мярата на вложения от тях талант. Но това, което сродява, което се явява общо в разнообразието, е поведението на героите, като нелегални, мечтатели, но с реално (сюжетно) и невидимо (в развитие), извънсюжетно съществуване. Това са герои — партизани, бойци, революционери, от един действителен и обективен свят, но проектирани в свят, също възможен и реален. Герои мечтатели, но не „романтици“, както ги маркира най-често литературната критика. За разлика от романтичния герой те са немислими без контакта, без диалогичната си връзка със света, със своето обкръжение. И те като романтичните герои са свободни, но тази свобода извира от други източници. Тяхната свобода се откроява най-характерно в точката на сближението и отчуждението с хората, със света.

В действието на романите, в композиционната им хронология, която не винаги е праволинейна, особено отчетливо прозира полифоничният характер на тези образи, герои. Убедително доказателство за това са романите и повестите на Уладзимир Караткевич, с подчертано приключенски характер и карнавален колорит. . .

Ако героят сигнализира за настъпилите промени в романа, то разказвачът ни въвежда в основната проблематика на жанровата структура. Съвременният и, по-точно „модерният“, роман се отнася с пренебрежение към „всезнаещия разказвач“, към онзи „олимпийски бог“, който знае началото и края на романа, вътрешния и външен мир на героите, както това е в класическия роман. Задължителната епическа дистанция от образите при класическия роман е просто фалшива поза на разказвача. „И тук именно се проявява принципното различие между стария и новия роман, тъй като почти всички останали различия са производни и не са самостоятелно обособени като категории. Ако наистина разказвачът не е вече всезнаещ, тогава той знае за образа толкова, колкото му позволява съответният ъгъл на виждане, нещата не се променят, ако зрителните ъгли са повече. Следователно образът не може да има вече така развита интелектуална физиономия, както при класическия роман. Нещо от него е останало в сянка, в повечето случаи, съзнателно неосветлено.“¹

Белоруският роман от наши дни, както съвременният роман изобщо, е отхвърлил като анахронизъм „всезнаещия, олимпийски бог“ и игнорира дистанцията от образите, с вътрешното осъвременяване на епическия материал. Разказвачът си е запазил място в романа, но няма вече строга форма на изява: комбинира се най-често трето лице с разказа в първо лице. Този прием намира широко приложение в романите на Шамякин, Караткевич, Брил и не само при тях. Но белоруският роман, особено от първата половина на 60-те години не се е поддал на песимистичния релативизъм на модернистите, в чиято поетика неизвестното е затворен кръг, без познавателно-естетическа функция, без самостоятелно перспективно разкритие. Очевидни полифонични тенденции са заставили разказвача да се вглежда в действителността от много ъгли и преди всичко да се уповава в по-нататъшното скрито въздействие на героите. Става дума за вложения смисъл в подтекста, в диалога или във вътрешния монолог; за герои, които съзнават себе си и се открояват в едно далечно, възможно общение със света.

Литературната критика в Съветска Белорусия има свой аналог в западно-европейската теория за романа, по споровете за действието и композицията на този жанр в наши дни. Оживените дискусии, които се водеха за т. н. „чистота“

¹ Nora Krausová. Príspevky k literárnej teórii. Bratislava. Vyd. „Slovenský spisovateľ“, 1967, с. 260.

на жанра, бяха предизвикани от накърняването на тази „чистота“, главно в сюжетната композиция и хронология на действието. Критическата ревност за опазване на жанровата чистота доведе до редица едностранни класификации на автори и произведения, а често пъти и до очевидни парадокси. Така например, заради „пределно чистия епически, класически строеж, заради цялостното виждане на героите в света на своето обкръжение“ писателят И. Мележ се прие като автор, за когото не се спори. А същият този романист спазва само привидно външната едностранност на действието; и съвсем не се интересува от изключителните герои и събития, а под привидно равномерния повествователен тон, развихря бурята на едно „банално“ ежедневие, в което не всичко може да бъде предвидено с точност. По аналогичен път бяха утвърждавани романите на Навуменка, Адамович и до известна степен на Шамякин, дори и „повестите“ на Бикав, който не провокира в това отношение привържениците на класическата сюжетна композиция.

Най-оспорвани се оказаха романите на Янка Брил и особено на Уладзимир Караткевич. Честите ретроспекции в разпокъсаната сюжетна композиция на Караткевич се сториха на мнозина непоправимо провинение срещу жанра. Всъщност тъкмо по този път Караткевич постига своето амплоа: в единството на преодоляното лирично с овладяното епично; повратната точка на един безкраен диалог между доброто и злото. На Я. Брил бе забранено да се нарича романист, заради романа „поема в проза“ — заради „неустойчивите епични образи и нестабилна композиционна структура“ на „Птици и гнезда“.

У. Караткевич в романите „Нельга забыць“¹ („Не може да се забрави“) и особено в публикуваната първа част от предполагаемата дилогия „Калася под сярпом тваім“² („Класове под твоя сърп“), макар и отдалечен сюжетно от нашето време, говори с много по-съвременен глас, отколкото редица романисти, които третираат съвременна тематика. Необходимо е обаче да се държи сметка и за това, че единението на историческото със съвременното не се постига така лесно и не винаги по обходените пътища на жанровия канон. И Караткевич и Брил в стремежа си към такова единство не заобикалят магистралите, но не винаги вървят по тях или по-точно чрез тях, но не по тях се насочват към своята цел.

В „Не може да се забрави“ Караткевич е приел банален, съвременен сюжет: трагичната любов на двама млади, един от които умира от военните си рани. Този сюжет се съпровожда от един исторически епизод, наглед необичаен, сякаш хибриден, но със съществена функция в романа. Чрез него авторът връща читателя към историческото минало, сред метежни години на неволя и бунт, за да му покаже генезиса на безкрайния човешки трагизъм. . . Привидно сюжетната линия в „Класове под твоя сърп“ (част I) е епически равна. Сто години ни делят от героичното и многострадално въстание през 1863 г., когато най-добрите синове на белоруската земя се вдигат на борба за социално и национално освобождение. Повече от сто години живее в народната памет спомена за пламенния демократ Кастус Калиновски, за неговите боеви съмишленици, чийто подвизи са вдъхновявали неведнъж поети, писатели, художници и композитори. Караткевич се интересува също така от неукротимия народен гняв в настръхналата земя от Гродна до Днепър през 1863 г. Любопитството на учения застава художника да съхрани историческата правда за въстанието, което по думите на Ленин „има гигантско значение, от гледна точка на демокрацията и не само общоруската, всеславянската но и европейската“. Това въстание, ръководено от полското, шляхтишко движение, се разгаря с най-голяма революционна

¹ Minsk. Сп. Польша, 1962 г., бр. 5, 6.

² Мінск. Сп. Польша, 1965 г., бр. 2—6.

последователност в белоруските и литовските земи. Защото към неспокойните дворяни се присъединяват в бунтове и метежи широките селски маси. Начело на разбунтуваните крепостни селяни не застават обаче и не са могли да застанат шепа „блудни синове на своята класа“, сред които и един от централните герои в романа Алес Загорски. Също като декабристите тези „блудни синове“ са стояли все още далеч от народа, помежду царските щикове и вдигнатите срещу тях коси и сърпове.

Тази историческа правда, тези епохални събития в романа на Караткевич се възприемат през очите на героите му и главно на Алес Загорски и Кастус Калиновски (главен герой във втората част на романа). Герои, колкото исторически, толкова и рожба на творческата фантазия, за разлика от почти историографските портрети на Шевченко, Монюшко, Сирокомля в дилогията на Караткевич.

Критиката упреква, но съвсем напразно, склонността на този писател към отделни ефектни отклонения и епизоди в романите и повестите му. Този прием, особено стихийно следван в „Дивият лов на крал Страх“ и „Христос се приземи в Гродна“, е от съществено значение в творческия процес на Караткевич. По такъв начин той въвежда гротеската, авантюрно-приключенското начало и карнавалния колорит, които в най-голяма степен обясняват свободното и необвързано сюжетно развитие, неограниченото от предварителен канон разгръщане на героите.

Добрият познавач на писателя Караткевич — литературният критик Адам Малдис — отбелязва в обширната си рецензия за първата част на „Класове под твоя сърп“: „... Може да се пише много за умението на автора да изгражда сюжета, за своеобразието и свежестта на езика, малко архаизиран и в същото време така съвременен. Във всеки диалог, сравнение и т. н. се чувства индивидуалния почерк, стил, особена интонация, която не може да се сбърка с друга...“ И с не по-малко основание Малдис добавя: „... След време тези добри качества заговарят обратно пропорционално, героите на автора започват да говорят другояче...“¹

Известно е, че с изчезването на класическия разказвач в романа се декомпозира не само действието и образите, но и времето. Обективното време на преживяванията в класическия роман се заменя с времетраене в „модерния“ роман, а миналото като доминантна при класическия роман е само сегашно, осъвременяване в „модерния“ роман; старата едноточност преминава в разслоеност на времето.

Отбелязва се, че сблъсъкът между миналото и настоящето в героя, който живее постоянно с миналото като със свое актуално съдържание, може да се проследи във всички разглеждани белоруски романи. Това е особено очевидно в диалогичните „срещи“ на героите и на основните идеи, които се разкриват в безкрайността на диалога, в непрекъснатото познавателно и естетическо търсене на днешните белоруски романисти. Една малка илюстрация за „еднопосочността“ на времето в преживяванията на героя, този път от „обективната епика“ на И. Мележ: „... В характера на Апейка се проявяваха две черти — много различни, нехармонични: някаква непонятна склонност към елегични усещания и неизменна твърдост, практичност.

Чувствителността, елегичността му бяха дадени някак си по природа: сигурно те станаха причина Апейка да си избере от разноликите житейски пътища съдбата на учител и то учител по литература. Израстнал край гората, край река, той през целия си живот не оставаше равнодушен към лесовете и реките, към

¹ Адам Мальдис, „Мастацкая праўда і праўда гісторыі.“ Мінск. Сп. „Полымя“, 1966 г., бр. 4.

тихото и велико житие на природата. Ето и сега, макар да живееше с неотменните си грижи, през цялото време чувствуваше тази природа в себе си. . .“¹

И в заключение, което не обобщава с категорични изводи, искам да спомена още една особеност на белоруския роман от 60-те години: тенденциите към по-кратък времеотрез от преживяванията на героите, въпреки дългите исторически периоди, към които се насочват някои романисти, са особено плодотворни, защото водят към едно по-автентично изображение на действителността и отдалечават писателя от ония класически романисти, успели да уловят „най-същественото“ в живота на няколко поколения.

¹ Иван Мележ, Подых навалънныці. Мінск. Выд „Беларусь“, 1966 г., стр. 200.

МЕЖДУНАРОДЕН ФОРУМ ПО ПРОБЛЕМИТЕ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Георги Димов

Макар и с дълголетни традиции, сравнителното литературознание привлича през последните години все по-широк кръг представители на историко-литературната, критическата и теоретико-естетическата мисъл. В усилията да бъдат изучени общите и специфични закономерности на литературното развитие, да бъдат осветлени от повече страни художествените явления, и като резултат на национални, конкретно-исторически условия, и като феномени, в тъканта на които намираме много сходно, дошло от непрестанните взаимоотношения със завоюваното от други народи, сравнителната интерпретация се оказва все по-резултатна. Безспорен принос в тая насока дава марксистическото литературознание, което, преодолявайки ограничеността на буржоазната компаративистика в миналото, в спор със съвременни идеалистически концепции и методи, поставя на широка обществено-историческа, културно-социологическа, философско-естетическа основа сравнителното разглеждане на художествените процеси и произведения. По такъв начин се разкриват не само предпоставките и движещите сили за развитието на националните литератури, но въз основа на тяхното изучаване се идва до по-пълно осветление на общите процеси, характеризиращи литературния живот на много страни и народи.

Сравнителната трактовка на литературните феномени и тенденции представлява надеждно изходно начало за изучаване своеобразието на националните литератури, а от друга страна, то се явява и предпоставка за очертаване картината на литературното развитие изобщо, като синтез на конкретните проучвания, който позволява да се открие закономерното в световните художествено-естетически процеси. Разбира се, правилното решаване на подобни сложни задачи предполага да се изхожда от здрави идейно-методологически позиции, за да не се изпада в механично, формалистично съпоставяне на факти и явления, за да не се разглеждат те като нещо иманентно, несвързани с конкретна социално-историческа основа, с определени философско-естетически разбирания за жизнените и културни процеси.

Съвременното състояние на сравнителното литературознание, както и задачите, които се очертават пред него в съвременния етап, бяха предмет на широко обсъждане на Петия международен конгрес по сравнителна литература, състоял се в Белград от 30 август до 5 септември миналата година.

Конгресът бе организиран от Международната асоциация по сравнителна литература, която обединява учени-литературоведи от почти целия свят. За да вземат участие в работата на конгреса в Белград бяха дошли повече от 600 души, било като официални делегати, било като гости, представители почти на всички европейски страни, от Северна и Южна Америка, както и редица учени от Азия, Африка и Австралия. Някои делегации бяха извънредно многобройни. Измежду социалистическите страни най-голяма бе делегацията на Унгария — 26 души, най-малобройна на България — един официален делегат и двама гости. За пръв път присъства делегация от Съветския съюз — значителна по състав и представителност. България също за пръв път изпрати свой представител на подобен род конгреси. И това бе специално подчертано от председателя на Международната асоциация по сравнителна литература проф. Роберт Ша-

клетон, от Оксфордския университет, при тържественото откриване на конгреса в голямата амфитеатрална „зала на героите“ на филологическия факултет на Белградския университет.

В продължение на шест дни бяха изнесени над сто доклада на пленарни и секционни заседания, посветени на три основни проблема: а) Литературните течения като международни явления; б) Устна и писмена литература и в) Славянските литератури и тяхната интерпретация в другите литератури.

За съжаление докладите, с изключение тия на съветската делегация, не бяха предварително отпечатани, което прави невъзможно те да бъдат тук разгледани по същество, за да се видят застъпваните концепции от отделните автори, да бъдат характеризирани детайлно техните становища по разглежданата материя. А очевидно човек не можеше да присъствува на всички заседания, тъй като едновременно работеха по няколко секции. Наскоро всички доклади на конгреса ще бъдат отпечатани в изданията на Международната асоциация по сравнителна литература и тогава ще имаме възможност да разгледаме подробно както теоретико-методологическите позиции на редица автори, така и характера на използвания историко-литературен материал, постановките и изводите на докладчиците и т. н. Тук за сега ще се ограничи само в аспект на най-обща информация: да се посочи тематиката, която бе интерпретирана на конгреса, както и другите въпроси, които бяха предмет на обсъждане и решения.

Най-много доклади бяха посветени на проблема — литературните течения като международни явления. И сякаш това бе напълно естествено, тъй като проблемът за литературните течения е най-тясно свързан с въпроса за взаимодействията и взаимоотношенията между националните литератури — основна задача на сравнителното литературознание. Учени от различни страни, с различни методологически концепции, разглеждаха този проблем било в неговата обща теоретическа постановка, било в аспект само на едно определено литературно течение, неговата поява и развитие, общото и своеобразното, с което то се изявява в отделните страни. На този проблем бяха посветени пленарни и секционни заседания, както и два симпозиума, организирани в рамките на конгреса. Докладчици бяха както делегати от социалистическите страни, в това число и от Съветския съюз, така и западноевропейски, американски и други учени. Деловата част на конгреса бе открита именно с доклад по този проблем. На първото пленарно заседание доклад на тема — Литературните течения като международни явления — изнесе известният съветски учен-академик Жирмунски. Широката постановка на проблема и в теоретико-методологически, и в историко-литературен план разкри убедително позициите на съвременното марксистическо литературознание по въпроса за международния характер на литературните течения, за взаимодействието и взаимоотношението на литературните явления и процеси. Литературните течения в системата на сравнителното изучаване на литературите бяха предмет и на други обобщаващи доклади, но вниманието на повечето бе насочено към въпросите, свързани с международните аспекти на едно литературно течение. Отделни доклади бяха посветени на хуманизма, на барока, на рококо, на класицизма и т. н. Централно място зае обаче темата за романтизма. Той бе разглеждан и като литературно течение с международен и национален облик, и като творчески метод, и като естетическа категория. Неговите социално-исторически, идейно-естетически предпоставки, неговите прояви в отделните европейски и други страни бяха нашироко интерпретирани. Изобщо особеното внимание, с което през последните години се ползува романтизмът сред литературоведите, бе проявено и на този конгрес.

Сравнително по-малко място бе отделено на проблемите на реализма: един доклад, посветен на реализма като международно течение и други няколко, разглеждащи реализма в определени литературни жанрове — в романа на XIX век, в драмата в Германия, Норвегия, Холандия и др.

Затова пък модернистичните течения бяха твърде нашироко застъпени в конгресната тематика. Символизъмът, експресионизъмът, акмеизъмът, екзистенциализъмът бяха предмет на не един доклад. Разглеждаше се техният генезис и естетическата им същност, техните конкретни национални прояви и международни черти. Проблемите на авангардизма, на новия роман бяха привлекли вниманието както на западни учени, така и на редица представители на социалистическите страни.

Единственият доклад, посветен специално на социалистическия реализъм, изнесен от унгарския литературовед Кьопеци, предизвика извънредно жив интерес. Залата като никога беше препълнена. Някои провокационни въпроси, поставени от отделни американски делегати, не срещнаха одобрението на присъстващите.

Изобщо може да се каже, че петият международен конгрес по сравнителна литература мина под знака на дискусия върху различните литературни течения: в усилия да се разкрият техните интернационални аспекти и конкретни национални черти. Появата, развитието и смяната на тия течения, всъщност даде възможност да се проследи световният литературен процес от Ренесанса насам. Разбира се, различните позиции, от които се подхождаше при трактовката на многообразните въпроси от тая област, а от друга страна, недостатъчната терминологична изясненост, довеждаха до най-противоречиви становища.

За интереса към тия проблеми, за тяхната твърде противоречива трактовка от страна на западните учени, както и за усилията на литературоведите-марксисти да разкрият социално-историческата, философско-естетическата основа, върху която се извършва смяната на различните литературни течения, свидетелствува и тематиката на двата специални симпозиума, проведени в края на конгреса. Темата на първия симпозиум бе — Литературните течения като международни явления, с основен доклад от И. Долански — Чехословакия и със съдоклади от А. Флакер — Югославия, Г. Гиен — САЩ, Е. Ханкиш и Л. Ниро — Унгария, Х. Маркеевич — Полша. Един друг симпозиум бе посветен специално на — Експресионизма като международно явление. Тук основен доклад изнесе З. Константинович — Югославия, а съдоклади — А. Арнолд — Канада, Г. Лооз и Р. Воувлес — САЩ. Както докладите на двата симпозиума, така и кратките разисквания по тях потвърдиха горните наблюдения, доказаха още един път неизмеримо голямото значение на идейно-методологическите позиции при трактовката на литературните явления.

Вторият проблем, дискутиран също в множество доклади на конгреса бе — Славянските литератури и тяхната интерпретация в другите литератури. Редица литературоведи от славянския свят, както и учени от други страни проследяваха проникването и интерпретирането на една или друга славянска литература, на един или друг писател или пък на отделно произведение в други страни, най-вече в западна Европа. В това отношение напълно естествено бе руската литература да бъде обект на най-голямо внимание. Наред с по-общите доклади, които разглеждаха нейното място сред европейските литератури или въпроса за националните литератури в Съветския съюз в аспект на сравнителното литературознание, отношенията на славянските литератури с литературите на съседните неславянски страни, редица учени проследяваха как всяка една от отделните славянски литератури е възприемана в чужбина, било в една определена страна, било в по-широки географско-етнически общности. Предмет на такова проучване бяха и полската, и сърбохърватската, и словенската литератури — било в цялост, било по отношение на отделни техни представители. Доклад за българската литература и нейното интерпретиране в западна Европа изнесе доклад и пишещият тези редове.

Тая тематика даде възможност множество проблеми на славянските литератури да бъдат разгледани в сравнително-исторически план, да се види тяхното взаимодействие с другите национални култури, приносът им за обогатяване на световния литературен процес. Естествено бе при трактовката на тия въпроси да се влезе в спор с редица западни и американски автори, които съзнателно или несъзнателно в трудовете си изопачават истината за една или друга славянска литература, подценяват тяхното значение и самобитност, неспособни да видят и обяснят общото и специфичното в националните художествени процеси. Тук с особена настойчивост се открие въпросът за необходимостта от диференциран подход към явленията, които са резултат на пряко контактно общуване или пък на общи типологически предпоставки. В много от докладите на представителите на социалистическите страни се даде отпор срещу извращенията, на някои западни автори, особено за съвременната социалистическо-реалистическа литература, която в техните трудове или бе премълчавана, или най-превратно тълкувана.

Докладите от този характер показаха, че не само литературата, но и самото литературознание може и трябва да бъде предмет на сравнителна трактовка.

В програмата на конгреса бе поставен и проблемът за отношението на устната към писмената литература. И тук докладите засягаха въпросите както в общ теоретичен план — за значението на устната традиция в развитието на художествената литература в различните ѝ жанрове, или пък се проследяваха тези процеси в отделна национална литература, определен писател, произведение и т. н. Въпросите на фолклора и значението му за по-сетнешната оригинална поезия, както и изобщо на народното творчество за утвърждаване на художественото съзнание бяха разгледани на основата на материал от ирландската, арабската, негърската, японската, сърбохърватската, румънската и други литератури. Наблюденията, анализите и заключенията, които изнасяха отделните учени, свидетелствуват за големите възможности на сравнителния метод при изясняване на такъв кардинален проблем като проблема за ролята на устната художествена традиция за формирането и развитието на националните литератури, за появата на големи идейно-естетически завоевания.

Разискванията по изнесените доклади на пленарните и секционни заседания бяха ограничени по време. С някои изключения, обикновено се задаваха въпроси за доизясняване на един или друг момент от третираната материя. Изразяваше се съгласие или несъгласие с изложени схващания, правеха се конкретни от фактическо естество допълнения. Но всичко — много лаконично, делово, по същество. Очевидно върху характера на обсъжданията и на броя на участващите в тях се отрази невъзможността делегатите да се запознаят предварително с цялостния текст на докладите. А от кратките резюмета не винаги можеше да се добие пълна представа за застъпваните становища, изразявани понякога твърде завоалирано, с неясни формулировки и нюанси на мисълта.

Както и трябваше да се очаква, в отделните доклади по един и същи или сродни въпроси, се изразяваха различни схващания, често твърде противоположни. Противоречията проличаваха не само между учените-марксистите и западните буржоазни литературоведи, но понякога и между представителите от социалистическите страни. Общо взето обаче делегатите от социалистическия лагер по основните теоретически въпроси и изходни позиции оттояваха марксистическите принципи при трактовката на проблемите на сравнителното литературознание. Следва да се подчертае, че участието на многобройни делегации от социалистическите страни се отрази извънредно благоприятно върху работата на конгреса. В това отношение особена бе заслугата на съветската делегация. Участваща за първи път в конгрес на Международната асоциация по сравнителна литература, в нейния състав бяха и такива известни учени, познати и на Запад, като академиците Жирмунски, Алексеев, Берков и редица други крупни специалисти. Със своята ерудираност и такт те спомогнаха много за създаване на спокойна атмосфера, печелеха уважението и на онези, които стояха на противни позиции. Този принос на съветската делегация бе специално подчертан и от ръководството на Международната асоциация, което бе извънредно толерантно и внимателно, отнасяше се с уважение към всяко предложение и се стремеше конгресът да запази своя научен характер. Изобщо заседанията преминаваха при спокойна и делова атмосфера, която не позволи да се изявят по-ярко провокационните намерения и домогвания на отделни американски делегати.

Важен момент от работата на конгреса беше и обсъждането на въпроса за написване на една сравнителна история на европейските литератури. Идеята за една подобна история била подета още на предишния IV международен конгрес по сравнителна литература, състоял се в Фрибург през 1964 г. Институтът за литература при Унгарската академия на науките се заема да изработи специален проект на ръководните принципи на замислената история на литературата. Проектът, придружен от един въпросник-анкета, чрез Бюрото на Международната асоциация за сравнителна литература, бива разпратен до всички учени, заявили вече за своето участие в предстоящия Пети конгрес в Белград. Въз основа на получените отговори и предложения, унгарският учен проф. Г. Войда изготвя специален обширен доклад, предварително отпечатан и раздаден на всички присъстващи на конгреса, за основните принципи положения, определящи характера и задачите на проектираната литературна история, както и практическите, организационни мерки и форми за нейното написване.

След широки обсъждания на специално заседание, които внесоха редица изменения в представения проект, конгресът утвърди решението да бъде издадена една Сравнителна

история на литературите на европейските езици, написана от учени от различни страни. Както личи и от самото название, уточнено след дълги разисквания, тая история ще обхваща не само литературите на Европа като географско понятие, но и всички литератури, създадени на някои европейски езици и водещи началото си от европейската художествена традиция. В така замислената сравнителна литературна история особено внимание се отделя на процесите и явленията, резултат на взаимоотношения, на контакти между литературите, написани на европейски езици. Живо бе дискутирано предложението на някои делегации вместо такава история да бъде написана история на цялата световна литература. Без да се отрича необходимостта и от една подобна история, сметна се, че това е по-трудно изпълнима задача, която може да бъде реализирана в по-далечно бъдеще. Написването на сравнителна история на литературите на европейските езици ще улесни значително изпълнението и на тая по-широка задача, която не трябва да отпада от вниманието на учените-компаративисти.

В мотивите по написване на проектираната сравнителна история се подчертава, че нейната цел не е просто да бъдат съпоставени историите на отделните национални литератури, но да бъдат разгледани многообразните литературни явления в системата на една синтеза, основана върху големите литературни течения върху по-ограничени сфери на изява, обаче винаги да се държи сметка за особеностите на епохата и се очертава специфичният облик на всяка национална литература. Проследяването на главните литературни направления и тенденции в развитието на литературната мисъл в никакъв случай не ще означава подценяване на националните особености. Напротив — като се прилагат сравнителните методи на изследване, тези особености ще се открият в цялата си пълнота и значимост. За да могат литературните процеси да бъдат разглеждани в сравнителен аспект, историята ще обхваща времето от края на средните векове и началото на Ренесанса, когато се появяват националните литератури, и се стигне до литературата на нашата съвременност.

За да бъдат детайлно изучени и всестранно осветлени многообразните явления, факти, тенденции, сметна се за целесъобразно да започне обнародването на една поредица от толове с изследвания върху различните периоди от развитието на литературите на европейските езици, главно върху въпроси, недостатъчно проучени досега от науката. Специални толове ще бъдат посветени и на предходните епохи, на античните литератури, които са играли роля в историята на европейските литератури. Междувременно ще се работи интензивно за изясняване на композиционната структура, общата концепция, която ще даде възможност да бъде очертан релефът на многообразните феномени, които следва да бъдат включени в цялостната панорама на литературния живот. За целта се предвижда да бъде изработен и един хронологически репертоар на отделните литератури и други подобни справочници.

Макар и да съзнават трудностите по реализирането на едно такова огромно дело — трудности и от теоретико-методологически, и от историко-литературен, и от организационно-практически характер, участниците в конгреса изявиха съгласието си и готовността за участие по конкретното решаване на разнообразните проблеми, свързани с подготовката на една сравнителна история на литературите на европейските езици. За целта бе избрана и една международна координационна комисия от учени, която конкретно да се занимава с изпълнението на тая задача. За своята дейност и за резултатите от извършената научноизследователска работа, тая комисия ще се отчита пред Бюрото и конгресите на Международната асоциация по сравнителна литература.

Друг важен въпрос, обсъждан на конгреса в Белград, бе докладът за резултатите от работата относно изработването на един международен речник на литературните термини. Идеята за такъв един речник, лансирана за първи път от френския професор Ескарпи от университета в Бордо, е била вече обсъждана на предходните конгреси. Избраната за целта международна комисия със свой научен секретариат — със седалище Бордо, е извършила вече значителна организационно-техническа и научноизследователска работа, изложена подробно в представения доклад от проф. А. Боасон. Важен момент в дейността на комисията, включваща учени от много страни, е била да утвърди общите принципи на работа. Било е намерено за целесъобразно всеки термин да бъде интерпретиран от различни аспекти: етимологическо изследване на термина; семантически анализ с илюстрация на по-важните употреби; списък на еквивалент-

ните термини във всеки един от приетите работни езици — немски, английски, арабски, китайски, испански, френски, италиански, японски, немски, руски; статия под формата на критическо и историческо есе. А това е наложило: за изработването на всеки термин да бъдат привлечени специалисти, множество консултанти и т. н. За конкретно експериментиране на приетите основни положения работата е започнала най-напред с термините на буквата Л. Резултатите са били обсъждани няколкократно в специални комисии, семинари и т. н. Изработеният по-късно макет бива изпратен до още по-широк кръг специалисти. Сметна се, че експерименталният период вече е минал, резултатите са потвърдили правилността на приетите принципи и възможността те да бъдат конкретно реализирани. Създаденият научен център в Бордо, възглавяван от проф. Ескарпи, ръководи многобройните комисии, съвети, специалистите, консултантите, включени в изпълнението на тая задача. Широкото участие на специалисти от всички страни очевидно ще осигури и високото научно качество на речника — толкова необходим за хората на литературната мисъл, пък и на широките кръгове, които се интересуват от проблемите на художествената литература и изобщо от теоретико-естетическите проблеми. Наличието на един такъв речник би внесло по-голяма яснота в съдържанието на множество термини и по такъв начин биха се избегнали множество спорове, недоразумения. Той е все така необходим, както при характеристиката на националните литератури, така и при разглеждане на световния литературен процес, на литературните течения, направления, стилове, методи и т. н. Очевидно и тук трудностите ще бъдат не по-малки от тези при написване на сравнителна история на литературите на европейските езици, особено що се касае до идейно-методологическата трактовка на множество термини и понятия. Остава на литературоведите-марксистите, участващи в подготовката на речника, да отстояват принципите на марксистическата литературна наука и естетика.

Изобщо трябва да се каже, че Петият международен конгрес по сравнителна литература в Белград направи значителна крачка напред в поставянето и осветлението на редица въпроси на съвременното литературознание, придвижи изпълнението на някои важни задачи, чието окончателно решаване ще даде несъмнен тласък на литературноизследователската мисъл. Всичко това не само оправдава, но и налага по-голямото участие и от страна на българските литературоведи в тези международни фолмули.

Накрая не може да не се подчертае, че за успешната работа на конгреса несъмнени заслуги имат и югославските литературоведи и по-специално организационният комитет, възглавяван от проф. Банашевич, от университета в Белград, който заслужено извика признателността на всички присъстващи, заради добрата организация и предоставената възможност да се запознаят и с някои страни от културния живот на югославските народи.

Нека се надяваме, че следващият конгрес по сравнителна литература, който ще се състои в Бордо — Франция, през 1970 г. ще привлече вниманието на още повече специалисти и ще даде възможност да бъдат обсъждани нашироко важни проблеми на сравнителното литературознание.

ИЗДАДЕНИ СТАРОБЪЛГАРСКИ КНИЖОВНИ ПАМЕТНИЦИ

Макар и частично оцеляло, голямо е наследството, което ни е останало от нашата стара литература. Запазени са ценни паметници в много отношения — чисто църковно-богослужбени книги, философски трактати, енциклопедически сборници от четива, езиково-правописни трактати, правни паметници, хроники, жития, повести, дамаскини и др. Тези паметници са неocenim извор за историята на нашия език, на българската литература, на българската обществена, правна и философска мисъл, на българското изкуство през вековете. И въпреки това тяхно голямо и многостранно значение, у нас малко се работи по издаването и проучването на тези паметници, особено по издаването им. Голяма част от досегашните издания на български средновековни ръкописи са дело на чуждестранни учени, предимно руски.

Трябва да се каже, че от няколко години у нас се забелязва чувствително раздвижване в тази област на научната дейност, изработват се планове за издаване на наши ръкописи. Тъкмо на това раздвижване се дължат двете издания, за които е дума тук: Болонският псалтир и Троянският дамаскин, издадени от Издателството на Българската академия на науките.

Книгата „Болонски псалтир. Български книжовен паметник от XIII в.“ е издадена фототипно от проф. Иван Дуйчев, с дълъг увод и бележки. Веднага следва да се каже, че като един от много известните наши ръкописи „Болонският псалтир“ отдавна е добре познат на науката, върху него са писали доста учени. Изпъкват трудовете на В. Ягич, Словенская псалтырь, 1907 г., и на В. Н. Щепкин, Болонская псалтырь, 1906 г. Двата учени са работили почти едновременно, като и двамата са разполагали със самия ръкопис (бил изпращан във Виена и Петербург). Докато Ягич издава текста на Болонския псалтир в съпоставка с други старославянски псалтири, Щепкин се спира върху палеографските, художествените и езиковите особености на „Болонския псалтир“, дава едно образцово изследване в тази на-

сока. Голяма е заслугата на Щепкин още в едно отношение — той решително поставя ръкописа във времето на цар Иван Асен II, датировка, която сега е общоприета.

Както се вижда, текстът на „Болонския псалтир“ е отдавна познат и изследван в науката. Независимо от това, неговото фототипно издаване е полезно и нужно, защото дава възможност на широк кръг учени непосредно да се занимават с ръкописа, а не да се водят само по изнесеното от Ягич и Щепкин; по думите на издателя то „ще направи паметника най-широко достъпен и чрез това ще създаде здрава основа за по-нататъшни и по-задълбочени проучвания на неговото писмо и език, на съдържанието му, на неговата украса и съдържащите се по неговите страници приписки“ (стр. XXXVI). Немалко значение има ръкописът и за историята на българската музика, понеже по страниците му се намира старинно нотно писмо. Характерна особеност на „Болонския псалтир“ е и това, че съдържа много глаголически букви, думи и дори цели редове, което рядко се среща в наши стари ръкописи. Този факт дава основание на проф. Б. Цонев да счита, че „Болонският псалтир“ е преписван направо от глаголки ръкопис“.

Мисълта, че текстът на „Болонския псалтир“ възхожда към старобългарски превод от времето на „Златния век“ на нашата литература, е изказвана и по-рано, но важно в случая е, че тя отново се изказва и поддържа и от проф. Дуйчев. Езиковите особености на паметника свидетелствуват за такава връзка, а това е твърде важен факт в историята на нашата стара литература, пуснала дълбоки корени в западните предели на българската държава, поради което в село Равне (или Рамне), близо до Охрид, по времето на цар Иван Асен II бил преписан един екземпляр на псалтира от малкоизвестните днес български книжовници Йосиф и Тихота. На лист 126 те оставили следната ценна бележка: Помѣни, господи, раба своа Иѡсифа и Тихотѡ, съѡавша книги сиѡѡ съ божиѡѡ помошѡѡ и свѡтѡѡѡ богородицѡѡ приснодѡѡѡвѡѡ.

Мариж, Писашж же са въ Охридъ градъ въ селъ рекомымъ Равне, при цари Асѣни бльгарьскимъ“.

(Помени, господи, твоите раби Йосифа и Тихота, които с помощта на бога и на светата приснодева Богородица Мария написаха тази книга. А това се писа в града Охрид, в селото Равне, при българския цар Асен).

Книгата се състои от две части — увод и бележки от проф. Дуйчев и фототипно възпроизвеждане на целия ръкопис, състоящ се от 264 листа, голям формат, 27—20 см. Текстът е на две колони — отляво, с едро, четливо писмо са Давидовите псалми, а от дясно с по-ситно писмо — тълкуванията към псалмите, приписвани (според ръкописа) на Атанасий Александрийски (IV в.). Фотоснимките са хубави, четливи, дават ясна представа за състоянието на самия ръкопис. Дадени са и няколко цветни снимки. Всичко това улеснява изследователя в много по-соки, той разполага с оригиналния текст. Понеже посочените по-рано цифрени означения на листовите навсякъде не са ясни, било е нужно листовите да бъдат означени на всяка страница при изданието. Това щеше да улесни намирането на търсен лист.

Уводът е важна част на тази книга. С характерната за него богата библиографска осведоменост, проф. Дуйчев подробно проследява зараждането и развитието на научния интерес към „Болонския псалтир“, разкрити са важни моменти из историята на научното изследване на този ценен български книжовен паметник от XIII в. Най-интересни страници из тази история са сведенията за ранното въвеждане на „Болонския псалтир“ в научната литература, още от 1698 г., от издателите на съчиненията на Атанасий Александрийски, после от Бернар дьо Монфокон (1702 г.), Николо Антонели (1746 г.) и други западноевропейски културни деятели. Пръв Николо Антонели издава част от текста на „Болонския псалтир“ — около две страници (Дуйчев дава факсимилета от тях, стр. XII—XIII).

След като накратко се разглеждат заниманията на Йосиф Добровски, Вартоломей Копитар, Фр. Миклошич (пръв в науката отбелязва, че паметникът е български, българска редакция), И. И. Срезневски, Ал. Ходцко (пръв посочва необходимостта от пълно издание на ръкописа), Марин Дринов, В. И. Срезневски, В. В. Качановски, проф. Дуйчев основателно се спира по-подробно върху изследванията на В. Н. Щепкин и В. Ягич, които представляват втори важен момент в историята на проучванията върху нашия ръкопис. Към тази група следва да се причислят и заниманията на проф. Б. Цонев, по-специално неговия „Отзыв о сочинении В. Н. Щепкина „Болонская псалтырь““.

Две характерни черти има уводът. Първо — изгражда се въз основа на богата библиографска осведоменост и на непосредно за-

познаване с изворите. Второ — въпросите из историята на българската средновековна култура и литература се разглеждат на широка основа, дири се постоянно връзка с културните ценности на нашия народ, като се поставят в естествен досег с културата на други народи, преди всичко на гърци и сърби. Интересни мисли се изказват напр. относно произхода на тератологическия стил в старите славянски ръкописи, за връзката на ръкописи, възникнали в Охридския край, с ръкописи от Източна България и др.

Проф. Дуйчев само споменава за заниманията на Добровски и Копитар, а тук можеше да даде по-пълно тяхната оценка за паметника, както е постъпил спрямо други учени. Било е нужно да се предаде изцяло, ако не и фототипно, текста на залепения върху вътрешната страна на корицата лист, среднобългарска редакция, имащ и геометричен орнамент. И особено, ако листът е от XII—XIII в., от което време имаме малко запазени ръкописи.

*

У нас има богата традиция на така наречената дамаскинарска книжнина, водеща началото си от втората половина на XVI в. Между многото известни дамаскини е и Троянският дамаскин, писан през XVII в. Този ръкопис е отдавна познат на науката, за него пишат Л. Милетич (1908 г.), П. Орешков (1912 г.), Б. Цонев (1919 г.) С. Б. Бернщейн (1957 г.), Донка Петканова (1965 г.). Той се съхранява в ръкописната сбирка на БАН и е описан подробно от Б. Цонев — „Славянски ръкописи в Българската академия на науките“ (Сборник БАН, VI, 1916, стр. 62—68). Въпреки неговите езикови и художествени достойнства, въпреки даваната висока научна оценка, досега той оставаше неиздаден. Б. Цонев напр. за него пише през 1919 г.: „Твърде ценен новобългарски паметник от XVII в., най-правилен и най-художествен от всички новобългарски дамаскини, писан на средногорско наречие... украсен с хубави заглавки, заставки и цели изображения“ (Вж. Б. Цонев, История на българския език, I, София, 1919, стр. 285).

Този наш ценен книжовен паметник, благодарение грижите на другарката Ана Иванова и под редакцията на проф. К. Мирчев, сега биде обнародван под наслов „Троянски дамаскин. Български паметник от XVII в.“ (Издание на БАН. София 1967, 397 страници). Изданието се предхожда от кратък увод (стр. 5—10), предаване текста на паметника (стр. 11—246) и речник (стр. 247—397). Прибавени са и 18 снимки от ръкописа (14 цветни и 4 черни) за запознаване с неговата графика и с художествените му достойнства.

Няма спор — така грижовно подготвеното издание е ценен принос, улесняващ изследването на историята на българския език и на българската литература. Книгата се

нарежда до поредицата на излезлите досега не много по брой издания от този род, тя ще се използва от наши и чужди учени-слависти.

Върху начина на издаването на текста няма да се изказвам — издателката е възприела един начин, който тя стриктно спазва: слетите думи са разделени, а съкращенията — развързани, като е приложен етимологичният принцип; вмъкнатите букви при възстановяване на думата са заградени в скоби, а свалените в реда надредни букви не се заграждат; ударението се запазва, запазват се главните букви, както и всички препинателни знаци така, както са в ръкописа.

Ще направя няколко бележки върху увода — той е извънредно кратък, не само с оглед обема на цялата книга, но и с оглед на ръкописа, който се обнародва. Можеше и следваше да се направи по-пълнен преглед на научния интерес към този паметник, да се даде, както постъпва проф. Ив. Дуйчев по отношение на „Болонския псалтир“, по-пълна и обоснована езикова характеристика на паметника, неговите връзки с други дамаскини и пр. В това отношение уводът почти с нищо не надминава казаното за ръкописа от предишни изследователи. У колежката Иванова напр. имаме такова условно определяне за мястото, дето Троянският дамаскин е писан: „Въз основа на езиковите особености на Троянския дамаскин трябва да се допусне, че той бил препиан в Източна България. Можем да го причислим към средногорския кръг дамаскин, към който се отнасят и двата от издадените — Копривщенски и Люблянски“ (стр. 6). Проф. Б. Цонев е категоричен по същия въпрос: „Троянски дамаскин е писан на източно наречие из областта на яснозвучните го-

вори около днешната граница на Ъ“ (вж. История, стр. 286).

Разрешаването на този въпрос, разбира се, трябва да стане преди всичко въз основа на езиков материал. Но в случая не са без значение също правописните и палеографски особености на Троянския дамаскин, т. е. да се знае в това отношение с кои други наши дамаскини той е в близост или еднаквост. Още при пръв поглед оказва се, че правописно и палеографски Троянският дамаскин се свързва с дамаскините и ръкописите от Средногорския край, по-точно с тия от Етрополската книжовна школа — Етрополският манастир „Варовитец“. Особено голяма е приликата с ръкописите на Аврам Димитриевич, плодовит български книжовник от XVII век.

Желателно е било за отделните слова, намиращи се в Троянския дамаскин, да се каже, кое от тях е печатано по-рано по други дамаскини и в кое издание. Такова указание улеснява научния работник за справки и съпоставки.

Всеки от издателите на тези наши два стари ръкописа е вложил много любов, много труд и сили, вложил е частица от своя живот. И грижите им са възнаградени — делото е налице, поднесени са на науката още два книжовни паметника, завещани ни от нашето Средновековие. Радостно е и това, че те подновяват една позабравена у нас практика за обнародване на стари книжовни творби. Да се надяваме, че в близко време ще се появят и други издания на известни старобългарски книжовни паметници, че ще се засили поредицата „Паметници на старата българска писменост“, подета от Института за литература при БАН.

— *Боню Ст. Ангелов*

КЪМ ЗАДЪЛБОЧЕН ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКИ ПОДХОД

Новата книга¹ на Георги Марков ни представя автора като добре ориентиран литературовед, който прави съзнателни и задълбочени усилия да разкрие специфичните закони на литературното творчество, да проникне в тайните на художественото майсторство, в света на писателя. Плод на теоретическо мислене, книгата има непосредствена близост до сферата на изкуството. В нея не се дават абстрактни логически тълкувания и анализи, а се подхожда конкретно, във връзка с художествените особености на литературните произведения. Проличава израстването на автора.

¹ Г. Марков, *Жизнена правда и художествена правда*, изд. Народна просвета, София, 1968 г.

Преди няколко години той издаде книгата „Въпроси на литературния анализ“. Ако я сравним със сегашната, ще видим много общи проблеми и същевременно — една голяма разлика в разработката им. Проявен е стремеж към сложно изследователско отношение, към съвременно научно равнище. Теоретическите интереси на Георги Марков са насочени предимно към проблемите на идейността и художествения анализ, към разкриване сложните отношения на литературата и действителността. Тези въпроси, които имат принципно важно методологическо значение за изясняване същността на художественото творчество, досега винаги са били малко разработвани, във връзка с тях има много неизяснени проблеми. В миналото в тази област се е пла-

тил немалък данък на схематизма и опростителството, на вулгарния социологизъм. И до днес често пъти мнозина теоретици се задоволяват само с общи определения и формулировки, без да детайлират и аргументират по същество. Г. Марков в новата си книга обаче се насочва към проблемите от различни аспекти, търси първопричините на явленията, свързва теоретическите въпроси с примери от различни литературни произведения, предимно от български поети и писатели.

Книгата „Жизнена правда и художествена правда“ се състои от отделни студии, които са във вътрешна връзка помежду си, здраво са споени както от метода на теоретика, така и от общите му позиции. През всички студии преминават основни концепции за субективното и обективното начало в художествения образ, за художествената идейност и характера, за жизнената основа на литературните явления. Схващанията си Г. Марков разкрива както позитивно, така и в полемичен аспект — цялата му книга е насочена срещу идеалистическите и формалистични схващания за художествената същност и за творческия процес. И тук обаче авторът не се е задоволил с общи оценки и декларации, а е подходил конкретно — полемиката намира определен израз в анализа, който се прави на книгата „Общо литературознание“ от Макс Верли; критикуват се и редица други буржоазни учени. Но и полемическото интерпретиране не води нашия теоретик до крайности и едностранчиви увлечения, той запазва мярка, отделя внимателно това, което съдържа рационални елементи в критикуваните схващания. Без да прави компромиси, той различава положителното от отрицателното и идеологически вредното. Така например в студията „Методологически въпроси на литературно-художествения анализ“ той се спира на феноменалистичните становища за облика на творбата като автономна даденост, разглежда критично изказванията на В. Кайзер и К. Г. Юнге, които утвърждават принципите за абсолютизиране на „поетическия феномен“. В същото време Г. Марков подчертава ценното в стремежа да се анализира същността на творбата, но не като затворено цяло, единствено заслужаващо внимание, а като продукт на творческото съзнание и като сложно отражение на обществени връзки и процеси. Той отстоява марксистко-ленинските принципи на литературознанието.

Г. Марков се стреми да разкрие новото, което е характерно за литературознанието на нашето време, когато се рушат романтично-идеалистическите разбирания за изкуството, като естествен резултат от промените, настъпили в човешкото съзнание. „Успехите в разгадаването на космоса и природата — пише той — неимоверното разпространение на научните знания промениха дълбоко и характера на човешкото мислене. Мисленето стана материалистично, освободи се от митовите и суеверията. С подчертана аналитичност

то се мъчи да проникне в причините и същността на явленията, да проумее тяхната скрита страна. Измененията в човешкото мислене слагат своя отпечатък и върху подхода към творбите на изкуството, върху художественото възприятие“ (стр. 4). Във връзка с това теоретикът разглежда компонентите на съвременния интелектуализъм както в художественото възприемане, така и при анализирането на творбите. Той открива следите на литературоведческото мислене в преценките на широк кръг от читатели без професионална подготовка, като резултат от демократизацията на културата. Той вижда ясно нуждата от научно систематизиране и аргументиране на литературоведческите проблеми на анализа. Стремейки се към методологически ясни позиции, Г. Марков критикува някои съвременни литературоведи, които в литературните си портрети сливат облика на писателя и на човека и от жизнените прояви правят изводи за творбите му. Теоретическите постановки, които разработва в случая авторът на книгата, са правилни. Обаче по повод конкретните примери, които привежда, за да подкрепи тезата си, най-малкото може да се спори. Въпреки че винаги призовава към широко тълкуване и създаване на възможност за различен подход, за сложно интерпретиране, в случая теоретикът стига до едностранчиво изискване, което ограничава възможностите за анализиране. Той не дооценява специфичните задачи на литературния портрет, както и личния стил, личното виждане, което при литературно-критическия анализ може да се прояви сложно.

Интересна и сполучлива е критиката, която се прави на вулгарния социологизъм. Разгледан не само като минало, но и като настояще с известни свои все още живи вредни остатъци. Не случайно в книгата се цитират някои становища на социолога В. Фриче, който и днес привлича вниманието на мнозина. Г. Марков има ясно разбиране, че като школа вулгарният социологизъм е отречен напълно от съвременните теоретици. Ала този тип социологизъм е устойчив, със сложни превъплъщения, със странно и неочаквано трансформиране. Често все още при анализирането се откъсват съдържанието и формата, определящ белег за значимостта на едно произведение е темата, идейността се схваща като съвкупност от декларативно изявени постановки, пренебрегват се естетическото и психологическо богатство на литературната творба.

Г. Марков не само отрича неправилното, а поучен от допусканияте слабости, се насочва към вярно проникване в сърцевината на художественото обобщение, в спецификата на художествения образ, в който се осъществява сливането и органическата връзка между съдържанието и формата. Особено го интересува облика на идейността в художествената творба, с нейното специфично проявление като художествена идейност. Марков изтъква своеобразието ѝ в сравнение с логистичните и пу-

ближестични формулировки, посочва връзката ѝ с патоса и със смисъла. В това отношение той се позовава на едно изказване на М. Пришвин, според което „художникът не може да изрази своята мисъл със силогизми“ (стр. 189 — к. м.). Георги Марков не проявява никакво критично отношение към това съждение на Пришвин, очевидно се солидаризира с него. Безспорно е, че като теоретическо обобщение, отнасящо се за всички случаи така както е откъслечно съобщено, то не издържа никаква критика — има много и много случаи, при които не един писател е показвал и в творбите си, и в статии способност да мисли със силогизми. В увлечението си да акцентира на образната, картинна страна при художественото претворяване Марков не е видял достатъчно ясно различните възможности да се предаде идеята, която в литературната творба може да се съдържа в отделни моменти и изявена пряко — но, разбира се, за облика ѝ само това не задоволява. Нередки са случаите в художествените произведения, когато се правят философски обобщения и и построения — както е например в гениалната творба на Л. Н. Толстой „Война и мир“. При тях писателят говори със силогизми, без това да е център на художествената му задача или най-характерното за неговата идейност, която се разкрива богато чрез разнообразните отношения и нюанси. Не бива обаче да се подценява и непосредствено идеологическата страна на литературните творби, която в положителните примери е в живо единство с художествено-образната тъкан. Интересни и убедителни са наблюденията, които авторът на книгата прави, за облика на сюжета като конкретно въплъщение на художествената идейност, както и ролята на поетическия език с разнообразните му форми и способности. С широк поглед е разгледан обликът на светогледа като важна предпоставка за пълноценно творчество. Сполучливо са характеризирани и принципите на тенденциозността, своеобразното ѝ преплитане с художествената идейност в литературното произведение.

Ядрото на теоретическите концепции е около проблема за отношението между жизнена правда и художествена правда — не е случайно заглавието на книгата. По тоя въпрос всъщност досега неведнъж е говорено, но за съжаление — твърде общо. Марков се е заел да погледне проблема в дълбочина, да види специфичното му решение в художествената практика. Той се основава на марксистическото схващане за съотношението между същност и явление и свързва жизнената правда със съществените връзки и закономерности в обективната действителност, противопоставя се на натуралистическото правдоподобие, което не прониква до сърцевината на явленията и процесите. Главното му внимание обаче е насочено към своеобразието на художественото отразяване. Според Марков, когато говорим за жизнена правда като цел и обект на литературното творчество, имаме предвид

преди всичко истината за социалните и психологическите явления и закономерности. По-нататък авторът разкрива особености на условността в изкуството и литературата, резултат на творческата измислица като принцип в създаването на художествения образ. Той утвърждава реалистичната условност или условността, която насочва към живота, която води към по-ярко и по-синтетично разкриване на същността: „Да отхвърлим тезата за „абсолютната правдоподобност“ и да защитим принципа за условността, която в известни случаи влиза в противоречие с вероятното и правдоподобното, не означава да приемем гледището на О. Уайлд, на идеалистите за пълната автономност на изкуството и за отчуждеността му от реалната действителност — пише Г. Марков. — Необходимо е да се разграничава условността като естетически принцип на художествената форма от изискването за вярно отразяване на истината на живота, правдоподобността като художествено изображение от правдивостта като художествено съдържание“ (стр. 115). Заслужават внимание и разсъжденията на автора по въпроса дали функцията на творческата измислица в изкуството е чисто познавателна. И тук той се противопоставя на едностранчивите социологични обобщения, които пренебрегват спецификата на художественото творчество.

Много от развитите теоретически положения в една или друга степен са известни и познати. Целта на Марков е да ги популяризира и детайлира във връзка с конкретни литературни анализи. При аргументирането той винаги внася свое тълкувание, без да изпада в крайностите — да търси на всяка цена някакво ново решение. Марков възприема много от достиженията на съвременната естетика, като ги разработва със свой акцент и свое виждане. Заслуга на автора е и това, че той умело свързва теоретическите положения с примери от литературата. Той свободно борави с различни автори и произведения, като предпочитанието му е към големите наши реалисти Иван Вазов, Елин Пелин, Ал. Константинов, Г. П. Стаматов и др. Анализирани са и конкретни поетически творби от Д. Дебелянов, Н. Лилив, Н. Фурнаджиев и др. В тях Марков вижда специфични особености, излизайки от аспекта, който теоретически го занимава. Често се правят и съпоставки с произведения от различни чужди литератури.

Изложението навсякъде запазва научната си съдържателност. Превесът несъмнено е към контролиращото рационално начало, което дава здрава логическа основа на теоретизациите. Езикът е точен. На места обаче се чувствува известна скованост и натегнатост в езиковите конструкции, осезателно изпъкват необходимостта от лекота, живост и свежест, от рафиниране на фразата, от избистряне на мисълта, от отстраняване сянката на шаблона, която често висне над третираните проблеми. В това отношение също проличава развитието

на автора: слабостите са повече в пасажите, писани по-преди и останали непреработени. Допълненията, преработките са на значително по-голяма висота. При тях има и по-голяма задълбоченост, по-малко са популярните и познати постановки. Това израстване говори

добре за бъдещите възможности на теоретика, който все повече ще съумява да обогати собствените си позиции и схващания, да утвърди принципите си.

Иван Попиванов

„ПОЛВЕКА СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ“

Новата книга на Виталий Озеров има ясно определен адресат — масовия читател, и още по-конкретна задача — да покаже как съветските писатели изобразиха в своите творби главните етапи от полувековното развитие на съветското общество. По правило вниманието на критика е съсредоточено върху романите, при това, от руските съветски автори; представителите на други националности присъствуват повече като „декор“, от поетите само са споменати с отделни произведения В. Маяковски, С. Есенин, Н. Демин, А. Сурков, П. Антоколски, М. Алигер, А. Кулешов, А. Ахматова и др. Чрез хронологически подредени очерци В. Озеров постига своята цел: като анализира отделни произведения, в същото време се стреми да разкрие тяхното място и значение и в литературния, и в обществения живот. Разбира се, както подчертава критикът, в една неголяма по обем книга едва ли е възможно да се обхване огромният, многонационален процес в историята на съветската литература. Тук по необходимост се налага отделни автори и произведения да бъдат изведени на по-преден план, за да се открие още по-отчетливо онова, което е несъмнен принос.

Първото нещо, което прави впечатление в очерците, са богатите, на места нюансирани с наблюдения от мемоарен характер, съждения на автора. Това предимство позволява на критика да борави свободно с материала, който в много отношения е твърде дискуссионен и предполага самостоятелни проучвания както върху отделни писатели, така и върху цели периоди в полувековната история на съветската художествена литература. Ето защо няма да бъде преувеличено да се каже, че в значителната си част изложението улавя жанровата специфика в развоя на съветската литература. Това в еднаква степен се чувства в петте очерци: „В каком идти, в каком сражаться стане“, „В революционных боях“, „На фронтах великой стройки“, „Защищая завоевания социализма“ и „В преддверии коммунизма“.

* Полвека советской литературы — литературно-критически очерци от В. Озеров, Советский писатель, Москва, 1967 г.

На второ място книгата на В. Озеров печели с историзма в анализа. Отделните произведения, като се почне с „Неделя“ на Ю. Либедински и се свърши с „Хората не се раждат войници“ на К. Симонов, получават нова характеристика, без особено навлизане в биографиите на авторите им. Така са написани страниците, посветени на „Чапаев“ на Д. Фурманов, „Разгром“ на А. Фадеев, „Волоколамското шосе“ на А. Бек, „Хората не се раждат войници“ на К. Симонов. И прав е В. Озеров, когато пише, че могат да се посочат още цяла редица произведения, които показват художествено връзката между отделните поколения и приемствеността в революционните традиции.

Най-сериозно внимание е отделено на проблемите на социалистическия реализъм. Критикът си е поставил не обща, а специална задача: чрез примера на най-значителните съветски романи не просто да илюстрира, а да утвърди настъпателния ход в развитието на руската литература през последните петдесет години. Всяко десетилетие носи свои количествени и качествени белези, от друга страна — през всяко десетилетие става и натрупване на нови художествени елементи. Онова, което е характерно за 20-те години, което е ясно и определено у Маяковски и Есенин, Фурманов и Фадеев, у Ю. Олеша и И. Бабел се явява на нова степен, по-сложно и противоречиво по-късно, както поради субективни, така и поради обективни причини. Същевременно се подчертава как факторите, определили разцвета на съветската литература като цяло през 30-те години, рязко повлияват за издигане и качеството на романа например. Утвърждавайки успехите на Н. Островски, А. Малишкин, В. Катаев, И. Еренбург, М. Шолохов, критикът подчертава общественото им значение: художествената литература обективно подпомогна развиващите се революционни процеси. Това неминуемо дава нов тласък в естетическите дирения на авторите.

Трудно е да се обхване необятното. И все пак, има неща, без които картината не би била относително пълна. В очерците си, струва ми се, В. Озеров прави съществен пропуск, като отминава с мълчание романите „Крадец“, „Скутаревски“ и „Пътят към океана“

на Леонид Леонов. Своеобразието в творческата личност на Леонов и философско-интелектуалната основа на неговите романи носят редица белези от специфичните исторически условия от края на 20-те и първата половина на 30-те години, и са в приемствена връзка не само с традицията на Лев Толстой и Фьодор Достоевски, но и с много съвременни автори. А това означава, че творчеството на Леонид Леонов не стои извън линията на социалистическия реализъм като своеобразно и сложно явление в общата историческа панорама.

В отделни очерци на В. Озеров се долавя сянка на субективизъм, на мисли от „вчера-ния ден“, но това са неща, които не помрачават общото положително впечатление от книгата като цяло.

Най-важното е, че в „Полвека советской литературы“ са поставени значителен брой проблеми, по много от които тепърва предстои да се размишлява и чието по-нататъшно изясняване ще бъде възможно с развитието на цялото съвременно съветско литературознание.

Христо Дудевски

БИБЛИОГРАФИЯ НА ТРУДОВЕТЕ НА СЪТРУДНИЦИТЕ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА¹

I. ПРОБЛЕМИ НА ФОЛКЛОРА

Арнаулов, Михаил. Баладни мотиви в народната поезия — т. I, С., БАН, 1964, 400 с.

Динеков, Петър. Българската народна поезия. Записки — С., Наука и изкуство, 1949, 180 с.; II попр. и допълнено издание, С., 1963.

Арнаулов, Михаил. Към въпроса за творците на народната песен. Един даровит народен певец от Софийско — Изв. на И-та за л-ра, кн. IX, 1960 г.

Динеков, Петър. Фолклорът и историята на българската литература — Лит. мисъл, 1967, кн. 6.

Петканова, Донка. Към въпроса за връзките на фолклора с богомилството — Изв. на И-та за л-ра, кн. VI, 1958, 81—100.

Чайка, Хенрика (Полша). Някои художествени особености на българските народни песни — Лит. мисъл, 1967, кн. 4.

II. ПРОБЛЕМИ НА СТАРАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

История на българската литература, том I. Старобългарска литература. Под редакцията на: В. Велчев, Ем. Георгиев, П. Динеков (отговорен редактор), С., БАН, 1962, 454 с.

Арнаулов, Михаил. Живот и дейност на екзарх Йосиф — С., Синод. изд., 1965, 306 с.

Динеков, Петър. Стара българска литература. Кратък курс — ч. I, С., 206 с. Наука и изкуство, 1950, С. ч. II, 1953, 231 с.

Динеков, Петър, Куйо Куев и Донка Петканова. Христоматия по старобългарска литература — С., Наука и изкуство, 1961, 472 с. — Старобългарски страници. Антология. — С., Българ. писател, 1966, 508 с. Литературни въпроси*. — С., Нар. култура, 1963, 382 с.

Дуйчев, Иван. Летописата на Константин Манасий. — Увод и бележки от ..., С., БАН, 1963, с. V—XXXVI.

Георгиев, Емил. Славянская письменность до Кирилла и Мефодия — С., БАН, 1952, 96 с. Кирил и Методий — основоположници на славянските литератури. С., БАН, 1956, 295 с. Разцветът на българската литература в IX—X в. — С., БАН, 1962, 348 с. Литература на изострени борби в средновековна България. — С., БАН, 1968, 322 с.

Гошев, Иван. Рилските глаголически листове. — С., БАН, 1956, 151 с.

Киселков, В. Сл. Проуки и очертания по старобългарска литература. — С., БАН, 1956, 400 с.

Климент Охридски. 916—1966. — ред.: Б. Ст. Ангелов, Д. Ангелов, П. Динеков, К. М. Куев, К. Мирчев, С., БАН, 1966, 448 с.

В сборника:

Ангелов, Д. Българската народност и делото на Климент Охридски;

Динеков, П. Климент Охридски в развитието на българската литература;

Петров, И. Климент Охридски и неговата епоха;

Георгиев, Е. Охридската книжовна школа;

Ангелов, Б. Ст. Няколко наблюдения върху книжовното дело на Климент Охридски;

Мирчев, К. Към езиковата характеристика на Охридския апостол от XII в.;

Кодов, Хр. Фрагмент от старобългарски ръкопис с глаголическа приписка;

Велчева, Б. Глаголицата и школата на Климент Охридски;

¹ Библиографията обхваща всички книги на сътрудниците, публикациите им само в периодичните издания на института (сп. Литературна мисъл и Известия на Института за литература) и в сборниците на института.

* Този знак навсякъде в текста сочи, че книгата съдържа студии и статии от други периоди на литературната история.

Милев, А. Двете гръцки жития на Климент Охридски;

Дуйчев, Ив. Краткото Климентово житие от Димитрий Хоматиан;

Снегаров, Ив. Фотокопие от Охридския (Московския) препис на пространното житие на Климент Охридски;

Куев, К. М. Един необнародван препис от Климентовото слово за Михаил и Гавриил;

Мирчева Д. Иванова. Климент Охридски и Йоан Екзарх като създатели на слова;

Грашева, Л. Някои изобразителни принципи в похвалните слова на Климент Охридски;

Мечев, К. Климент Охридски и общото похвално слово за Кирил и Методий;

Снегаров, Ив. По въпроса за епархията на Климент Охридски;

Венедиков, Ив. Климент Охридски и Добета;

Райков, Б. Ранни календарни вести за Климент Охридски;

Стоянов, М. Климент Охридски и българската възрожденска книжнина;

Василиев, Ас. Образът на Климент Охридски в българското изкуство;

Герасимов, Т. За образа на Климент Охридски върху обкова на евангелие от XIV в.;

Петров, Ст. Творци, паметници и традиции на старобългарската музикална култура;

Иванова, Кл. Климент Охридски в българската художествена литература;

Дуйчев, Ив. Климент Охридски и неговото дело в научната книжнина (крит.-библиогр. преглед);

Грашева, Л. Литература върху Климент Охридски (1945—1966).

Куев, К., Динеков, П., Петканова, Д. Христоматия по старобълг. литература. — С., Наука и изкуство, 1961.

Куев, Куйо. Черноризец Храбър. — С., БАН, 1967.

Петканова, Донка. Дамаскинците. — С., БАН, 1965.

Петканова, Донка, Динеков, П., Куев, К. Христоматия по старобълг. литература. С., Наука и изкуство, 1961, 472 с.

Милев, Ал. Гръцките жития на Климент Охридски. Увод, текст, превод и обяснителни бележки. — С., БАН, 1966.

Ангелов, Боньо. Списък на забранените книги в старобългарската литература. — Известия на Инст. за бълг. литература, кн. I, Няколко нови вести за книжовното дело на Димитър Кантакузин. — Известия на И-тута за бълг. литер. кн. II, 1954. Старославянски тесктове — Изв. на И-тута за литер. 1955, кн. III; Въпроси на художествеността, поетиката и литературната теория в старобълг. л-ра. — Лит. мисъл 1965, кн. 6. 106—117.

Велчев, Велчо. Към идейно-творческата проблематика на „Сказание о писменехъ“

от Черноризец Храбър — Известия на И-та за бълг. л-ра, кн. XI, 1961. с. 5—30.

Георгиев, Емил. Към въпроса за Константиновото (Кириловото) авторство на глаголицата. Следи от глаголица в Методиевото пространно житие. — Известия на И-тута за л-ра, кн. II, 1954; Писателят Климент Охридски. — Лит. мисъл, 1966, кн. 5. с. 137—147.

Гошев, Ив. Новооткрит сборник на Йосиф Брадати, преписан от монах Никифор в Рилския манастир в 1758 г. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954.

Грашева, Лиляна. Към въпроса за творческия облик на старобългарския писател. — Лит. мисъл, 1964, кн. 5; За старобългарската литературно-теоретическа мисъл. — Известия на И-тута за л-ра, 1966, кн. XVIII—XIX. с. 261—277.

Динеков, Петър. Житието на Пимен Зографски. — Известия на И-та за л-ра, кн. II, 1954; Основни черти на старата българска литература — Лит. мисъл, 1959, кн. 1; Делото на Кирил и Методий и развитието на старата българска литература. — Лит. мисъл, 1963, кн. 3. с. 45—59.

Дуйчев, Иван. За книжовното творчество на Константин Костенечки. — Известия на И-тута за л-ра, кн. II, 1954; Едно пренебрегнато византийско известие за богомилите. — Известия на И-та за бълг. л-ра, кн. VI, 1958; Приноси към проучването на старославянската и старобългарската литература. — Известия на И-тута за бълг. л-ра 1961, кн. XI. с. 203—215.

Зыков, Э. Г. К вопросу об авторе „Азбучной молитвы“ — Изв. на И-тута за л-ра, кн. IX, 1960. с. 173—198.

Иванов, Йордан. Българското книжовно влияние в Русия при Митрополит Киприан (1375—1406). — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VI, 1958; Сарауниска (арабска) мисия на Кирил Философ. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVI, 1965. с. 91—104.

Киселков, В. Сл. За авторството на пространните жития на Кирил и Методий. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XI, 1961. с. 31—53.

Кодов, Христо. Един стар славянски превод на разказа за „чудото“ на свети Георги с византийския воин Георги пленник у българите. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIII, 1962. с. 143—155.

Кожухаров, Ст. Две ръкописни книги — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVI, 1965.

Мечев, Константин. Из художествения свят на три български разказа. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963; Към въпроса за авторството на пространните жития на Кирил и Методий. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVI, 1965. с. 105—124.

Милев, Ал. За авторството на пространното Климентово житие. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. 5, 1956, с. 405—434.

Петканова, Донка. Един новонамерен ръкопис. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XII, 1962. с. 175—177.

III. ПРОБЛЕМИ НА ЛИТЕРАТУРАТА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

История на българската литература. том II. Л-ра на Възраждането. Под ред. на: Ст. Божков (отг. редактор), Г. Димов, П. Динеков. С., 1966. с. 659.

Ангелов, Боню Ст. Съвременници на Паисий. — С., БАН, 1963, кн. I. 208 с.; кн. II, 1964, 234 с.

Арnaudов, Михаил. Строители на българското духовно възраждане: Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Н. Рилски, Н. Хилендарски Бозвели. — С., Синодално изд., 1954, 136 с.; Любен Каравелов. Живот, дела, епоха. 1834—1879. — С., БАН, 1964, 864 с.; Поети и герои на Бълг. възраждане. Найдено Геров, Добри Чинтулов, Георги Раковски, Петко Славейков, Димитър и Константин Миладинови, Григор Пърличев, Христо Ботев. — С., Бълг. писател, 1965, 456 с.; Българското книжовно дружество в Браила 1869—1876, С., БАН, 1966.

Баева, Соня. П. Р. Славейков. — С., БАН, 1968. (Под печат)

Генов, Кръстьо. Добри Чинтулов. Живот—идеи—поезия. (Ред. О. Бояджиев) — С., Нар. просвета, 1949, 113 с.; Детската литература през епохата на Възраждането. — С., Народна просвета, 1966, 64 с.; От Паисий до Ботев (Лит. ист. проучване). — С., Наука и изкуство. (Варна, ДПК Ст. Добрев-Странджата), 1967, 320 с.; Романтизмът в българската литература. — С., БАН 1968 г., (под печат).

Георгиев, Емил. Ревнителите на българското отечество. — С., Бълг. писател, 1966, 184 с.

Димов, Георги. Българската литературна критика през Възраждането. С., БАН, 1965.

Динеков, Петър. Петко Р. Славейков. Творчески път. — С., Бълг. писател, 1956, 104 с.; Делото на Димитър и Константин Миладинови. — С., БАН, 1961, 52 с.; Възрожденски писатели. — С., Наука и изкуство, 1962, 364 с., 2 изд. 1964; Литературни образи.* — С., Нар. култура, 1956, 332 с., 2 изд. 1957; Писатели и творби.* — С., Нар. култура, 1958, 444 с.

Жинзифов, Райко. Публицистика. Състав: Цв. Унджиева, Д. Леков, Ил. Конев, С., БАН, 1964. I т. с. 390, II т. с. 376.

Зарев, Пантелей. Българското възраждане. Характер и особености. — С., Хр. Чолчев, б. г., 96 с.; Христо Ботев. Лит. крит. очерк — С., Бълг. писател, 1963, 216 с.; Панорама на българската литература. — Том I, С., Наука и изкуство, 1966.

Из архива на Любен Каравелов. Ръкописи, материали и документи. Изготвили Д. Леков, Цв. Унджиева, Л. Минкова. — С., БАН, 1964, 707 с.

Изследвания и статии за Любен Каравелов. Ред. П. Динеков, Ст. Божков. — С., БАН, 1963.

В сб.: Воробьев, Л. В. О характере и источниках идеологии Любена Каравелова.

Ерихонов, Л. Любен Каравелов и русское общество;

Димов, Г. Любен Каравелов — литературно-естетически и критически позиции.

Унджиева, Цв. Любен Каравелов за националното своеобразие на литературата.

Генов, Кр. Добри Чинтулов и Любен Каравелов.

Тотев, П. Работата на Любен Каравелов над образите на Хаджи Генчо и дядо Либен.

Велева, Л. Любен Каравелов — учител на Захари Стоянов.

Таринска, Ст. Каравеловият фейлетон и рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“

Попова, В. Някои средства на художествено-образната реч в политическите статии на Любен Каравелов.

Ангелов, Б. Ст. Любен Каравелов и някои въпроси на старата българска литература.

Леков, Д. Сътрудничеството на Любен Каравелов в българския периодичен печат до Освобождението.

Гюрова, Св. Любен Каравелов като редактор на П. Хитовата книга „Моето пътуване по Стара планина“.

Капитанов, Хр. Публицистиката на Любен Каравелов на румънски език във вестник „Либертатя“.

Каранфилов, Е. Българи*. — С., Нар. младеж, 1968. с. 235.

Киселков, В. Сл. Софроний Врачански. Живот и творчество. — С., БАН, 1963, 230 с.

Конев, Илия. Любен Каравелов. Лит. крит. очерк. — С., Бълг. писател, 1966, 200 с.

Литературен архив, том I, П. Р. Славейков. Под ред. на: П. Динеков, Г. Димов, С. Баева, С., БАН, 1959. с. 378.

Павлов, Тодор. Хр. Ботев безсмъртен син, учител и вожд на народа. — С., БАН, 1956.

Смоховска, Ванда. Неофит Бозвели. — С., БАН, 1964, 312 с.

Таринска, Стефка. Прозата на Христо Ботев. — С., Наука и изкуство, 1966, 220 с.

Унджиева, Цвета. Любен Каравелов белетрист и фейлетонист. — С., Наука и изкуство, 1968. с. 159.

Ангелов, Боню Ст. Ранни книжовни занимания на Софроний Врачански. — Известия на Института за бълг. л-ра, кн. V, 1956, с. 385—403; Преписи на Паисиевата история. — Известия на Института за бълг. л-ра, кн. VII, 1958, с. 299—307; Софроний Врачански (Материали за живота и творчеството му). — Известия на И-тута за бълг. л-ра кн. VII, 1958, с. 309—340; Проучвания върху История славяноболгарская — Известия на И-тута за л-ра, кн. X, 1961, с. 101—145; Българската литература по времето на Паисий. — Лит. мисъл, 1962, кн. 6, с. 58.

Арnaudов, М. Документи по българското възраждане — Известия на И-тута за лит., кн. V, 1957, с. 475—506; Към въпроса за неустановеното литературно наследство на

Христо Ботев. Ботевият дял във фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?“ — Известия на И-та за бълг. л-ра, кн. VII, 1958, с. 233—266.

Баева, Соня и Македонска, Цв. Неизвестни стихотворения на П. Р. Славейков. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954, с. 187—199.

Баева, Соня, Неизвестни записки на П. Р. Славейков от Руско-турската освободителна война — 1877—1878 г. — Лит. мисъл, 1958, кн. 5, с. 111—120; Поезията на П. Р. Славейков през периода на Кримската война. Бунтовни песни. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VII, 1958; Творчеството на Петко Р. Славейков от периода на Кримската война. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VII, 1958, с. 3—49; За характера и развитието на реализма в българската литература през Възраждането. — Лит. мисъл, 1961, кн. 4, с. 89; Една страница от живота на П. Р. Славейков — Лит. мисъл 1962, кн. 6, с. 14; Паисиевата „История славяноболгарская“ и Петко Славейков. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII, XIX, 1966, с. 191—204; Неофит Хилендарец Бозвели и Петко Славейков — Лит. мисъл, 1967, кн. 3, с. 40—57.

Вълчев, В. Писмо на П. Р. Славейков до Фердинанд. — Изв. на И-та за литература, кн. VI, 1958, с. 285—288.

Гачев, Георги Д. Към въпроса за възникването на литературата като изкуство в България. Сантименталното пътешествие на Найден Геров. — Лит. мисъл, 1958, кн. 6, с. 9; Формиране на лит.-художествения образ и разделянето на литературата на родове и видове в България през 40-те год. на 19 в. — Лит. мисъл, 1963, кн. 3.

Генов Кръстьо. Към въпроса за литературното наследство на Добри Чинтулов — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. IV, 1956, с. 205—224; Фолклорното дело на братя Миладинови в развитието на българската литература — Лит. мисъл, 1961, кн. 6, с. 99; Кълнове на романтизъм в Паисиевата „История славяноболгарская“ — Лит. мисъл, 1965, кн. 6, с. 87—105.

Георгиев, Ем. Софроний Врачански в развитието на Българското възраждане и на новата българска литература. — Лит. мисъл, 1959, кн. 6, с. 81; Паисий Хилендарски и идеологическите и литературните течения на неговата епоха. — Лит. мисъл, 1962, кн. 5, с. 105; Поезията на Райко Жинзифов. — Лит. мисъл, 1964, кн. 2, с. 79.

Диловска, Елена и Македонска, Цв. Автентичният текст на стих. „Мудно ходи нашто време“ от П. Р. Славейков — Изв. на И-тута за литература, кн. II, 1954, с. 207—218.

Димитров, Мих. Философските възгледи на Л. Каравелов — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVII, 1965, с. 3—68.

Димов, Георги. Литературното дело на Г. С. Раковски — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VIII, 1959, с. 161—256; Васил Дру-

мев. Литературно-теоретически и критически позиции. — Лит. мисъл, 1963, кн. 2, с. 25—48; Георги С. Раковски в развитието на бълг. л-ра — Лит. мисъл, 1967, кн. 6, с. 82—100.

Диневков, Петър. Паисий Хилендарски в развитието на българската литература. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954; Бележки върху периодизацията на българската литература до Освобождението. — Известия на Института за бълг. л-ра, кн. IV, 1956, с. 3—50.

Драгова, Надежда. Драматични опити на П. Р. Славейков — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VII, 1958, с. 101—149.

Ерихонов, Леонид. Към въпроса за българското просветителство — Лит. мисъл, 1962, кн. 2, с. 135; Жинзифов в руския печат — Лит. мисъл, 1963, кн. 4.

Зарев, Пантелей. Идейният свят на Ботевата поезия — Лит. мисъл, 1960, кн. 1, с. 3; Ботевият поетичен стил — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 16—48.

Конев, Илия. Втората част на „Je ли крива судбина?“ от Любен Каравелов — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 161—174; „Je ли крива судбина?“ Непубликувани страници от втората част на повестта на Л. Каравелов — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. III, 1955, с. 209—239; Първата редакция на стихотворението „Есен“ от Найден Геров — Известия на И-тута за л-ра, 1956, кн. V, с. 525—526; Един неразрешен въпрос — Лит. мисъл, 1957, кн. 6, с. 116—122; Райко Жинзифов — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VII, 1958, с. 151—231; Книжовното дело на Илия Блъсков — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIII, 1962, с. 35—87; Христо Ботев през революционната 1876 година — Лит. мисъл, 1964, кн. 6, с. 89; Из архивното наследство на Илия Блъсков — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVII, 1965, с. 151—168.

Леков, Дочо и Унджиева, Цв. Архивното наследство на Л. Каравелов — Лит. мисъл, 1959, кн. 2, с. 102—110.

Леков Дочо. Неизвестни страници из архивното наследство на Любен Каравелов — Лит. мисъл, 1960, кн. 5, с. 102—103; Сборникът на Миладинови и неговата оценка в българския възрожденски периодичен печат. — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 105—117; Вестник „Български глас“ (1876—1877) приемник на журналистическите традиции на Каравелов и Ботев — Известия на И-тута за л-ра, 1961, кн. XI, с. 55—88; Български възрожденски писатели и книжовници за реалистичния характер на литературата. — Лит. мисъл, 1962, кн. 1, с. 99; Положителният герой на българската белетристика през Възраждането. — Лит. мисъл, 1965, кн. 1, с. 112—137; Фолклорът и художественото творчество на Любен Каравелов — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 217—242.

Македонска, Цв. и Баева С. Неизвестни стихотворения на П. Р. Славейков. — Из-

вестия на И-тута за бълг. лит. кн. II, 1954.

Македонска, Цв. и Елена Диловска. Автентичният текст на стихотворението „Мудно ходи нашто време“ от П. Р. Славейков. — Известия И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954. с. 207—218.

Марков, Г. М. Нешо Бончев. — Лит. мисъл, 1958, кн. 6, с. 28.

Минев, Димо, Никола Козлев. Нови данни за биографията му. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, 1961, кн. XI, с. 163—172.

Петканова, Донка. Неделникът на Софроний Врачански. Извори и идеи — Известия на И-тута за л-ра, кн. IX, 1960, с. 199—246.

Архив на Г. С. Раковски. Отбрал и подготвил за печат Димов Г., под ред. на М. Арнаудов и др. т. I, С., БАН, 1952.

П. Р. Славейков. Събрани съчинения в 10 тома. Под ред. на: П. Динев, Г. Цанев, С. Баева и др. — том I, С., БАН, 1963; том II, С., БАН, 1965.

Стоянов, Маньо. Ръкописната сбирка на Найдено Геров. По случай 140 г. от рождението му. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVI, 1965, с. 135—146.

Таринска, Стефана. Възникване на фейлетона в българската литература. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 181—194; Ботевият фейлетон във в. „Будилник“ — Лит. мисъл, 1965, кн. 5, с. 53—86.

Унджиева, Цвета и Леков, Дочо — Архивното наследство на Л. Каравелов — Лит. мисъл, 1959, кн. 2.

Унджиева Цвета. Към въпроса за авторството на фейлетоните „Знаеш ли ти, кои сме?“. Кой фейлетон е писал Л. Каравелов — Известия на И-тута за л-ра, кн. VIII, 1959, с. 93—160; Особености на реализма във възрожденската ни белетристика — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 129; За творческата история на една Каравелова повест — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 243—260; Изграждането на Каравелов като белетрист — Лит. мисъл, 1966, кн. 4, с. 97.

Шептунов, И. М. По въпроса за отражението на хайдутството в българската литература. — Известия на И-тута за литература, кн. V, 1957, с. 357—384.

ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО

Арнаудов, Михаил. Към хронологията и характеристиката на първите печатни Вазови стихотворения. — С., БАН, 1950, 420 с.; Из живота и поезията на Иван Вазов. Литературни, исторически и текстологически изследвания. — С., БАН, 1958, 316 с.; Яворов. Личност, творчество, съдба. Биографическа и психическа анкета. — С., Български писател, 1961, 431 с.; Кирил Христов. — С., БАН, 1967 (излиза 1968), 548 с.

Иван Вазов. Сборник от спомени, материали, документи. Под редакцията на Николай Лилиев. — С., БАН, 1949, 403 с.

Иван Вазов. Сборник по случай сто години от рождението му. Под редакцията на Тодор Павлов и др. — С., БАН, 1950, 535 с.

Вапцарова, Бойка. Спомени за Вапцаров. — С., Български писател, 1952 г.; Когато милионите възкръсват (спомени) — С., Български писател, 1961, 412 с.

Никола Йонков Вапцаров. Спомени, писма, документи. Отг. редактор Пантелей Зарев. — С., БАН, 1953.

Вълчев, Величко. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. — С., БАН, 1968 (под печат).

Генов, Кръстьо. Елин Пелин. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1963, 139 с.

Димитрова, Елена. Певец на подвига и и саможертвата. — С., Народна просвета, 1963, 84 с.; Христо Смирненски. — С., Наука и изкуство, 1963, 324 с.

Димов Георги. Иван Д. Шишманов — литературен историк и критик, С., БАН, 1956, 268 с.; Иван Шишманов. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1964, 223 с.

Зарев, Пантелей*. Проблеми на развитието на българската литература. — С., Наука и изкуство, 1949, 548 с.

Зарев, Пантелей. Българска литература (Проблеми на развитието ѝ) — С., Наука и изкуство, 1950, 900 с.; Иван Вазов — народен писател. — С., Наука и изкуство, 1950, 106 с.; Панорама на българската литература, ч. I и II. — С., Наука и изкуство, 1967—1968, 586 с.

Измирлиева, Надежда. Христо Смирненски. Летопис. — С., БАН, 1961, 198 с.

Каранфилов, Ефрем*. Поезия в прозата, Критически очерци. — С., Български писател, 1957, 223 с.; Творци. Герои и характери*. Есета. Кн. I—III ДВИ, Варна, 1962—1967, кн. III, II ч.; Български поети.* Литературно-критически статии. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1965, 144 с.

Караславов, Георги. Елин Пелин. Най-яркият и талантливият представител на крит. реализъм в бълг. литература. С. Нар. просвета, 1949, 38 с.; Христо Смирненски. Биографичен очерк. С., Нар. култура, 1949, 72 с.; Бълг. писател, 1953, 188 с., изд. Бълг. писател, 1955, 184 с., Бълг. писател, 1967. Среци и разговори с Никола Вапцаров, С., Бълг. писател, 1961, 276 с.

Каролев, Стоян. Иван Вазов. — С., Български писател, 1950.; Димитър Благоев литературен теоретик и критик. — С., БАН, 1951, 220 с.; Димчо Дебелянов. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1961, 172.

Колевски, Васил. Литературната критика за Христо Смирненски. — С. Български писател, 1964, 176; РЛФ — борец за партийна литература. — С., 1964, 230 с.

Куюмджиев, Кр. Кирил Христов, литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1967. с. 216.

Литературен архив, том II. Гео Милев. Под ред. на П. Зарев, С. Баева. — С., БАН, 1964; с. 500, том III. П. П. Славейков. — С., БАН 1967. с. 392.

Николов, Минко. Христо Смирненски. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1958, 155 с.; II изд. 1965, 179 с.; Антон Страшимиров, Моногр. очерк. — С., Наука и изкуство (В. Търново, печ. Дим. Попнайденев), 1965, 172 с.

Ничев, Александър. Алеко Константинов. — С., БАН, 1964, 324 с.

Ничев, Боян. Национална съдба и литература. — С., Български писател, 1968. 216 с.

Павлов, Тодор. Лъчи в преизподнята*. Писма от затвора. 1923—1929. — С., БАН, 1956, 281 с.

Панова, Искра. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. — С., Български писател, 1967.

Петров, Здравко. Литературни силуети*. — С., Бълг. писател, 1966, 256 с.

Русев, Пеню. Творчеството на Елин Пелин до Балканската война. — С., БАН, 1954, 349 с.

Тодоров, Ангел. Животворната правда на художествените литературни статии и студии*. — С., Български писател, 1954, 184 с.; Стоян Михайловски. Баснописец и сатирик. — С., Български писател, 1956, 244.; Български писатели.* Преценки и впечатления. — С., Български писател, 1964, 340 с.

Цанев, Георги. Пътят на Яворов. — С., Камара на народната култура 1947, 208 с. Страници от историята на българската литература*. — С. Български писател, 1953; 2 поправено и разширено издание С., Български писател 1956; 3-то издание, С., Български писател, 1958; По пътя на реализма (сборник лит. статии). — С., Български писател, 1960, 280 с.; Критика. Избрани литературно-критически статии. — С., Бълг. писател, 1961, 536 с.; Писатели и проблеми. Избрани литературно-критически и историко-литературни статии, С., Български писател, 1965. С патоса на възторга и изобличението, Наука и изкуство, 1968.

Цанева, Милена. Из поетичния свят на Иван Вазов. — С., Български писател, 1965; Иван Вазов в Пловдив. — С., Наука и изкуство, 1966.

Иван Шишманов. Избрани съчинения. Редактор Г. Димов, том I, 1965; том II, 1966.

Авджиев, Жельо. Първите отражения на Септемврийското въстание в литературния печат. — Известия на И-тута за бълг. литература, кн. II, 1954, с. 133; Народнически илюзии и художествена правда — Лит. мисъл, 1961, кн. 3, с. 54; Из архивното наследство на Георги Бакалов. — Известия на

И-тута за л-ра, кн. XIII, 1962, с. 123; Художник на народния бит. — Лит. мисъл, 1962, кн. 4, с. 45; Пътеписите на Антон Страшимиров. — Лит. мисъл, 1963, кн. 4, с. 143; Кирил Христов — певец на любовта и на природата. — Лит. мисъл, 1964, кн. 6, с. 35; Марксихески литературен критик и публицист (статия за Дим. Димитров) — Лит. мисъл, 1967, кн. 3, с. 58.

Арnaudов, Михаил. Писма на Пенчо Славейков до Ив. Д. Шишманов. — Известия на И-тута за л-ра, кн. VI, 1958, с. 351; Една забравена поема на Яворов. — Известия на И-тута за л-ра, кн. IX, 1960, с. 305. Как създава Кирил Христов — Лит. мисъл, 1965, кн. 2, с. 78; Към произхода и характеристиката на Алеко Константиновия „Бай Ганьо“ — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVII, 1965, с. 69.

Баева, Соня. Изданията на българските писатели-класици след Девети септември — Лит. мисъл, 1959, кн. 4, с. 183; Пенчо Славейков в семейна среда — Лит. мисъл, 1966, кн. 2, с. 54.

Бернар, Роже. Проф. Йордан Иванов — Известия на И-тута за л-ра, кн. VI, 1958, с. 21.

Божков, Стойко. Към въпроса за художественото майсторство на Хр. Смирненски — Известия на Института за бълг. литература, кн. IV, 1956, с. 73; За някои моменти от живота и творчеството на Г. П. Стаматов. — Лит. мисъл, 1957, кн. 6, с. 32; Утвърждаващата сила на поетическите образи в лириката на Смирненски. — Лит. мисъл, 1963, кн. 6, с. 15; Поет-борец за човешко щастие — Лит. мисъл, 1964, кн. 3, с. 80.

Вълчев, Величко. Към въпроса за Вазовото творчество от емигрантския период (1886—1889) — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. III, 1955, с. 67; Нови данни за разказа „Иде ли?“ — Лит. мисъл, 1958, кн. 4, с. 106; Из преписката на Иван Вазов — Известия на И-тута за бълг. л-ра, С., 1959, кн. VIII, с. 287; Към изясняването на някои факти от биографията на Иван Вазов — Лит. мисъл, 1960, кн. 3, с. 81; Из преписката на Иван Вазов — Известия на И-тута за бълг. л-ра, С., 1960. кн. IX, с. 317.

Генов, Кръстьо. За конкретно-историческото съдържание в поезията на Христо Смирненски. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. IV, 1956, с. 179; Въпросът за художествения метод на Димитър Полянов. — Лит. мисъл, 1961, кн. 1, с. 29; Многообразие на художественото обобщение в поезията на Христо Смирненски. — Лит. мисъл, 1964, кн. 5, с. 67.

Георгиев, Любен. Архитект на стиха. Бележки за поетическото майсторство на Смирненски. — Лит. мисъл, 1958, кн. 5, с. 42; Поет на селската несрета (Идилните на П. Ю. Тодоров) — Лит. мисъл, С., 1960, кн. 5, с. 64—93. Смирненски като фейлетонист. — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 68; Първите трепети на младостта (Из ранната дей-

ност на П. Ю. Тодоров). — Известия на И-тута за л-ра, кн. X, 1961, с. 41; Из славянските връзки на П. Ю. Тодоров — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 81; Из дейността на д-р К. Кръстев. — Лит. мисъл, 1966, кн. 2, с. 66; Фейлетоните на Георги Кирков. — Лит. мисъл, 1967, кн. 3, с. 20.

Дейкова, Олга. Стихът на Вапцаров — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. V, 1956, с. 99; Към въпроса за творческия развой на Димчо Дебелянов. — Лит. мисъл, 1967, кн. 6, с. 53—75.

Делчев, Борис. Димитър Бояджиев — Лит. мисъл, 1957, кн. 3, с. 23; Среци и разговори с Александър Балабанов — Лит. мисъл, 1966, кн. 6, с. 110; Среци и разговори с Димитър Полянов — Лит. мисъл, 1967, кн. 4, с. 109.

Димитрова, Елена. Никола Вапцаров — лауреат на почетната награда за мира. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954, с. 284; Редакционни промени в лириката на Христо Смирненски. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954, с. 67; Христо Смирненски — певец на революционния устрем на масите. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. V, 1957, с. 3; Христо Смирненски и списание „Българан“ — Известия на И-тута за л-ра, кн. IX, 1960, с. 89—110; Стилно-езикови средства в поезията на Вапцаров — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. XII, 1962, с. 5; Някои сатирични и хумористични похвати във фейлетоните на Алеко Константинов. — Лит. мисъл, 1963, кн. 1, с. 66.

Димов, Георги. Политическата сатира на Христо Смирненски — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. IV, 1956, с. 131; За научното и културно наследство на Иван Д. Шишманов. — Лит. мисъл, 1958, кн. 3, с. 66. Захари Стоянов. — Лит. мисъл, 1959 г., кн. 2, с. 58; Бележит марксист, естет и литературовед. — Лит. мисъл, 1960, кн. 1, с. 83; Иван Д. Шишманов и българските писатели. — Лит. мисъл, 1962, кн. 3, с. 71; Септемврийското въстание — преломен момент и за българската литература. — Лит. мисъл, 1963, кн. 4, с. 12; Алеко Константинов и българската литературна критика — Лит. мисъл, 1964, кн. 2, с. 61; Димитър Благоев — борец срещу идеалистическо-формалистическата естетика и критика. Лит. мисъл, 1964, кн. 3, с. 67; Българската литературна критика през 80-те години на XIX в. — Лит. мисъл, 1965, кн. 5, с. 9; Захари Стоянов — литературен критик. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 97; Художествена летопис на Априлската епопея — Лит. мисъл, 1966, кн. 3, с. 3; Иван Вазов и борбата за създаване национално-самобитна реалистична л-ра. — Лит. мисъл, 1967, кн. 2, с. 38—63.

Динеков, Петър. Проф. Йордан Иванов — историк на българската литература. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VI, 1958, с. 5—19.

Дудевски, Христо. За реализма в литературното наследство на Емануил Попдимитров

до 1923 година. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. V, 1956, с. 251—300; Непубликувано писмо от Алеко Константинов. — Лит. мисъл, 1958 г., кн. 1, с. 107—108; Още едно неизвестно писмо на Алеко Константинов от Одеса. — Лит. мисъл, 1958 г., кн. 6, с. 96—97; Алеко Константинов. Ранно литературно творчество. — Известия на И-тута за л-ра, кн. IX, 1960, с. 3—88; Христо Смирненски и Пролеткулта. — Лит. мисъл, 1963, кн. 6, с. 28—33.

Зарев, Пантелей. Пенчо Славейков. — Лит. мисъл, 1961, кн. 2, с. 3; Алеко Константинов. — Лит. мисъл, 1963, кн. 3, с. 74—100; П. К. Яворов. Личност и поет. — Лит. мисъл, 1963, кн. 5, с. 3—42.; Никола Вапцаров. Светоусещане и поетика. — Лит. мисъл, кн. 3, 1964, с. 8—33. Димчо Дебелянов. — Лит. мисъл, 1966, кн. 4, с. 3; П. К. Яворов — Известия на Института за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 13—44.

Измирлиева, Н. и Унджиева, Цв. Смирненски — вдъхновител на нашия народ в борбата против фашизма. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. V, 1956, с. 67—97.

Иванова, Веска и Цв. Унджиева. Неизвестни творби на Хр. Смирненски. — Лит. мисъл, 1958, кн. 4, с. 87—92.

Иванова, Веска. Псевдонимите на Смирненски — Известия на И-тута за л-ра, кн. IX, 1960, с. 133—144.

Йорданов, Христо. Творческият път на Елин Пелин, Лит. мисъл, 1958, кн. 3, с. 140; Неизвестни писма на Антон Страшимиров до Вера Балабанова — Лит. мисъл, 1966, кн. 5, с. 160.

Каранфилов, Ефрем. Солунските атентатори и романът „Роби“ на Антон Страшимиров. — Лит. мисъл, 1964, кн. 2, с. 45. Другият образ на сатирика — Лит. мисъл, 1966, кн. 6, с. 14—27.

Каролев, Стоян — Художествената проза на Георги Кирков — Лит. мисъл, 1959 г., кн. 3, с. 45; Димчо Дебелянов — Лит. мисъл, 1960, кн. 6, с. 28.

Колевски, Васил. Из историята на работническия литературен фронт в България. — Лит. мисъл, 1961, кн. 6, с. 30; Когато въздух не достигаше. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 225—251.

Константинова, Елка. Писма на Гео Милев до Николай Лилиев — Лит. мисъл, 1963, кн. 4, с. 152—159; Георги Райчев до Първата световна война. — Известия на И-тута, за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 151—177; Неизвестни писма на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев. — Лит. мисъл, 1966, кн. 3, с. 98—112; Писма на Георги Райчев до Николай Лилиев. — Лит. мисъл, 1966, кн. 1, с. 158—162; Рушенето на „мъничкия свят“ — Лит. мисъл, 1967, кн. 2, с. 80—100;

Куюмджиев, Кръстьо. Николай Лилиев. — Лит. мисъл, 1960, кн. 4, с. 96; Кирил Христов през 90-те години. — Лит. мисъл, 1966, кн. 4, с. 39.

Ликова, Розалия. Тенденции в развитието на антифашисткия роман до Девети септем-

ври. — Лит. мисъл, 1959, кн. 1, с. 59; Емануил Попдимитров — Лит. мисъл, 1961, кн. 6, с. 88; Константин Константинов. — Лит. мисъл, 1964, кн. 6, с. 73.

Лилив, Николай. Стихът на Смирненски — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VI, 1958, с. 179—185.

Марков, Георги. Реализмът на Димчо Дебелянов. — Лит. мисъл, 1959, кн. 5, с. 82, С укрепнала земна любов. Поезията на Димчо Дебелянов от фронта. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. XI, 1961, с. 89—111; Гео Милев през периода „Везни.“ — Лит. мисъл, 1963 кн. 5, с. 60—87.

Марков, Д. Ф. П. К. Яворов. Лит. мисъл, 1957, кн. 2, с. 58; Социалистическото учение и литературата на българския критически реализъм от края на XIX и началото на XX век. — Лит. мисъл, 1958, кн. 2, с. 82; Реализмът и романтизмът в българската литература от края на XIX и началото на XX век. — Лит. мисъл, 1960, кн. 5, с. 16.

Минев, Димо. Писма от Иван Вазов, Ст. Михайловски и Ан. Страшимиров. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. III, 1955, с. 205—208; Потекло и извори на „Немили-недраги“ от Ив. Вазов. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. V, 1957, с. 507—524.

Можейко, Едвард. „Приключенията на Гороломов“, като сатиричен роман. — Лит. мисъл, 1960, кн. 2, с. 43.

Найденова, Ст. Ганка. За някои черти от образа на Яворов в светлината на нашата съвременност. — Лит. мисъл, 1958, кн. 1, с. 51.

Николов, Минко. Развитие на Смирненски към революционни позиции — Лит. мисъл, 1958, кн. 4, с. 56; Романите на Антон Страшимиров — Лит. мисъл, 1962, кн. 3, с. 17; Социалност, бит и трагични развръзки у Страшимиров. — Лит. мисъл, 1963, кн. 5, с. 43—59; Смехът на Смирненски — Лит. мисъл, 1965, кн. 2, с. 48—57.

Ничев, Александър. „До Чикаго и назад“ (глава от монография) — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954, с. 99—132; За хабилитационната работа на Алеко Константинов. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954, с. 201—206.

Ничев, Боян. Идеен свят и художествен стил в поезията на Вапцаров. — Лит. мисъл, 1959, кн. 6, с. 3; Поетът между близки. — Лит. мисъл, 1960, кн. 3, с. 68; Петко Тодоров и другите — Лит. мисъл, 1965, кн. 6, с. 59—86.

Павлов, Тодор. Н. Й. Вапцаров — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 15—22.

Панова, Искра. Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков. Строеж и сюжет — събитие и композиция. — Лит. мисъл, 1962, кн. 2, с. 94; кн. 3, с. 36. „Душата“ на събитието. — Лит. мисъл, 1962, кн. 3, с. 30; „Музиката

на цялото“. Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков. — Лит. мисъл, 1966, кн. 5, с. 76; Художникът на видимия свят. — Лит. мисъл, 1966, кн. 6, с. 72.

Стоянов, Л. Революционната поезия на трийсетте години. — Лит. мисъл, 1962, кн. 2, с. 58.

Тодоров, Ангел. Смирненски против монархията. — Известия на Института за бълг. л-ра, кн. IV, 1956, с. 165—178. Спомени за писатели. — Лит. мисъл, 1963, кн. 2, с. 126—136. Литературна среда и творчески образи — Лит. мисъл, 1966, кн. 2, с. 33.

Унджиева, Цвета, Н. Измирлиева. Смирненски — вдъхновител на нашия народ в борбата прогив фашизма. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. V, 1956, с. 67—97.

Унджиева, Цвета. Отношението на Смирненски към някои въпроси на литературата. — Известия на И-тута за л-ра, кн. IX, 1960, с. 111—131.

Цанев, Георги. Непечатана статия на Георги Бакалов за Д. Благоев. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 175—177; Поетичното майсторство на Вапцаров. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 23—43; Място и значение на Смирненски в българската литература. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. IV, 1956, с. 51—71; Димчо Дебелянов — Лит. мисъл, 1957, кн. 2, с. 39; Страница от живота на Димчо Дебелянов — Лит. мисъл, 1957 г., кн. 2, с. 97—100; Начало на критическия реализъм в българската литература. — Лит. мисъл, 1958, кн. 2, с. 3; Художественият метод на Хр. Смирненски — Лит. мисъл, 1958, кн. 5, с. 23.

Цанева, Милена. Стилът на Светослав Минков. Наблюдения върху разказите му. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. V, 1956, с. 301—356; Иван Вазов и културният живот в Източна Румелия — Лит. мисъл, 1957, кн. 6, с. 49; Въпроси около литературно-публицистичното наследство на Иван Вазов. — Лит. мисъл, 1962, кн. 1, с. 60; Вазовите „Чичовци“. — Лит. мисъл, 1964, кн. 2, с. 22; Поемите на Иван Вазов. — Лит. мисъл, 1965, кн. 3, с. 73—99; кн. 4, с. 91—105; „По общата мода и аз политикувам“. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 141—177.

ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Генов, Кръстьо. Нашата мемоарна литература за партизанското движение. — С., БАН, 1958, 180 с.; Марко Марчевски. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1961, 108 с.; Никола Ланков. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1962, 92 с.; Ангел Тодоров. — С., Български писател, 1967. 88 с.

Георгиев, Любен. Поетът с ватенката. — С., БАН, 1965. 532 с.

- Грудев, Стефан. Адриана Будевска. — С., БАН, 1967, 240 с.
- Димов, Георги. Крум Григоров. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1962, 128 г.
- Жечев, Тончо. Съвременни образи и идеи. С., Български писател, 1964, 256 с.
- Илиев, Стоян. Незавършени портрети.* — С., Български писател, 1967.
- Йорданов, Христо. Веселин Андреев. — С., Бълг. писател, 1966, 190 с.
- Каранфилов, Ефрем. Войникът в строя и в литературата. Литературно-критически статии. — С., ДВИ при МНО, 1956; Андрей Гуляшки. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1958, 111 с. Езиковият шаблон в литературата. — С., Български писател, 1959, 84 с.; Сенки от миналото. Очерци и есета за някои остатъци от буржоазния морал в социалистическото общество. — С., Народна младеж, 1960; II-ро издание, 1963; Съвременност и майсторство. Литературно-критически статии. — С., Български писател, 1961; Герои и характери.* Есета, кн. I, Мечтатели. — Варна, ДИ, 1962; Герои и характери.* Есета. Кн. II. Раждане на подвига. — Д. И. Литературно-критически статии, Избрано. — С., БП, 1965 — Под пагона — човекът. Литературно-критически статии. — С., ДВИ, 1966. 264 с.
- Каролев, Стоян. Съвременни литературни въпроси. — С., Б. П. 1966; Светът на прозата. — С., Български писател, 1968 (под печат).
- Колевски, Васил. Партията и литературата. Сборник от статии и документи на КПСС и БКП. — С., БКП, 1961, 163 с.
- Куюмджиев, Кръстьо. Профили в черно и бяло. — С., Български писател, 1966. 224 с.
- Ничев, Боян. Димитър Талев. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1963, 58 с.
- Петров, Здравко. Асен Разцветников. Литературно-критически очерк. — С., Български писател, 1963, 58 с.
- Проблеми на съвременната българска литература. Редактори: Ст. Каролев, Ефрем Каранфилов, Кръстьо Куюмджиев. — С., БАН, 1964. с. 414.
- В сборника:
- Каранфилов, Ефрем. За героичното в живота ни и за отразяването му в съвременната белетристика, с. 5—33.
- Цанева, Милена. Поетичният свят на Багряна — с. 33—75.
- Зарев, Пантелей. Веселин Ханчев — с. 75—103.
- Каракашев, Владимир. Двадесет години българска драма — с. 103—193.
- Цанев, Георги. Никола Фурнаджиев — с. 157—193.
- Тодоров, Ангел. Някои въпроси на българската проза и поезия. — с. 193—207.
- Жечев, Тончо. Загадката на Талев — с. 207—223.
- Бояджиева, Иванка. Характер на конфликта и особености на композицията (наблюдения върху драмите на К. Зидаров и Орлин Василев) — с. 223—245.
- Георгиев, Любен. Поет на младежката дързост — с. 245—291.
- Генов, Кръстьо. Образът на политкомисаря и командира в партизанската мемоарна литература — с. 291—311.
- Колевски, Васил. Заблуждения и открития. — с. 311—327.
- Вълчев, Величко. Съвременният писател и народната приказка. — с. 327—367.
- Димов, Георги. Историческите романи на Стефан Дичев. — с. 367—397.
- Дудевски, Христо. За някои черти на съвременника в поезията ни. — с. 397—412.
- Стоянов, Людмил*. За литературата, изкуството и културата. — С., БАН, 1959.
- Стоянов, Людмил. Изследвания и статии за творчеството му. Ред.: Пантелей Зарев, Г. Димов — С., БАН, 1961. 352 с.
- В сборника:
- Зарев, Пантелей. Творческият път на Людмил Стоянов. — с. 5—41.
- Ликова, Розалия. Хуманизмът — врата към живота. — с. 41—67.
- Димов, Георги. Пътят на литературния критик Людмил Стоянов. — с. 67—99.
- Трифонов, Илия. Историческата белетристика на Людмил Стоянов. — с. 99—117.
- Генов, Кръстьо. Творческа история на повестта „Мехмед Синап“ — с. 117—135.
- Бояджиева, Иванка. „Холера“ — бележита антивоенна повест. — с. 135—153.
- Шагалова, А. Някои наблюдения върху антивоенните повести и разкази на Людмил Стоянов. — с. 153—165.
- Динеков, Петър. Една антифашистка пиеса. — с. 165—182.
- Вълчев, Величко. Комедията „Вълците пазят стадото“ — с. 169—176.
- Найденова, Ганка. В творческата лаборатория на писателя Людмил Стоянов — с. 177—233.
- Русакиев, Симеон. Людмил Стоянов и съветската литература. — с. 233—259.
- Дудевски, Христо. Людмил Стоянов и Алексей Толстой — с. 259—275.
- Цонев, Й. „Кака закалялась сталь“ в превод на български от Людмил Стоянов. — с. 275—291.
- Метева, Ев. Людмил Стоянов като преводач на древноруската поема „Слово о полку Игореве“. — с. 291—317.
- Дилевски, Н. „Спала князю умь похоти в „Слове о полку Игореве“ — с. 317—333.
- Ангелов, Боньо. Бележки върху „Слово о полку Игореве“. — с. 333—339.
- Цветанова, Елена. Библиография на творчеството на Людмил Стоянов. с. 339—347.
- Трайков, В. Произведения на Людмил Стоянов, преведени на чужди езици. — с. 347—349.
- Цанев, Георги. Традиция и новаторство. — С., Наука и изкуство, 1965, 300 с.; Никола Фурнаджиев. Лит. крит. очерк. — С., Български писател, 1963, 140 с.

Цанева, Милена. Профили и етюди. — С., Български писател, 1968 (под печат); Светослав Минков. — С., Български писател, 1961. с. 126.

Божков, Стойко. Тържество на вековна дружба и литературно сътрудничество. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. III, 1955, с. 3—26; Пред 15-годишнината на деня на свободата. Кратки бележки за развитието на И-тута за бълг. л-ра при БАН. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VIII, 1959, с. 347—365; От височините на двадесетилетието. — Лит. мисъл, 1964, кн. 4, с. 3; Добро начало — Лит. мисъл, 1966, кн. 1, с. 109—111.

Николов, Минко. Пеньо Пенев. — Лит. мисъл, 1964, кн. 4, с. 37.

Ничев, Боян. Емилиян Станев — Лит. мисъл, 1962, кн. 4, с. 19.

Бояджиева, Иванка. Орлин Василев — разказвач. — Лит. мисъл, 1958, кн. 6, с. 48. Някои моменти от творческия процес на драматурга. — Лит. мисъл, С., 1960, кн. 4, с. 104—119; За конфликта и композицията в пиесите на Камен Зидаров и Орлин Василев. — Лит. мисъл, 1961, кн. 1, с. 54; Характеристика на героя в някои съвременни пиеси. — Лит. мисъл, 1963, кн. 4, с. 82—102; Вечната и свята Багряна. — Лит. мисъл, 1967, кн. 6, с. 3—13.

Георгиев, Любен. Атакуване на предразсъдъка. — Лит. мисъл, 1963, кн. 4, с. 165—171; Стефан Дичев. — Лит. мисъл, 1964, кн. 4, с. 105; Съвременност и поезия — Лит. мисъл, 1965, кн. 2, с. 3—31.

Генов, Кръстьо. Партизанските повести и романи на Марко Марчевски. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XII, 1962, с. 41—79.

Данчев, Пенчо. Бележки за драматургията на Орлин Василев. — Лит. мисъл, 1957, кн. 1, с. 68.

Делчев, Борис. Възмъжаването на твореца. — Лит. мисъл, 1962, кн. 5, с. 39; Един поет се ражда. Лириката на Веселин Ханчев. Лит. мисъл, 1963, кн. 5, с. 88—115.

Димитрова, Елена Начало, което радва. — Лит. мисъл, 1957, кн. 6, с. 105—110; Стихът на Лиливев. — Лит. мисъл, 1966, кн. 6, с. 50.

Диневков, Петър. Георги Цанев. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 3—12.

Димов, Георги. Историческа достоверност и художествена образност. — Лит. мисъл, 1957, кн. 4, с. 28; Силата на жизнената правда. — Лит. мисъл, 1959, кн. 6, с. 56.

Дудевски, Христо. Ламар. — Лит. мисъл, 1958, кн. 1, с. 119—120; За някои образи на комуниста в съвременния ни роман. — Лит. мисъл, 1961, кн. 6, с. 3.

Жечев, Тончо. Емилиян Станев. Наблюдения върху формиране на поетиката му. — Лит. мисъл, 1964, кн. 1, с. 3.

Зарев, Пантелей. Крупен художник-реалист. — Лит. мисъл, 1964, кн. 1, с. 83—87.

Йорданов, Христо. Лириката на Веселин Андреев. — Лит. мисъл, 1965, кн. 4, с. 30—60; С тревожния пулс на времето. — Лит. мисъл, 1965, кн. 1, с. 140. Благородното слово

на Бешков, Лит. мисъл, 1966, кн. 5, с. 181.

Каранфилов, Ефрем. Лириката на Георги Джагаров. — Лит. мисъл, г. I (1957), кн. 4, с. 135—139; Психологическите основи на езиковия шаблон в литературата — Лит. мисъл, 1958, кн. 3, с. 47; За някои страни на характерната подробност в прозата — Лит. мисъл, 1960, кн. 3, с. 20; Андрей Гуляшки — Лит. мисъл, 1964, кн. 4, с. 79; Георги Джагаров. — Лит. мисъл, 1965, кн. 2, с. 32—47; За традицията, новаторството и някои техни особености в съвременната ни поезия. — Лит. мисъл, 1965, кн. 1, с. 75—82.

Каролев, Стоян. Въпроси на психологическата характеристика. — Лит. мисъл, 1957, кн. 1, с. 48; кн. 2, с. 20; Бележки за стила на Димитър Талев. — Лит. мисъл, 1958, кн. 1, с. 84; Въпроси на нашия съвременен роман. — Лит. мисъл, 1959, кн. 4, с. 43; Поетическа идея и поетическо изображение. — Лит. мисъл, 1962, кн. 5, с. 8. Талант и творчество. — Лит. мисъл, 1964, кн. 1, с. 3—27; Да насърчаваме творческите търсения. — Лит. мисъл, 1965, кн. 1, с. 105—108; Емилиян Станев. — Лит. мисъл, 1966, кн. 1, с. 3.

Кулумджиев, Кръстьо. Комунистите в творчеството на Димитър Димов. — Лит. мисъл, 1965, кн. 6, с. 46—58.

Ликова, Розалия. Бележки за разказа на младите — Лит. мисъл, 1963, кн. 1, с. 3; Нови моменти в съвременната белетристика. — Лит. мисъл, 1966, кн. 1, с. 55; Творчеството на Йордан Радичков. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 117—139.

Марков, Георги. Павел Матев. — Лит. мисъл, 1964, кн. 4, с. 47.

Марков, Д. Ф. Въпроси на новаторството в съвр. българска поезия. — Лит. мисъл, 1963, кн. 6.

Найденова-Стоилова, Ганка. В творческата лаборатория на писателя Димитър Талев. — Лит. мисъл, 1957, кн. 1, с. 93; кн. 2, с. 83; кн. 3, с. 38.

Николов, Минко. За някои явления в белетристиката. — Лит. мисъл, 1965, кн. 1, с. 83—87.

Ничев, Боян. Емилиян Станев. — Лит. мисъл, 1962, кн. 4, с. 99—101.

Павлов, Тодор. Творческото поетическо дело на Младен Исаев. — Лит. мисъл, 1957, кн. 4.

Петров, Здравко. Никола Фурнаджиев. — Лит. мисъл, 1965, кн. 3, с. 3—35.

Стоянов, Людмил. Литературната критика на по-високо идейно равнище. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 3—14; За чиста, хубава, богата родна реч. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954, с. 13—30. — Писател на новото село. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. III, 1955, с. 27—35; Нова епоха. — Лит. мисъл, 1957, кн. 5, с. 3. — Съвременността — в центъра на литературата. — Лит. мисъл, 1958, кн. 6, с. 3; — Поезия и правда. — Лит. мисъл, 1965, кн. 4, с. 3—29.

Тодоров, Ангел. Герои и патос. — Лит. мисъл, 1962, кн. 3, с. 3.

Цветков, Лазар. Камен Калчев. — Лит. мисъл, 1964, кн. 4, с. 91.

Шишкова, Магдалена. Идеи и образи в ранните разкази на Димитър Талев. — Лит. мисъл, 1967, кн. 6, с. 14—41.

ПРОБЛЕМИ НА РУСКАТА И СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА И РУСКО-БЪЛГАРСКИТЕ И СЪВЕТСКО-БЪЛГАРСКИТЕ ВРЪЗКИ

Дудевски, Христо. Българо-съветски литературни връзки. — С., Наука и изкуство, 1963. Българо-руски и съветско-български литературни взаимоотношения. с. ЦК на ДКМС, 1965 — Михаил Шолохов. Идеи и образи. — С. Наука и изкуство, 1965. с. 122.

Жечев, Тончо. Идеи на прозата. — С., Наука и изкуство, 1966. с. 185.

Колевски, Васил. Поэма Маяковского „Хорошо“. — С., БАН, 1958, 216 с.; — Патосът на живота — патос на литературата. — С., Български писател, 1962, 288 с.; — Ленин за литературата. — С., Български писател, 1968 (под печат). — Патосът на Октомври. Съветската лит. и българският пролетарски и антифашистки литературен печат. 1917—1943, С., 1967, 632 с.

Октомври и развитието на българската литература. — С., БАН, 1968.

В сборника:

Божков, Стойко. Великата октомврийска революция и развитието на българската литература. с. 5.

Марков, Д. Ф. Историко-типологические явления в революционных литературах 20—30-х годов XX века (из опыта славянских литератур), с. 24

Неупокоева, И. Г. Международные связи революционной болгарской литературы первых после октябрьских лет. с. 41.

Злыднев, В. И. Некоторые общие вопросы литературных связей, с. 59.

Шептунов, И. М. О некоторых предпосылках социалистической культурной революции в Болгарии, с. 71.

Петров, Здравко. К истории проблемы ленинизации литературного фронта в Болгарии, с. 81.

Димов, Георги. За правилно отношение към литературното наследство, с. 109.

Божков, Стойко. За някои проблеми на критическия реализъм в българската литература след Великата октомврийска социалистическа революция, с. 127.

Павлов, Любомир. Образът на съвременника основна творческа задача. (Из съветско-българските литературни връзки през 30-те год.), с. 147.

Колевски, Васил. По пътя на октомври (съвременната литература в сп. „Нов път“ — (1923—1925), с. 173.

Дудевски, Христо. Българската литература по страниците на съветския периодически печат до 1940 г., с. 199.

Каракостов, Ст. Великият октомври и наченките на формиране на социалистическия реализъм в българския театър и драма от 20-те години, с. 215.

Каракашев, Вл. Горки, Буличов, Сарафов.

Минкова, Лиляна. Драматургията на А. Е. Корнейчук в българската критика, с. 259.

Цветков, Лазар. Октомврийската революция и някои проблеми на историческия роман, с. 279.

Вандов, Иван. Извор на мъдрост и вдъхновение, с. 299.

Цонев, Йордан. Николай Островски и нашия революционен процес през 30-те и началото на 40-те години, с. 333.

Вълчев, Георги. Българи и белоруси в литературни контакти, с. 347

Бицадзе, И. Болгарская и грузинская пролетарская поэзия двадцатых годов, с. 353.

Вапцарова, Бойка. Влияние на съветската литература върху ранното творчество на Никола Вапцаров, с. 371.

Йорданов, Христо. Има на света Москва. с. 379.

Даскалова, Е. Александър Блок и революционно-пролетарската поезия в България. с. 403.

Песен за похода на Игор — прев. Л. Стоянов, С., БАН, 1949.

Съветската литература в България. Сборник от материали, спомени и документи. Съст. и ред.: Ст. Божков, Ст. Стоименов и Хр. Дудевски. Т. I, С., БАН, 1961, т. II—1964.

Цветков, Иван. Максим Горки и българската литература. — С., БАН, 1964. — Максим Горки и работническата класа. — С., Профиздат, 1968; — Образи и проблеми. Из съветската литература. — С., Наука и изкуство 1968 (под печат).

А. П. Чехов 1860—1960. Ред.: П. Зарев, Д. Б. Митов, В. Велчев. — С., БАН, 1961.

В сборника:

Драгойчева, Цола. Антон Павлович Чехов (слово на тържествено юбилейно събрание); Антон Павлович Чехов (слово на юбилейна научна сесия) — с. 5—16.

Караславов, Георги. Чехов — велик демократ и новатор. — с. 16—27.

Стоянов, Л. А. П. Чехов — класик на руската литература. — с. 27—35.

Велчев, В. — Чехов и българската литература. — с. 35—53.

Каракостов, Ст. Драматургията на Чехов на българска сцена. — с. 35—53.

Масалитинов, Н. О. А. П. Чехов — предвестник на бурята. — с. 109—117.

Тагамлицка, Г. Драматургията на Чехов — език и образи. — с. 117—203.

Русев, Пеньо. Творчеството на А. П. Чехов — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин. — с. 203—217.

Белев, Г. „Да живее новият живот“ — с. 217—217.

Стоянов, Л. Художник — серцеводец. — с. 217—218.

Загорчинов, Ст. Творец, човек, гражданин. — с. 218—218.

Караславов, Г. Нашият Чехов. — с. 218—219.

Грубешлиева, М. Велик мечтател. — с. 219—220.

Каралийчев, Ангел. Когато четеш Чеховите разкази. — с. 220—221.

Зидаров, Камен. А. П. Чехов в моя живот и в литературната ми работа. — с. 221—225.

Коралов, Емил. Велик изобличител и мечтател. — с. 225—226.

Даскалов, Ст. Ц. Враг на литературщината. — с. 226—227.

Калчев, Камен. Изобразител на великата простота на живота. — с. 227—228.

Мартинов, Иван. А. П. Чехов. — с. 228—229.

Волен, Илия. В служба на човека. — с. 229—230.

Григоров, Кр. Несломима вяра в духовните сили на обикновения човек. — с. 230—231.

Масалитинов, Н. О. Чехов в моя живот. — с. 231—232.

Савов, Ст. За Чеховата „Мечка“ — с. 233—234.

Петров, Б. Малък очерк. — с. 234—235.

Станиславска, Н. Чехов в моите спомени. — с. 235—235.

Гъдуларов, Ст. А. П. Чехов. — с. 235—239.

Ангелов, Боньо Ст. Из историята на руското книжовно проникване у нас (XI—XIV век). — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. III, 1955, с. 37—65; — Из историята на руското културно влияние в България (XV—XVIII в.). — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VI, 1958 с. 291—325; Старославянски текстове: 1. Нов препис на старобългарския разказ „Чудото с българина“; 2. Разказ за пастира, ухапан от змия; 3. „Слово о полку Игореве“ и някои южнославянски успоредици с него. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, III, 1955, с. 167—182.

Атанасов, Петко. Иван Франко и България. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. V, 1956, с. 435—453.

Балякин, Ас. Вкляд ученых Московского университета в исследование фольклора и л-ры болгар. — Известия на И-тута, кн. VI, 1958, с. 123—178.

Божков, Стойко. Образът на гладиатора у Байрон, Лермонтов и Смирненски. — Лит. мисъл, 1958, кн. 5, с. 70.

Боров, Тодор. Гогол в България. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 81—89.

Велинова, Ели. Неизвестни писма на Н. С. Державин (Из преписката му с Дино Божков) — Известия на И-тута за л-ра, кн. XI, 1961, с. 113—162.

Велчев, Велчо. Пенчо Славейков и руската литература. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VII, 1958, с. 341—366.; Пушкин в българската литература. — Лит. мисъл, 1958, кн. 3, с. 98.

Ворабъов, В. „Виенският“ кореспондент на вестник „Голос“ (1867—1868). — Лит. мисъл, 1957, кн. 6, с. 83; К вопросу о пребывании Любена Каравелова в Московском университете. — Известия на И-тута за л-ра, кн. IX, 1960, с. 275—284.

Вълчев, Величко. Христо Смирненски в Съветския съюз. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VI, 1958, с. 361—374; Някои проблеми на хумора и сатирата в съветското литературознание. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIII, 1962, с. 89—121.

Генов, Кръстьо. Социалистическото историческо самосъзнание — новаторски естетически принцип на социалистическия реализъм — Лит. мисъл, 1967, кн. 6, с. 42—52.

Георгиев, Емил. А. С. Пушкин и българите. — Лит. мисъл, 1967, кн. 2, с. 126—131.

Даскалова, Ек. Георги Бакалов и Некрасов — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VIII, 1959, с. 43—91.

Дилевски, Николай Мих. Бележки върху „Слово о полку Игореве“. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. III, 1955, с. 97—112; Бележки върху „Слово о полку Игореве“ — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VI, 1958, с. 101—121.

Димов, Георги. Творчески разговори със съветски учени по въпросите на българската литература. — Лит. мисъл, 1957, кн. 2, с. 125—127.

Динеков, Петър. Първият български превод на „Тарас Булба“. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 69—79.

Дудевски, Христо. За влиянието на Маяковски в България. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, III, 1955 с. 241—244; Октомврийската революция и съветската литература по страниците на трудовия печат от 20-те години. — Лит. мисъл, 1957, кн. 5, с. 42; Демян Бедни у нас. — Лит. мисъл, 1960, кн. 2, с. 73; Влиянието на съветската литература върху две български поеми — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 147—159; Идеино-художественото формиране на Лермонтов. — Лит. мисъл, 1964, кн. 6, с. 111; Формирането на новия герой в прозата на Алексей Толстой. — Лит. мисъл, 1967, кн. 6, с. 76—81.

Ерихонов, Леонид. Каравелов в Русия. — Лит. мисъл, 1959, кн. 1, с. 99; Христо Ботев в руската критика и в преводи на руски език. — Лит. мисъл, 1960, кн. 1, с. 102.

Ескенази, Жак. Към историята на едно научно сътрудничество. Евгени Волков, Георги Бакалов и Михаил Димитров. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVII, 1965, с. 123—149.

Жечев, Тончо. Два етюда за Толстой. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 305—328.

Злиднев, Виталий. Из историята на руско-българските научни връзки. — Лит. мисъл, 1960, кн. 2, с. 93; Изучение българской литературы в Советском союзе за последние десять лет. — Известия на И-тута за л-ра, кн. V, 1956, с. 195—204.

Иванова, Веска. Съветската художествена литература в литературната притурка на „Работнически вестник“. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XXIX, 1966, с. 395—414.

Илиев, Стоян. Поети и поетизатори. — Лит. мисъл, 1964, кн. 5, с. 3.

Каранфилов, Ефрем. За отношението между суетата и храбростта във втория севастополски разказ на Л. Н. Толстой. — Лит. мисъл, 1963, кн. 1, с. 51; Куприн и Толстой в разказа „Анатема“. — Лит. мисъл, 1963, кн. 6, с. 88—99.

Караславов, Георги. Първа „среща“ с Лев Толстой. — Лит. мисъл, 1960, кн. 5, с. 7.

Колевски, Васил. Нов подем в развитието на съветската литература. — Лит. мисъл, 1958, кн. 2, с. 69.; Верен щит на съветската литература. — Известия на И-тута за л-ра, кн. X, 1961, с. 3—39; Съветската литература в „РЛФ“. — Лит. мисъл, 1963, кн. 1, с. 107; Съветската литература във „Фронт на трудовоборческите писатели“. — Лит. мисъл, 1965, кн. 6, с. 131—145.

Конев, Илия. Към въпроса за влиянието на руската обществена мисъл от 60-те години на XIX в. върху Л. Каравелов. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, т. VI, 1958 с. 187.

Крутикова, Н. Е. К вопросу о взаимных связях национальных литератур. — Известия на И-тута за л-ра, кн. VIII, 1959, с. 3—24.

Лилиев, Николай. Н. В. Гогол на българската сцена. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 59—68; Толстой и драмата — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. II, 1954, с. 151—176; Антон Павлович Чехов като драматург. — Лит. мисъл, 1959, кн. 6, с. 97; Бележки върху драматургията на Тургенев. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VIII, 1959, с. 25—41.

Метева, Евдокия. Иван Вазов и някои граждански традиции на руската литература. Иван Вазов и Некрасов. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIII, 1962, с. 5.

Минкова, Лиляна. Любен Каравелов и Иван Гаврилович Прижов (сътрудничеството им в областта на фолклористиката) — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 57—80; „С какво може да се помогне на българите?“ — Лит. мисъл, 1963, кн. 1, с. 96; Любен Каравелов и украинският фолклор и фолклористика. — Лит. мисъл, 1966, кн. 1, с. 84; Творчеството на Тарас Шевченко в публицистиката на Любен Каравелов. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 371—393.

Озеров, Виталий. Пътища за опознаване на героя. — Лит. мисъл, 1960, кн. 4, с. 26; В историческа проекция. От позициите на марксизма-ленинизма. — Лит. мисъл, 1967, кн. 2, с. 101.

Пауновски, Иван. Сюжетът на повестта „Шинел“. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 329—340; Тримата титулярни съветници („Двойник“ от Достоевски) — Лит. мисъл, 1966, кн. 6, с. 28—49.

Петканова, Донка — Руски печатни книги в с. Жеравна до Освобождението. Известия на Инст. за бълг. лит. 1961, кн. XI, с. 173—183.

Рилски, Максим. Поетическият мироглед на Шевченко. — Лит. мисъл, 1961, кн. 2, с. 72.

Русакиев, Симеон. Съветската литература — учителка и вдъхновителка на Н. Й. Вапцаров. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 45—58.

Русев, Пеню. Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин. — Известия на И-тута за л-ра, кн. V, 1956, с. 169—250.

Стоянов, Людмил. В. В. Маяковски и нашата епоха. — Лит. мисъл, 1957, кн. 2, с. 77; Живот-епопея (за Л. Н. Толстой) — Лит. мисъл, 1960, кн. 5, с. 3.

Таринска, Стефка. Ботев и Херцен. Някои мисли за публицистичния стил на двамата писатели. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 205—215.

Унджиева, Цвета. Документи по българското възраждане в съветските архиви. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XII 1962, с. 115—174; Изграждането на Каравелов като белетрист (Л. Каравелов и М. Вовчок) — Лит. мисъл, 1966, кн. 4, с. 97—114.

Храпченко, М. Б. Октомврийската революция и творческите принципи на социалистическата литература. — Лит. мисъл, 1967, кн. 5, с. 81.

Цанев, Георги. Октомврийската революция и българската литература. — Лит. мисъл, 1957, кн. 5, с. 19.

Цветков, Иван. Вапцаров и Горки — Лит. мисъл, 1959, кн. 6, с. 19; Първите пиеси на Максим Горки в оценките на българската критика. — Лит. мисъл, 1962, кн. 1, с. 40; Георги Бакалов и Максим Горки. — Лит. мисъл, 1963, кн. 6, с. 100—108; Максим Горки и формирането на социалистическия реализъм в българската литература. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 5—22; Максим Горки сред свои и чужди. — Лит. мисъл, 1963, кн. 4, с. 28—46. — Шолохов и ние. — Лит. мисъл, 1965, кн. 3, с. 100—117. — Литературна критика и социална педагогика. За литературното наследство на Горки. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVII—XIX, 1966, с. 287—304.

Цветков, Лазар. Прошаване с Ермилов. — Лит. мисъл, 1966, кн. 6, с. 143—154; — Три фази литературного взаимодействия. К въпросу о типологической связи между Гоголем и Йовковым. — Известия на И-тута за л-ра, с. 341—369.

Цонев, Йордан. Български преводи на романите на Николай Островски излезли в Съветска Украйна. — Лит. мисъл, 1957, кн. 5, с. 58; Николай Островски в нашата литературна критика. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XII, 1962, с. 81—114.

У. СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ. ЗАПАДНИ
ЛИТЕРАТУРИ. ВРЪЗКИ НА БЪЛГАР-
СКАТА ЛИТЕРАТУРА С ДРУГИТЕ
ЛИТЕРАТУРИ

Ангелов, Боню Ст. Из старата българска, руска и сръбска литература. С., БАН, 1958, II, 1967, 280 с.

Арnaudов, Михаил. Гьоте. Човек, поет, мислител. Биография и страници от съчиненията му. — С., Народна просвета, 1967, 207 с.

Вълчев, Георги. Словаците за нас. — С., Наука и изкуство, 1963, 130 с.

Георгиев, Емил. Иржи Волкер — създател на чешката пролетарска поезия. — С., Народна младеж, 1948, 36 с.; Славянски литератури в очерки и образи. — Ч. I, С., Наука и изкуство, 1949.

I. От началото на славянската писменост до средата на XIX век. 1949, 267 с.

II. От 1848 до Великата октомврийска социалистическа революция, 1954, 461 с.

III. Славянските литератури след Великата Октомврийска революция, 1954, 194 с. — Българо-полски литературни връзки в епохата на българското възрождане. — С., Наука и изкуство, 1956, 491—600 с.; Очерки по история на славянските литератури. — 2 изд., ч. I, С., Наука и изкуство, 1964. I. От възникването на славянската писменост до победата на реализма в славянските литератури. 1964, 368 с.; Общо и сравнително славянско литературознание. — С., Наука и изкуство, 1965, 399 с.

Из историята на световната литература. Ред.: Ем. Георгиев, Г. Димов. — С., 1962, БАН. с. 212.

В сб.: Георгиев, Емил. Основные вопросы сравнительной славянской поэтики. — с. 5—17.

Петрова, Ванда Смоховска. Два образа на майки; революционерки и връзката помежду им. — с. 17—37.

Огнянов, Любомир. Проблеми на реализма у Шилер — с. 37—83.

Стоилова, Ганка Найденова. Шилер и революционните борби на народите през XIX в — с. 83—127.

Статков, Димитър. Стихотворенията и баладите на Фридрих Шилер на български. — с. 127—164.

Стайчева, Емилия. Първата Шилерова постановка у нас. — с. 173—183.

Ничев, Александър. Към коментара на Георгиевата „Въхвала на Елена“. — с. 183—189.

Гандева, Руска. Едно полемично произведение срещу Вергилиевите Георгики. — с. 189—210.

Конев, Илия. Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX век (до Освобождението). — С., БАН, 1964, 236 с. —

Българо-сръбски и българо-хърватски книжовни взаимоотношения. — С. БАН, 1966, 319 с.; — Българо-сръбски литературни взаимоотношения (от Освобождението до Балканската война) — С., БАН 1968.

Натев, Атанас. Съвременна западна драматургия. Насоки и тенденции. — С., Наука и изкуство, 1965, 411 с.

Николов, Минко. Кризата в модерния зараден роман. — С., Български писател, 1961, 200 с.; — Брехт. Литературен портрет. — С., Наука и изкуство, 1963, 204 с.; Между мъртвата точка и хуманизма. — С., Български писател, 1968, 204 с.

Ничев, Боян. Бранислав Нушич. — С., БАН, 1962, 292 с.

Петров, Здравко. Вечни спътници. Есета. — С., Народна младеж, 1966, 159 с.

Смоховска, Ванда. България в творчеството на Зигмунд Милковски. — С., БАН, 1955, 165 с.

Ангелов, Боню Ст. За българо-византийските литературни връзки. — Лит. мисъл, 1965, кн. 2, с. 58—77.

Арnaudов, Михаил, Ларошфуко. — Лит. мисъл, 1966, кн. 1, с. 110.

Баева, Соня. Някои моменти от развитието на южнославянските литератури и творчеството на Петко Славейков. — Лит. мисъл, 1964, кн. 3, с. 88—110; Някои моменти от развитието на сръбската литература и творчеството на Петко Славейков — Известия на И-тута за л-ра, кн. XV, 1965, с. 3—59.

Бояджиева, Ваня. Театрални вечери. (Писмо от Полша) — Лит. мисъл, 1965, кн. 6, с. 126—129.

Вълчев, Величко и Конев, Илия. Преписката на Иван Вазов с Фран Гундрум. — Известия на И-тута за л-ра, кн. X, 1961, с. 185—220.

Вълчев, Георги. Когато оракулите напускат храма. — Лит. мисъл, 1963, кн. 5, с. 117—123; Словашката литературна критика. — Лит. мисъл, 1967, кн. 3, с. 163—164.

Габор, Ракоши. Българската литература в Унгария (1841—45). — Лит. мисъл, 1962, кн. 6, с. 106.

Георгиев, Емил. Западноевропейската литература в нашето литературознание. — Лит. мисъл, 1958, кн. 3, с. 114; Приносът на славянските литератури в развитието на световната литература. — Лит. мисъл, 1963, кн. 4, с. 47—70; — Великият Октомври — преломен момент в развитието на славянските литератури. — Лит. мисъл, 1967, кн. 4, с. 95—108.

Георгиев, Любен. Из славянските връзки на П. Ю. Тодоров. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 81—145.

Димов, Георги. Българската литературна наука и проблема за сравнително-историческото изучаване на балканските литератури. — Лит. мисъл, 1966, кн. 5, с. 40.

Йон, Лунгу. Съвременната румънска литература и румънското село. — Лит. мисъл, 1965, кн. II.

Йорданов, Христо. Световен форум на учените-слависти, Лит. мисъл, 1963, кн. 5, с. 116.

Каранфилов, Ефрем. Дон Кихот и присмехулниците. — Лит. мисъл, 1962, кн. 1, с. 25. — Трагедията на Стефан Цвайг. — Лит. мисъл, 1966, кн. 1, с. 38.

Конев, Илия. Любен Каравелов и Сърбия. Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. III, 1955, с. 113—166; Югославски изследвания за българо-сръбските културни и литературни връзки през XIX век. — Лит. мисъл, 1957, кн. 3, с. 124—128; Из българо-сръбските литературни връзки през XIX в. — Известия на И-тута за л-ра, 1961, кн. X, с. 147—184; Константин Миладинов и хърватския епископ Шросмайер. — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 117—128. Петко Р. Славейков и сръбската литература — Лит. мисъл, 1961, кн. 3, с. 78.

Конев, Илия. Бележки върху някои въпроси на българо-сръбските литературни връзки в миналото. — Лит. мисъл, 1963, кн. 6, с. 136—140; Въпроси и проблеми на сравнителното изучаване на балканските литератури. — Лит. мисъл, 1966, кн. 5, с. 15—26; Към характеристиката на българо-хърватските литературни и културни взаимоотношения. — Лит. мисъл, 1966, кн. 2, с. 96.

Кувев, Куйо М. Мария Конопницка за Петко Славейков. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. III, 1955, с. 183—187; Към чешко-полските литературни връзки от края на XIX и началото на XX в. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. IV, 1956, с. 225—292.

Лилиев, Николай. Виктор Юго — велик писател-хуманист. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. I, 1952, с. 91—105.

Мартинес, Мануел Диес. Изгледи на съвременната кубинска литература. — Лит. мисъл, 1963, кн. 5.

Николов, Минко. Пътят на Брехт към зрелостта. — Лит. мисъл, 1963, кн. 1, с. 24; Пътища и безпътища на модерния роман. — Лит. мисъл, 1959, кн. 2, с. 9; кн. 3, с. 88; Съвременен митотворчество и развенчаване на митове. — Лит. мисъл, 1967, кн. 3, с. 3—19.

Ничев, Боян. Нушич в България. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. VII, 1959, с. 267—297; По някои въпроси на реализма (в славянските литератури) — Лит. мисъл, 1964, кн. I, с. 88—97. — Проблеми и типове на балканската сатира. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 71—95.

Паси, Исак. Енциклопедия на ренесансовата човечност (Бокачо „Декамерон“). — Лит. мисъл, 1965, кн. 4, с. 77—91.

Смоховска-Петрова, Ванда. Някои явления в съвременната полска проза. — Лит. мисъл, 1961, кн. 4, с. 27—43; Мицкевич на българска земя. — Лит. мисъл, 1963,

кн. 2, с. 115—122; М. Чайковски и българският църковен въпрос до Кримската война из българо-полските връзки през епохата на Възраждането. — Изв. на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 195—209.

Хилшер, Еберхард. Цикълът романи на Арнолд Цвайг за Първата световна война. — Лит. мисъл, 1967, кн. 6, с. 101—109.

Хронкова, Дана. Смирненски в Чехия. — Известия на И-тута за л-ра, кн. IX, 1960, с. 145—172. — Българската литература в Чехия през последните 20 години (1944—1964). — Лит. мисъл, 1965, кн. 3.

Чурчич, Л. Едан бугарски текст „Слова кнеза Лазаря“ — Известия на И-тута за л-ра, 1960, кн. IX, с. 244—269.

VIII. ПРОБЛЕМИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ

Арнаудов, Михаил. Психология на литературното творчество (2 поправено и допълнено издание). — С., Наука и изкуство, 1965, 528 с.

Генов, Кръстьо. Романтизмът в българската литература. — С., БАН, 1968 (под печат).

Зарев, Пантелей. Литературата като познание. С. Нариздат, 1945, 191 с.; Стил и художественост. — С., Български писател, 1958, 419 с.; Класика и съвременност. Избрани студии и статии. — С., Български писател, 1961, 492 с.; Богатството на литературния процес и социалистическия реализъм. — С., Наука и изкуство, 1960, 179 с.

Каролев, Стоян. Въпроси на художественото майсторство. — С., Български писател, 1963, 249 с.

Колевски, Васил. За социалистическия реализъм. — С., Български писател, 1959, с. 239.

Натев, Атанас. Цел и самоцелност на изкуството. Критически наблюдения върху неокантианската естетика и нейното влияние в България. — С., БАН, 1960, 30 с.; Между спорното и безспорното. Литературни теоретични и критични опити. С., Български писател, 1961, 216 с.; Изкуство и общество. — С., Наука и изкуство, 1961, 304 с.; Драматично и драматургично. — С., Наука и изкуство, 1967, с. 241.

Павлов, Тодор. За марксистическата естетика, лит. наука и критика, 1929—1954. — С., БАН, 1954, с. 476.

Борев, Юрий. Естетическото богатство на реалистичния образ. — Лит. мисъл, 1958, кн. 5, с. 80; Критика на екзистенциалистката концепция за личното. — Лит. мисъл, 1963, кн. 5, с. 127—130.

Генов, Кръстьо. Романтика и романтичен тип художествени обобщения в пролетарската и социалистическо-реалистичната литература. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 23—55.

Георгиев, Емил. Сравнително литературознание. — Лит. мисъл, 1961, кн. 2, с. 58; Класицизъм в българската литература. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XVIII—XIX, 1966, с. 45—54.

Данчев, Пенчо. По някои въпроси на нашата марксистко-ленинска естетика. — Лит. мисъл, 1959, кн. 4, с. 5.

Димов, Георги. В. Г. Белински и някои въпроси на българската литературна критика през Възраждането. — Лит. мисъл, 1961, кн. 4, с. 61.

Жечев, Тончо. За национална самобитност в литературното развитие. — Лит. мисъл, 1966, кн. 3, с. 16.

Зарев, Пантелей. Карл Маркс — основател на социалистическата естетика. — Известия на И-тута за бълг. л-ра, кн. 14, 1954, с. 31—48; Стил и художественост. — Лит. мисъл, 1957, кн. 4, с. 3; Творческата свобода или творческото разбиране на социалистическия реализъм. — Лит. мисъл, 1957, кн. 1, с. 26; Социалистическият реализъм — голямото изкуство на съвременността. — Лит. мисъл, 1959, кн. 1, с. 3; Развоят на литературната ни история и някои спорни въпроси на наследството. — Лит. мисъл, 1959, кн. 3, с. 3; Развоят на литературната ни история и някои въпроси на социалистическия реализъм и на насоките на литературно-историческата наука. — Лит. мисъл, 1959, кн. 4, с. 103; Художествен метод и съвременни творчески търсения. — Лит. мисъл, 1963, кн. 2, с. 3—24; Народопсихология и литература. — Лит. мисъл, 1967, кн. 2, с. 3—37.

Каролев, Стоян. Типизация и идейност. — Лит. мисъл, 1958, кн. 4, с. 25; Творческо своеобразие и художествено богатство. — Лит. мисъл, 1960, кн. 2, с. 22.

Натев, Атанас. За изходната точка на днешната естетика. — Лит. мисъл, 1959, кн. 2, с. 15; Предпоставки за определението на художествения метод. — Лит. мисъл, 1958, кн. 6, с. 70; За първичната, естетичната и художествената красота. — Лит. мисъл, 1960, кн. 4, с. 72; Фабулна и „безфабулна“ драматургия. — Лит. мисъл, 1961, кн. 1, с. 6.

Ничев, Александър. По някои основни въпроси на трагическото. — Лит. мисъл, 1967, кн. 3, с. 125—139.

Николов, Минко. Действително новаторство или естетическа реставрация? — Лит. мисъл, 1957, кн. 3, с. 80; Екзистенциализмът и романа. — Лит. мисъл, 1960, кн. 4, с. 40.

Павлов, Тодор. Към въпроса за естетиката като наука. — Лит. мисъл, 1957, кн. 1, с. 5; кн. 2, с. 3; кн. 3, с. 7; За патоса и критическия дух на ленинската епоха. — Лит. мисъл, 1957, кн. 6, с. 7. — Към въпроса за социалните и гнесеологически корени на съвременната реакционна идеологическа естетика. Лит. мисъл, 1958, кн. 1, с. 3; Два важни въпроса. Пред Третия конгрес на Съюза на съветските писатели. — Лит. мисъл, 1958, кн. 5, с. 102; За нашите дискусии. По всички ли въпроси и при всички ли обстоятелства ще дискутираме. — Лит. мисъл, 1958, кн. 3, с. 34; Към въпроса за реализма и романтизма. — Лит. мисъл, 1959, кн. 5, с. 106; Относно партийността на литературата. — Лит. мисъл, 1960, кн. 3, с. 3; Схоластика и емпиризъм. Теория на отражението и теория на йеоглифите. — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 93.

Панова, Искра. На дискусията върху реализма в Москва. — Лит. мисъл, 1957, кн. 4, с. 70—99; Около проблема за стиловия анализ. — Лит. мисъл, 1959, кн. 5, с. 27; Методи и проблеми — Лит. мисъл, 1964, кн. 6, с. 3.

Славов, Атанас. За въвлечането на частните методи на сравнение и класификация при художествения анализ. — Лит. мисъл, 1962, кн. 6, с. 40; Към въпроса за сравнително-преводния метод. — Известия на И-тута за л-ра, кн. XIV и XV, 1963, с. 161—180; Мястото на ритъма в стиховата реч. — Лит. мисъл, 1964, кн. 5, с. 89.

Стоянов, Людмил. Критическият и социалистическият реализъм. — Лит. мисъл, 1958, кн. 4, с. 14; За белестричното мислене. — Лит. мисъл, 1960, кн. 1, с. 34.

Цанев, Георги. Традиция и новаторство в българската литература. — Лит. мисъл, 1965, кн. 1, с. 31—74.

Цветков, Иван. Новаторството — най-хубавата традиция. — Лит. мисъл, 1965, кн. 1, с. 88—93.

Катя Бъклова
Катя Янева

SOMMAIRE

<i>Le 20-ème anniversaire de l'Institut de littérature près l'Académie des Sciences de Bulgarie</i>	
Stoïko Bojkov — L'activité de vingt ans de l'Institut de littérature	3
<i>Lioudmil Stoyanov à 80 ans</i>	
Académicien Pétrar Dinékov — Le chemin de Lioudmil Stoyanov	18
*	
Athanase Natev — L'idée dialectique de l'autoévolution en science littérature et dans science de l'art	35
Tontcho Gétchev — L'„Ulysse bulgare“ et la vérité de son retour	65
Tzvéta Oundjieva — Les „Feuilletons“ de Christo Botev	96
Constantin Metchev — Le récit vieux bulgare des martyrs de Zographe est-il anonyme?	101
 <i>À la veille du VI-e congrès international de slavistique</i>	
Ghéorghii Veultchev — Le genre „non établi“ dans la littérature biélorusse	114
 <i>A travers la vie littéraire à l'étranger</i>	
Ghéorghii Dimov — Un forum international pour les problèmes de la littérature comparée	131
REVUE	
Boniou St. Angélov — Edition d'anciens monuments littéraires bulgares	137
Ivan Popivanov — Vers un procédé de recherches plus approfondi	139
Christo Doudevski — „Un demi-siècle de littérature soviétique“	142
 <i>Chroniques</i>	
Katya Baklova, Katya Yaneva — Bibliographie des travaux des collaborateurs près l'Institut de littérature	144

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц. тел. 88-42-89
на администрацията: Издателство на БАН, София 13, кв. Гео Милев, ул. 36, бл. VI
тел. 72-44-11. Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка №96Т/115 БНБ —
Софийски градски клон

Технически редактор И.в. Димитрова

Дадена за набор на 1. VI. 1968 г.
Печатни коли 10
Формат 71×100/16 Тираж 3200
Отделна книжка 0,75 лв.

Подписана за печат на 5. VII. 1968 г.
Издателски коли 11,90
Поръчка № 363
Годишен абонамент 4 лв.

Набрана и отпечатана в печатницата на Издателството на БАН