2

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ПЕТНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1971

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

2

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1971

ГОДИНА ПЕТНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Иван Славов — Принципи на Марксовата литературна политика 3

150 години от рождението на Г. С. Раковски

Тончо Жечев — Раковски, Източният въпрос и българската уния 25

*

Пантелей Зарев — Портретът на Николай Райнов 39
Георги Димов — Д-р К. Кръстев — Иван Вазов 49
Ванда Смоховска-Петрова — Две книги на народа. „Славянобългарска история“ от Паисий и „Книги на народа и полското пилигримство“ от Мицкевич 75
Христо Тодоров — Заблудите на антиромана 98

Стоян Каролев на 50 години

Елка Константинова — Суверена критическа мисъл 109

Спомени

Христо Радевски — Никола Фурнаджиев 112
Д'арина Стоянова — Приятелството между Андрей Стоянов, Боян Пенев и Николай Лилиев 125

Из чуждестранния печат

По страниците на списания от СССР, Полша и ГФР 135

Преглед

Лиляна Грашева — „Климент Охридски. Събрани съчинения“. Т. I 146
Кръстьо Генов — „L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote“ от Александър Ничев 148
Николай Дончев — „Gramsci e la cultura contemporanea“ 150
Красимира Попова — „Изкуство и отчуждение“ от Атанас Стойков 152

СОДЕРЖАНИЕ

Иван Славов — Принципы литературной политики Маркса 3

150-лет со дня рождения Г. С. Раковского

Тончо Жечев — Раковски, Восточный вопрос и болгарская уния 25

*

Пантелей Зарев — Портрет Николая Райнова 39
Георги Димов — Д-р К. Крыстев — Иван Вазов 49
Ванда Смоховска-Петрова — Две народные книги. „Славяноболгарская история“ Паисия и „Книги народа и польское пилигримство“ Мицкевича 75
Христо Тодоров — Заблуждения антиромана 98

50-летие Стояна Каролева

Елка Константинова — С уверенной критической мыслью 109

Воспоминания

Христо Радевски — Никола Фурнаджиев 112
Дарина Стоянова — Дружба между Андреем Стояновым, Бояном Пеневым и Николаем Лилиевым 125

Из заграничной печати

По страницам литературных журналов СССР, Польши и ФРГ 135

Рецензии и рефераты

Лиляна Грашева — „Климент Охридски. Собранные сочинение“. Т. I 146
Крыстьо Генов — „L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote“ Александра Ничева 148
Николай Дончев — „Gramsci e la cultura contemporanea“ 150
Красимира Попова — „Искусство и отчуждение“ Атанаса Стойкова 152

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

ПРИНЦИПИ НА МАРКСОВАТА ЛИТЕРАТУРНА ПОЛИТИКА

Иван Славов

В една революционна ситуация не може да се очаква промяна във възгледите с формулите на една естетическа доктрина. Несравнимо по-трудно е да се докаже жизнената необходимост на даден естетически принцип, да се превърне в стимул за духовното развитие на индивидите.

В това отношение влиянието на домарксовата естетика бе твърде ограничено: по форма изключително интелектуално, а по обхват ненадхвърлящо академични и артистични кръгове със специализирани интереси към изкуството. Възможностите за практическо въздействие на тая естетика се изчерпваха с култивирането на определен тип рефлекси към прекрасното и изработване на критерии за неговата оценка.

За Маркс естетическото възпитание не е локален процес, протичащ само в рамките на преднамереното взаимодействие между индивида и художествените произведения. То е момент от цялостното преустройство на човека при прехода от буржоазното към комунистическото общество. Следователно то е подчинено на общите цели на революцията, които са по същество политически. С други думи, то е елемент на една политика, зависи от нейните принципи и изисквания.

Естетическото възпитание според Маркс не е еднопосочен процес — от художника и неговите произведения към възприемателя, — а интегрален. Това ще рече, че двете страни са включени в една верига от взаимодействия, където причина и следствие запазват своето значение само при изолираното им разглеждане. Преди да бъде в състояние да упражнява някакво влияние, изкуството е детерминирано от обществените условия. А те формират целия кръг от интереси на хората, респ. естетическите. Художникът зависи от тия обстоятелства, те му дават онова „общо“, без което е невъзможен неговият контакт със съвременниците.

За разлика от романтичните легенди творецът не получава в ново време своето послание от музите, а от грубите ръце на живота. Правейки своя избор, независимо в каква форма, творецът прави решителната крачка от наивната спонтанност към съзнателността. А това ще рече и към политиката, дори ако той се резервира към нейните конкретни разновидности. Когато спонтанността на таланта и неговата политическа съзнателност се слеят, това е предусловие за високи художествени постижения. Основен принцип на една правилна политика е, без да лишава от автономност художника и да пренебрегва своеобразието на изкуството, да превърне в тяхна цел и вдъхновение собствените си интереси и цели. А доколкото последните са насочени към постигането на едно хуманно

общество, каквото е комунистическото, идеалът на такава политика има по начало свой вътрешен естетически аспект. Той не трябва да бъде откъснат от факторите и условията за осъществяването на новото общество. Изкуството, вдъхновено от тоя идеал, намира в неговия естетически аспект критерий за оценка на фактите и на собствените му постижения. Той, разбира се, не е единствен, понеже има специфични художествени закони и принципи, на които то се подчинява, но е главен в едно проникнато от политически дух време.

Още приживе Маркс бе обвиняван от някои лицемерни поклонници на поета Ф. Фрайлиграт, че похабил неговия талант, въвличайки го в политическите борби като редактор на „Нов рейнски вестник": „. . . под влиянието на този злополучен виртуоз на ненавистта, написал немалко остроумни работи, но не изказал нито една благородна мисъл — пише в сп. „Gartenlaube" един от тях за Маркс — Фрайлиграт загуби своя глас, своята свобода, своето достойнство. Откакто Фрайлиграт е под влиянието на Карл Маркс, той не пее често"[1].

Отношенията на Маркс и Хайне се дешифрират на всички възможни равнища в буржоазната критика — от привидната обективност до политическите инсинуации — като се използува целият реквизит от методи — от биографичния до фройдисткия. Как се представят отношенията между двамата сродни и толкова различни гении? Най-често като инцидентни, останали без осезаемо влияние върху Хайне,[2] по-скоро безплодни за поета и неособено благоприятни за публициста Хайне[3]; те не са променили неговите умонастроения, а „случайните" съвпадения между някои идеи на Хайне и Маркс се дължат на общите условия на емигрантския им живот в Париж[4]; най-после едно признание: „Без парижката среща на Хайне с Маркс и Енгелс не би имало никаква „Зимна приказка"[5].

По същия начин се интерпретират отношенията между Маркс и поетите от кръга край „Нов рейнски вестник": грандоманството на Хервег го направило жертва на политическите комбинации на Маркс и Енгелс; Фрайлиграт пропилял дарованието си за безплодната кауза на „Съюза на комунистите", потискан от „демоничната" личност на Маркс (по версията на П. Деметц, Ермантигер, Алкер и др.). Разбира се, тук не се говори изобщо за някакви принципи у Маркс, а за злоупотреба с влияние и власт над споменатите поети. Така се осъществява двойнствена критика спрямо Маркс: отношението му с поетите се разглежда предимно в психологически план, а имплицитно или открито се прокарват изводи против всякакво обвързване на твореца с пролетарската политика в литературата.

Някои буржоазни критици искат да обяснят „несъстоятелността" на Марксовите литературни принципи с характера на неговото учение. Както отбелязва Т. Масарик, „позитивният материализъм на Маркс е напълно рационалистичен. В неговата теория няма място за чувства. Отстранявайки от своята теория човешкото чувство, той изхвърля зад борда етиката, а с нея и изкуството". Там „човекът става пасивно познаващ, нечувствуваща и безволна машина — във всеки случай неговите чувства и воля нямат никакво значение". От това неизбежно следва, че психологията на Маркс била прекалено груба, за да може с нейна помощ да се разбере умствената работа и да се оценят съответно различните ѝ степени и качества![6]

П. Деметц в своята книга „Маркс, Енгелс и поетите" се придържа към същото „теоретическо" основание: надеждите, породени в „Немска идеология"

---

[1] Цит. по Ф. Меринг, Фрэйлиграт и Маркс в их переписке, М., 1929, стр. 49.
[2] R. Rocker, Heinrich. Heine, Ein deutscher Dichter als Prophet, Darmstadt, 1957.
[3] L. Markuze, Heine und Marx. Eine Geschichte und eine Legende, Monat, 1959 (64).
[4] H. Lilge, Heinrich Heine, Hannover, 1960.
[5] H. Mayer, Karl Marx und die Literatur, Merkur, 1968, Nr. 245, S. 820.
[6] Философскія и социологическія основания марксизма, М., 1900, стр. 81, 108, 251.

от подчертаването на „действителния жизнен процес“, за едно толерантно разширяване на марксисткия детерминизъм се осуетявали от стремежа да се отнеме „на човешкия дух, а с това и на поетическата фантазия всяка автономна енергия. Паралелно с представата за човека тук се ограбва също и фигурата на поета от елемента на свободата и се снижава до положението на безличен слуга на икономическите процеси“.

Но П. Деметц схваща действителната актуалност на темата на своята книга, понеже, все едно дали признава или не, зад отношенията на Маркс с поетите се проявява логиката на пролетарската линия в литературата. Тъкмо затова той съжалява, че такава тема е неблагоразумно „отдадена в ръцете. . . на защитниците на комунизма“!

Х. Рид се противопоставя на марксисткото становище за социалната и политическа детерминираност на поета в условията на развитата класова борба. Той счита поета „аутсайдър“ по силата на своя талант и склонност към независимост. В сборника „По дяволите културата“ Х. Рид смята всеки „обществен договор“ на художника като „пълен отказ от индивидуална свобода“ независимо от това, за коя формация става въпрос. Доброволната самоизолация е единственият избор за твореца, когато е лишен от други възможности да бъде свободен. В противен случай той ставал жертва на колективистичните принципи, на политическия диктат: „Това е горчив урок за поетите — пише Х. Рид, — доверяващи се на непоетическите пророци — Маркс, Ленин, Сталин. Поетите не трябва да напускат своите редове заради политиката, защото поезията — това е тяхната политика.“[1]

Дори бегло очертаната линия на буржоазната критика срещу Марксовата литературна политика показва една непримиримост, необяснима само с естетически съображения. Но това още веднъж потвърждава, че спорът за ролята и положението не е отвлечен, а винаги конкретен, т. е. в контекста на определени исторически, политически и идеологически условия.

1. МАРКСОВАТА ТРАКТОВКА НА ТЕРМИНА „ЛИТЕРАТУРНА ПОЛИТИКА“. ПРЕДПОСТАВКИ И ЦЕЛИ ЗА КОМПЛЕКСНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ НА ПРОБЛЕМА

В първите десетилетия на миналия век изострянето на класовата борба в Германия променя в значителна степен възгледите за отношението на политиката към литературата. Все по-химерични изглеждат представите, поставящи писателя и неговото творчество над острите социални колизии и големите проблеми на епохата. Но, както отбелязва Маркс, „липсата в Германия на реална, страстна, практическа партийна борба превърна отначало дори социалното движение в чисто литературно“[2]. Недостатъчно силната класова борба на буржоазията за завоюване на политическата власт в Германия подсказва, че би било неоправдано да се очаква много от немския поет. „От една страна, окръжаващата го отвсякъде хроническа ограниченост му действува много разслабващо — пише по същия повод Енгелс, — като го лишава от възможност да се издигне над нея, да се чувствува свободен от нея и да я осмисля без риск да попадне в нея.“[3] Оттук се подхранват и погрешните представи, че антагонизмите на обществото са свързани не с историческите условия на живот, а са резултат

---

[1] H. Read, To Hell with Culture, 1963, p. 9.
[2] Маркс — Енгелс за изкуството, БКП, 1951, стр. 280.
[3] Пак там, стр. 314.

от борбата между „грубостта“ и „образованието“, подклаждана от злонамерени лица.

Към 40-те години на XIX в., вследствие нарастващото участие на немския пролетариат в политическите борби, става все по-осезаема връзката между политиката и литературата. Маркс изтъква със законна гордост „Песен на тъкачите“ като висша проява на политическата съзнателност на революционния пролетариат, вдигнал въстанието в Силезия. Той сравнява блестящия литературен дебют на германските работници в лицето на Вайтлинговата „Гаранции на хармонията и свободата“ със „сухата и страхлива посредственост“ на буржоазната политическа литература. Маркс заявява открито, че немската работническа класа вече е станала теоретик на европейския пролетариат, докато английската е неговият икономист, а френската неговият политик.

През 1848 г. Фойербах пише: „. . . ние живеем в такова време, когато всеки и този, който си въобразява, че е най-безпартиен — даже против собственото си съзнание и воля, е, макар само в теорията, човек на партия; ние живеем в такова време, когато политическият интерес поглъща в себе си всички останали, и политическите събития ни държат в напрежение и възбуждение“[1]. Въпреки своите изказвания, че в политическата по дух епоха „рядко възниква чисто художествено произведение“, че тенденциозната поезия е краят на поезията,[2] Хайне признава: „Ние пишем за или против нещо, за някаква идея или против нея, за някаква партия или против нея.“ Затова той смята по-достойно публичното признание, че е написал ангажирано съчинение, вместо да се „прикрива лицемерно с някаква вяла безпартийност, която е винаги лъжа“[3].

Но тия изявления още не трябва да се отъждествяват с последователната политическа линия в литературата, каквато е имал пред вид Маркс. Както отбелязва Ленин, в „периода на борбата с феодализма и абсолютизма“ за буржоазните демократи в Европа е характерна илюзията за „надкласови партии“[4]. Поради това те са осъзнавали зависимостта на литературата от политиката повече като дух на времето, отколкото като принцип, произтичащ от логиката на класовата борба. В какво е неговото своеобразие и как е бил прилаган от Маркс?

Предварително трябва да се диференцират термините, свързани със същността на тоя принцип. Не може в едно научно изследване да се ограничим с аксиоматичните различия между „политическа“, „партийна“, „политизирана“, „политиканска“ литература и „политика в литературата“. При това тия термини трябва да се изяснят не изобщо, а във връзка с Марксовите схващания, т. е. в техния марксистки генезис.

Под политиканска литература Маркс подразбира такава разновидност, в която големите социални проблеми и идеи, прецеждайки се през дребнавожитейските представи на филистера, приемат вид на банални сентенции, предпазващи от риска, оправдаващи безволния скептицизъм и пошлостта. Маркс колоритно обрисува образа на „берлинския бирариен политикан“: той е „човек, проникнат от идеята, че Берлин е първият град в света, че никъде освен в Берлин не може да се намери „Geist“ (непреводимо понятие, макар английското ghost да представлява етимологически същата дума; френското esprit е нещо съвсем друго). . . Покрай тези безобидни предразсъдъци нашето берлинско светило е непоправим педант, невъздържан в езика, любител на бъбренето, твърде склонен към известен вид долнопробен хумор, известен в Германия под названието

---

[1] Избр. соч., т. II, стр. 493.
[2] Собр. соч., т. IX, стр. 162, 163.
[3] Пак там, стр. 92, 95.
[4] Полн. собр. соч., т. XXI, стр. 243.

Berliner Witz, който се занимава по-скоро с игра на думите, отколкото с игра на мислите — любопитна смес от малка доза ирония, малка доза скептицизъм и голяма доза вулгарност.“[1]

Хората, създаващи литература за тоя „бирариен политик“, по думите на Маркс, са от неговия калибър — по-скоро сръчни, отколкото талантливи, умерено критични и достатъчно предпазливи, за да прекрачат истинските ограничения, налагани от режима. Такива второразрядни литератори най-често „попълват недостига от литературно изкуство в техните политически произведения с политически намеци, които осигуряват успех сред публиката. Стихотворения, повести, рецензии, драми, всякакви литературни произведения бяха преизпълнени с така наречената „тенденция“, т. е. повече или по-малко плахи изказвания с противоправителствен дух“[2].

Още по-долнопробна е била съществуващата по това време грубиянско-политическа литература, будеща „чувство на естетическо отвращение“. Тя е израз на изостаналостта в политическото развитие на Германия, при което се срещат атавистични форми на средновековни нрави в политиката, съчетани с типичната буржоазна безхарактерност. Тая грубиянска литература „смешно сплитаща патос с вулгарност“, „негодуваща срещу реакцията и злобно съскаща срещу прогреса“ представлява „лакейска форма на възмущение“.

Освен класически установените форми на политическата литература, като „Обществения договор“ на Русо, памфлетите на Волтер, Кобет, Курие, Маркс е имал пред вид произведения от рода на „Положението на работническата класа в Англия“, „Манифест на комунистическата партия“ и др. Тук политическите възгледи се излагат по-категорично, насочват се непосредствено към обществената практика, апелират за социално преустройство или го санкционират според тяхната тенденция.

Нито една от трите разновидности, на които се спряхме, не подсказва идеята за отношението „политика — литература“, както е при Маркс. Първите две от тях го профанират, а последната няма свой обособен естетически аспект. Маркс се интересува от взаимовръзката на литературата като изкуство и пролетарската политика. Или същото, но изразено от Маркс като персонално отношение, засяга връзката „на политическите и литературни представители на една класа към класата, която те представляват“[3].

Преди да се спрем на последния проблем, трябва да внесем още някои уточнения. Маркс се противопоставя на директното извеждане на идейните, естетическите, политически и пр. възгледи на писателя от неговото класово положение. Още в „Немска идеология“ се подчертава разликата между „практиците“ и „теоретиците“, на които се обособява господствуващата класа — последица от разделението на труда в нейните рамки. Между тях съществуват различия, приемащи формата на психологическо, етическо и естетическо разграничаване и противопоставяне, така че духовният „елит“ се отнася с презрение към „парвенютата“, докато последните с гордост съзнават, че са действителните господари на живота. Но колкото и да се изострят тия антагонизми, те се стапят пред лицето на истинската опасност, застрашаваща сигурността на цялата класа. Значи литературните представители на буржоазията, дори когато ненавиждат духовната ограниченост на нейните действителни практически изразители, мисълта им „не е в състояние да премине границите, които не преминава и животът“ на класата, към която принадлежат. „Затова те теоретически стигат до същите

---

[1] Маркс — Енгелс за изкуството, стр. 276—277.
[2] Пак там, стр. 278.
[3] Съч., т. VIII, стр. 145.

задачи и решения“, до които буржоата практически бива доведен от материалните си интереси и от своето обществено положение“[1].

Макар в случая Маркс да подчертава, че „такова е изобщо“ отношението между политическите и литературните представители на дадена класа, не е трудно да се види, че той има пред вид в същност само буржоазната класа. Това предположение е толкова по-логично, понеже противоположното поставя под съмнение дори смисъла на политическата дейност, на която Маркс сам се е посветил. Понеже той създава идеология, чието предназначение е да съдействува за практическото преодоляване на материалните условия, които държат пролетариата в положението на поробена и експлоатирана класа. На първо време тя приема вид на върховна повеля за политическите и литературните представители на пролетариата: да го подготви теоретически за неговото преминаване отвъд границите, които поставя на собственото му развитие капитализмът. Следователно база за взаимодействие между пролетариата и споменатата категория негови представители не е приспособяването към действителността, а осъзнатата необходимост от революционното ѝ изменение.

Сега вече можем да поставим въпроса, има ли различие между термините „политика в литературата“ и „литературна политика“? Нека не избързваме с възраженията, понеже първото впечатление е, че това са синоними или дори каламбур.

Според нас първото понятие е свързано с откритото, целенасочено прокарване на политически идеи, тенденции и оценки така, че литературата се превръща в подчинен момент на други цели. Дали ще се зачита при това нейната естетическа автономност или не, това е въпрос, свързан с културата на политическите представители на класата, зависещ от степента, в която осъзнават вътрешните закони на литературата като изкуство и на художника като творец. Но тук политическите критерии доминират над естетическите, а писателят се разглежда като личност, съзнателно подчинена на дадена политическа кауза. В най-чист вид тия взаимоотношения се проявяват в литературата, посветена на революционната, пролетарската тематика, когато събитията, които включва, са още в своя най-силен кипеж и процес на формиране.

Маркс е бил близък с определен кръг поети, групирани около „Нов рейнски вестник“, като едновременно е изграждал и провеждал принципите на своята литературна политика. Той се е стремял да внесе в тяхната поезия подчертано пролетарско-революционен дух. Историческите обстоятелства, както и степента на идеологическото съзряване на всеки един от поетите, са налагали избора на форми и средства за сътрудничество. От петимата поети — Хайне, Пруц, Хервег, Фрайлиграт и Веерт — само последните двама са били членове на „Съюза на комунистите“, влизащи в редакцията на „Нов рейнски вестник“. По преценката на Ленин, „Съюзът“ е бил „макар неголяма, но истинска пролетарска партия“[2]. Но поради своята малобройност, както и полицейските преследвания, въпреки големия си авторитет, той не е могъл да има много широко влияние. Затова „Съюзът“ не трябва нито в идейно, нито в организационно отношение да се сравнява с тази комунистическа организация от нов тип, създател на която след смъртта на Маркс и Енгелс е Ленин“[3]. Обективно съществуващите условия не са позволявали формулирането на завършена пролетарска програма в

---

[1] Съч., т. VIII, стр. 145.

[2] Полн. собр. соч., т. XXIII, стр. 365.

[3] Г. Фридлендер, К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы, М., 1962, стр. 304; Срв. С. В. Тураев, „Г. Веерт и немецкая революция 1848 г.“, М., 1963, стр. 58. Авторът характеризира периода от 40-те години по следния начин: „Собствено политически партии в съвременния смисъл в Германия не е имало. Ставало е дума в широк смисъл на думата за партия на прогреса или за партия на реакцията.“

областта на литературата; първо, ограниченият естетически опит на работническата класа, държана далеч от културата при капитализма; второ, липсата на предпоставки за формирането на писател от нов тип, който да е не само против буржоазния строй, но и да вижда нещата по пролетарски, да мисли марксически; трето, литературата още не е придобила значението на мощно средство за политическо въздействие върху пролетариата, както впоследствие в Русия. Това обяснява защо задачите, които Енгелс поставя пред социалистическия тенденциозен роман, имат пред вид политическо въздействие главно върху буржоазния читател. Такъв роман според него би могъл да изпълнява изцяло „своето предназначение, като изобразява правдиво реалните отношения, като разкъсва господствуващите условни илюзии за природата на тези отношения, като разклаща оптимизма на буржоазния свят, като вдъхва съмнения по повод неизменността на съществуващия ред — макар авторът да не предлага определено решение и даже понякога да не застава открито на чиято и да било страна“[1]. На тая степен на зависимост между политическите и литературните представители на пролетариата Маркс не е могъл да изисква в пряка форма политическо заангажиране на поетите от своя кръг. Той се е стремял да ги приобщи към партийната линия, насочвал е тяхната енергия в руслото на пролетарския мироглед, предпазвал ги е от дребнобуржоазни илюзии и отстъпки на филистерството, въодушевявал ги е с перспективите на победоносната борба на работниците. Конкретни политически задачи Маркс е могъл да поставя само пред Фрайлиграт и Веерт, разбира се, доколкото и тяхното развитие ги е формирало като поети с политически натюрел. По наше мнение Маркс се е придържал към принципите на една литературна политика, без да е имал възможност да я разгърне в цялостна политическа линия в литературата. Едва при Ленин отношението към литературата става момент от общия проблем за партийното ръководство на всички аспекти на пролетарската политика. Тук писателят вече свързва съдбата си с работническата класа и същевременно се подчинява доброволно на политическата линия на нейната марксическа партия. С други думи, партийността прераства във върховен естетически императив за твореца.

Следващото уточнение на термина „литературна политика“ е в негативна форма: какво не влиза по същество в неговото съдържание? Всички реакции, оценки на Маркс в литературната сфера, произтичащи главно от своеобразието на неговата личност, от субективните му настроения. Вярно е, че личността не е абстракция и не можем да я откъснем от нейните индивидуални качества и прояви. Но при понятието „литературна политика“ става въпрос за принцип, а не за това, как се видоизменя в практиката на отделната личност. Той трябва да стои над нейните индивидуални своеобразия дори ако тя е формулирала самия принцип. В противен случай принципът може да бъде максима за лично поведение, но не общовалидно изискване за литературните представители на една класа. Дали Маркс е дебютирал като поет или не, обичал ли е литературата или е била нещо второстепенно в неговия живот, симпатизирал ли е на Хайне като поет или се е отнасял резервирано към характера му, това са елементи от биографично, а не от принципно естество. Само когато те са вплетени в отношения от по-висш порядък, тогава могат да бъдат оценени, но без да се губи съответният мащаб. Ако се изпусне това разграничение, може да се повтори грешката на Меринг, който видя в разрива между Маркс и Фрайлиграт не сблъсъка на два противоположни възгледа за партиен дълг и творческа свобода, а проява на несъвместими темпераменти!

Накрая последно уточнение относно метода на изследване, който считаме най-подходящ за разглеждания проблем.

---

[1] Маркс — Енгелс за изкуството, стр. 127.

Повечето марксически проучвания на отношенията между Маркс и поетите гравитират в две традиционни насоки: едната може да се нарече условно историко-биографическа, а другата — идеологическа. При първия случай се привеждат данни за еволюцията на разглеждания поет до неговата среща с Маркс. Въз основа на неспециализиран литературен анализ се установява в какви аспекти е било въздействието на Маркс върху неговото идейно развитие. При втория обикновено се констатира, в съответствие с фактите, а често по предположение и косвени изказвания, че кулминациите в политическата лирика на съответния поет съвпадат с периода на най-интензивното му общуване с Маркс. Отливът на политическата енергия в стиховете на тия поети се обяснява с оттегляне или скъсване на връзките им с Маркс. Понякога тия два начина се преплитат за по-голяма пълнота на анализа, но рядко се преминава от фактологията към теоретическите обобщения. Ние отдаваме заслуженото признание на изтъкнатите съветски изследвачи — Ф. П. Шилер, А. Дейч, Е. Ейдук, М. В. Серебряков, А. Димшиц, С. В. Тураев, Г. Фридлендер, М. Н. Матузова, както и на немските автори марксисти — Ф. Меринг, Б. Кайзер, В. Виктор, П. Райман, М. Ланге, Х. Кауман и др. Тъкмо техните постижения правят възможно и необходимо да се постави предстоящата задача: комплексното изследване на принципите на Марксовата литературна политика. Как може да се формулира своеобразието на тоя аспект?

Да се проследи логиката на тая политика, а зад феноменологичната страна на отношенията между Маркс и поетите да се потърсят ония принципи, които впоследствие изкристализираха, благодарение на Ленин, в учението за партийността в литературата. Тогава още по-релефно ще проличи, че последното не е проява на политически волунтаризъм, както го квалифицират буржоазните критици, а закономерен резултат от еволюцията на един възглед върху литературата.

Приложеният от нас метод не придава решително значение на хронологията. Ние искаме да разберем „защо“, а не „как“ се е формирала Марксовата литературна политика. Ние се абстрахираме от още един традиционен аспект — оценките на Маркс за писатели и направления от други епохи, нямащи допирни точки с пролетарската литература. Искаме да избегнем разтеглянето на проблема извън неговите строго определени рамки. С оглед методологическия характер на нашето изследване ще се спрем само на главния принцип от Марксовата литературна политика, и то на няколко от по-осъществените му аспекти. След теоретическия анализ ще го поставим на проверка в контекста на взаимоотношенията между Маркс и Фрайлиграт, понеже тук принципите на партийността и индивидуализма достигат драматична кулминация в своя сблъсък.

2. ПРИНЦИП ЗА КОМУНИСТИЧЕСКАТА ПАРТИЙНОСТ В ЛИТЕРАТУРАТА

Понеже еволюцията и съдържанието на тоя принцип са достатъчно подробно и компетентно осветени в други изследвания,[1] ние ще пристъпим направо към неговото структурно разчленяване. С това искаме да очертаем перспективата на един по-цялостен анализ, какъвто в случая не можем да осъществим.

Отношенията на Маркс и поетите от неговия кръг са били колкото принципни, толкова и лични. За да избегнем влиянието на чисто психологическите моменти, епизодичните факти и обстоятелства, ще се насочим направо към въпроса: каква е разликата в типологията на политика и поета? Оказва ли тя въздействие върху осъществяването на един принцип в литературата? Кои са границите на политическия толеранс в литературата?

[1] С. В. Тураев, Г. Веерт и немецкая революция 1848 г., стр. 71.

а. Паралели в структурата на съзнанието на политика и поета

В едно от писмата си до Фрайлиграт Маркс заявява многозначително: „Ако ти си поет, то аз съм критик.“[1] С това той дава да се разбере, че всеки има право да защити своята индивидуалност, но без да жертвува истината и да въздига това право в привилегия. Постави ли се личността над критиката поради някакви нейни особени качества, с това се отричат всякакви принципи. Трудността на задачата е следователно да се регламентира положението на твореца така, че неговата свобода да не се превръща в произвол, а дългът му към обществото — в нещо, което може да пренебрегва. Не е трудно да се предвиди сложността и деликатността на отношенията между един политик, подчинен на неумолимия детерминизъм на класовата борба, където чувствата почти нямат място,[2] и поетът, който ги превръща в мерило за това, което пише! Каквито и да са степените на близост — ако съществува лирически настроен политик и политически мислещ поет, — с това не се отменя разликата в тяхното обективно място и роля в обществения живот, а следователно своеобразието в реакциите и оценките на едни и същи явления.

Политикът е подчинен на строгата каузалност на класовата борба. Той действува като представител на своята партия и е длъжен да се съобразява с нейната програма, тактически принципи и цели. Всяко отклонение от предначертаната линия, произтичащо от недооценка, субективизъм, волунтаристични прояви, се заплаща сурово: от загубата на престиж до проиграването на благоприятна ситуация за вземането на властта или нанасяне поражение на противника. Това се отнася особено много до политика професионален революционер, представляващ интересите на пролетариата, какъвто е бил Маркс. От момента, когато той застава решително на комунистически позиции и поема трънливия път на емигранта, всяка негова стъпка е била съобразена и обусловена от интересите на пролетариата и неговата партия. Той се отказва от кариерата на професор, понася невероятни лишения в емигрантския живот, но не приема никакъв компромис с буржоазията. Маркс е съзнавал великолепно, че в битието на професионалния революционер частният живот и политическите действия са неразривно свързани, че тук, за разлика от буржоазните политикани, не може да има мистификации и демагогия. Затова когато най-близкият съветник на Бисмарк — Л. Бухер, бивш социалист, впоследствие ренегат — предлага през 1865 г. на Маркс да приеме длъжността кореспондент по икономическите въпроси на правителствения пруски „Държавен вестник“, той отказва. Условията са били съблазнителни: освен месечните хонорари на Маркс се предоставяло да определя размера на статиите и дори правото да следва. . . своите научни убеждения! Две години по-късно в писмо до Кугелман, след като припомня този случай, Маркс заключава, че ако е искал да ползува „подобен източник“, не би се нуждаел от нечие посредничество.

Поетите от кръга край Маркс са гледали по-лековерно на такъв род ангажименти, където репутацията се заменя с привилегии. Тук не става въпрос за „вродена“ слабост, за непреодолимо влечение към славата, а за различна степен на политическа отговорност. Единствен Г. Веерт от тия поети не се е поддал на никакви изкушения и с гордост заявява в писмо до своята майка: „Аз принадлежа към онези „голтаци комунисти“, които са така яростно клеветени и чието единствено престъпление е, че тръгнаха в поход заради бедните и потиснатите, като при това се сражават на живот и на смърт.“[3]

---

[1] Маркс — Енгелс за изкуството, стр. 440.
[2] Пак там, стр. 84, Енгелс пише: „В политиката няма място за поетически симпатии.“
[3] Маркс и Енгелс и първите пролетарски революционери, София, 1962, стр. 327.

Другите поети, въпреки своите симпатии към социализма, не достигат до Марксовото разбиране за историческата мисия на пролетариата, не се чувствуват достатъчно задължени от високите принципи на неговата политика и морал. Ето защо те продължават да считат въздигнатото едва ли не в родова привилегия „право“ поетите да правят компромис между принципи и интереси. Дуализмът между голямата кауза и житейските компромиси е изказан в неподправен вид от Хайне в едно негово писмо до приятеля му Варнхаген: „В Германия все още не са се научили да разбират, че човекът, който със слово и дело способствува на всичко благородно, има право, заради шега или изгода, да си позволи понякога малки низости, ако той с тези низости (т. е. постъпки, които са по същество подлост) не вреди на голямата идея на нашия живот. В епохата на Макиавели, и сега в Париж, тази истина по най-дълбок начин са я разбрали. Пиша това в защитата на низостите, които аз имам намерение да извърша в своя живот.“[1] И, както доказват фактите, не за шега, а за изгода Хайне приема пенсия от тайния фонд на същия Луи Бонапарт, когото злъчно иронизира. Тая „дълбока истина“ са разбрали и поети като Фрайлиграт, „удостоен“ още в началото на своята кариера с кралска пенсия, и Хервег със съгласието си да отиде на аудиенция при краля, за да загуби след това престижа си на революционен поет.

Маркс не би се съгласил да превърне такава „истина“ в индулгенция за каквито и да е отстъпки пред буржоазията. Поетът може да смекчи по някакъв начин неприятното впечатление от компромиса, да извини излагащия жест с разкаяние, да се отрече като Фрайлиграт от пенсията, както и Хайне след изобличението му, да потърси начин да се оправдае за същото прегрешение. Но за един професионален революционер, пропит с морала и възгледите на своята класа и партия, това е съвършено недопустимо. Маркс е бил клеветен непрекъснато от цялата световна реакция. Какво би било, ако тя имаше действителни основания, за да се аргументира? Оттук произтича и принципната разлика в критериите, с които поетите и Маркс оценяват нещата. При всички случаи те имат пред вид себе си — като личност или творческа индивидуалност. Те могат дори злоупотребите с толерантността на обществото към тях да представят за грешка от наивност, нетактичност, инфантилизъм. А Маркс винаги е преценявал фактите и хората от гледна точка на партийните интереси: „А пък що се отнася до партийните интереси — пише той, — аз вече съм привикнал в печата да ме обливат с кал заради цялата партия и на това партийните интереси да вредят на моите лични интереси. А, от друга страна, аз също така съм привикнал да не разчитам на нечие внимание към мен.“[2]

Професионалният революционер е отговорен за всяко свое действие, докато поетът не е обвързан така съдбоносно с политиката. Поетът държи ревниво на своята суверенност, която му се струва естествено предусловие да твори. Представено в абстрактно чист вид, както прави идеалистическата естетика, това отношение между политика и поета изглежда антиномично. Един от двамата като че ли неизбежно трябва да отстъпи: поетът — независимостта си или политикът — правото да изисква. В същност тук опираме до същността на проблемата, която ни интересува: в по-общ философски аспект зад персоналните взаимоотношения, които разглеждаме, се проявява почти извечната проблема за необходимостта и свободата. Следователно в конкретната ситуация — Маркс и поетите от неговия кръг — е, изглежда, за идеалистите естети повторение на класически епизод при променени декори. Но преди да пристъпим към непосредствен анализ на така формулирания въпрос, трябва да изчерпим вече поставения.

---

[1] Цит. по Ф. Меринг, Литературно-критические статы, М., 1934, т. II, стр. 105.
[2] Маркс — Енгелс за изкуството.

Да навлезем в интимната сфера на политика и поета. Творецът е преди всичко човек на въображението: той трансформира впечатленията си от действителността в образи, психологически положения, докато политикът може да е човек с изключително въображение, но той няма правото да си въобразява и да представя резултатите от това като естетическа ценност. Нещо повече, неговата фантазия и тук е ограничена от детерминизма на класовата борба, както и от невъзможността политикът да се идентифицира с образите, които му импонират. Тая разлика е великолепно изразена в една реплика на Ленин при разговор с Горки: „Но вашето дело е все пак друго. Не по същество, а по форма. Да се представям на глупак нямам право, а вие сте длъжен, иначе няма да покажете глупака. Ето разликата.“[1] Поетът може да оправдае и дори да превърне в нещо трогателно една своя грешка, ако зад нея видим измамено великодушие или даже сантименталност. А политикът не може да използува като алиби личните чувства към когото и да било, за да обясни своите действия. Докато в частния си живот и приятелските си отношения Маркс е бил изключително нежен и деликатен човек, в партийните си позиции и изисквания е бил неумолимо строг: „Аз съм безпощаден, когато става въпрос за моята чест и за честта на партията“! Той е изпитвал истинско отвращение към сантименталността и често е цитирал думите на Гьоте: „Аз никога не съм имал високо мнение за сантименталните хора. В случай на някакво произшествие те винаги се оказват лоши приятели.“[2]

Поетът рядко се смущава от своите вътрешни противоречия, а критиката по-слабо се възмущава от тях, отколкото ако се проявят при политика. Драматичните сблъсъци на противоположните сили, настроения и идеи в поетовата личност могат дори да се превърнат в подтик за творчество. Професионалният политик-революционер може да говори за своите противоречия само ако ги е преодолял или са останали без значение за делото. Поетът ще сгреши, ако грубо сподави контроверзите на своя дух, за да постигне на всяка цена равновесие в поведението си. Политикът е длъжен да ги овладее дори ако те продължават вътрешно да бушуват. Единият преценява нещата предимно субективно, а другият — от гледището на всеобщите интереси на класата. Поетът зашифрова субективното си отношение към това, което твори, дори ако се стреми да бъде епично безстрастен. Партийният функционер, политикът е отразил в своето съчинение, статия, документ възгледите на своята класа, партия и от тяхна позиция преценява фактите. Той се стреми да идентифицира своето становище с логиката на добре разбраните интереси на класата.

Прокараните дотук паралели неизбежно схематизират разглежданите отношения. Ние дори донякъде съзнателно акцентираме върху ограниченията, наложени от обстоятелствата на пролетарския политик-революционер. С това не искаме да превърнем Маркс в жертва на историческата необходимост, а поетите в галеници на съдбата. Ако той от деликатност премълчава своите жертви в борбата, наше задължение е да възстановим поне отчасти истината, за да изпъкне обективното съотношение между правата и задълженията на политика и поета. Ние не ги противопоставяме, не считаме, че кой да е от тях по принцип превъзхожда другия. В своята специфична област те са дори несравними и не може мярата на поета да бъде задължителна за политика и обратното. Но щом са обединени от обща политическа кауза, налице е реална база за тяхното сравняване: отношението към общопролетарското дело. За Маркс то е било върховен критерий, а за поетите — с изключение на Веерт, а за твърде кратко време и Фрайлиграт — допълнителен. Тъкмо това противоречие е искал да

---

[1] В. И. Ленин, О литературе и искусстве, стр. 646.
[2] Воспоминания о Марксе и Энгельсе, стр. 288.

превъзмогне Маркс в своята литературна политика, без да пренебрегва правата на таланта и своеобразието на поезията като изкуство. Той се е стремял да превърне спонтанността на поета в проникновено политическо, партийно мислене, да го освободи от наивната екзалтираност, сантименталност, реторика. С други думи, Маркс апелира към поета за максимално приобщаване, сливане със съдбата, борбите, идеите, чувствата на революционния пролетариат, за да ги опознае отвътре, в живото стълкновение с ретроградните сили на времето. Пролетарският писател, поет, художникът не може да остане на равнището на съчувствуващ в тоя съдбоносен двубой. Той няма право да се задоволява вече с ролята на „секретар на историята", както сам се наричаше Балзак. Творецът, посветил се на революцията, трябва да стигне до пълно сливане на своето чувство за света с висшите форми на пролетарска съзнателност, за да осъществи оня синтез от „голяма идейна дълбочина", „осъзнат исторически смисъл" с шекспировска живост и действеност, които Енгелс предвижда като перспектива за социалистическото изкуство в бъдещето. Маркс се противопоставя по тоя начин косвено на дистанцираната литература, третираща пролетариата като обект за филантропически излияния. Тая класа вече е станала от страдаща в бореща се и чрез своето освобождение ще премахне всички форми на потисничество и неравенство. Затова сантименталното отношение към нея е не само унизително, но и естетически неоправданс.

Съзнателно подчертахме думата „апелира", за да характеризираме формата, в която Маркс практически е могъл да поставя от името на партията някакви задачи пред поетите от неговия кръг. Нека не се забравя, че реалният политически контакт с тях е бил сравнително краткотраен, обхващал е различни периоди и се е проявявал в индивидуални форми. Маркс е имал морално право да изисква единствено от Веерт и Фрайлиграт[1] като членове на „Съюза на комунистите" и редактори от „Нов рейнски вестник". Това обстоятелство определя особената толерантност в политиката на Маркс към поетите. Но тя не е била допълнение към другите средства за общуване и въздействие върху поетите, а етическа подоснова на принципа на партийността. Маркс е разбирал превъзходно своеобразието в натурата на поета и тактично е зачитал нейната суверенност. Ако не се схване тая страна от литературната политика на Маркс, ще се стигне до погрешното заключение, че толерантността към поетите е необходима, доколкото е още невъзможно да бъдат пряко подчинени на строга партийна дисциплина!

б. Политическият толеранс в литературата. Същност, граници и приложение

Толерантността на Маркс към поетите не е дипломатическо приспособяване на принципа на партийността към конюнктурата, а гъвкавото му приложение с оглед природата на твореца и неговия порив към индивидуална свобода. Маркс е искал да съгласува „категорическият императив" на революционната борба с признаване индивидуалността на таланта. Още в своята статия „Дебатите за свободата на печата" той е „изказал възгледа, който съдържа зародиша на учението за партийността на литературата. В по-нататъшните работи тези възгледи изкристализират и в съвкупност дават извода, че партийна е такава

---

[1] Ф. Меринг, Лит. критические статьи: „И все пак Хайне не става истински социалистически лирик. Той не е знаел, а и да е знаел, не би могъл да разбере, че Маркс и Енгелс са извършили предсказаното от тях сливане на работническото движение със социализма. . . Хайне е продължавал. . . да се колебае между пророческите предчувствия за неизбежната победа на комунизма и естетическото отвращение на поета към всяко масово господство" (т. II, стр. 87).

литература, която, вярно отразявайки реалната действителност и стремейки се да я видоизменя, служи като средство за целите на работническата класа“[1].

Маркс с изключителна проницателност разграничава творческото самосъзнание на поета от обективната роля на неговите произведения. Създавайки едно политическо стихотворение, чийто подтик е някакво външно събитие, поетът го преживява вътрешно така, че то се превръща в момент от неговото интензивно съществуване. За него задачата и вдъхновението трябва да се слеят в едно, да прераснат в спонтанност. И тук е деликатността на въпроса: как да се превърне спонтанността в политическа съзнателност? Може ли това, което за поета в творческия акт е „самоцел“, да се превърне в „средство“ за партията? Именно в тая връзка трябва да се анализира принципът за политическия толеранс, към който се е придържал Маркс. Как е бил прилаган от него в конкретните случаи?

Маркс е преценявал, че възгледите на поетите зависят много повече от техния характер и настроения, отколкото при мислителите, учените и политиците. Затова Маркс в едно писмо до своя приятел Вайдемайер, немски емигрант в САЩ, издател на списанието „Revolution“, съветва как да бъде отпечатано някакво изпратено от него стихотворение на Фрайлиграт: „Ще те помоля следното: 1) Разпореди се стихотворението да се отпечата по-грижливо — между отделните строфи не трябва да се жали мястото. . . 2) Напиши на Фрайлиграт приятелско писмо. Не скъпи и комплиментите, тъй като всички поети, дори най-добрите, до известна степен са куртизанки — нужно им е да ги ласкаят, за да ги накарат да пеят. Нашият Фрайлиграт в частния си живот е много мил и съвсем непридирчив човек, който крие под искреното си добродушие много тънък и насмешлив ум. . . Той е истински революционер и напълно честен човек — похвала, с която мога да удостоя само малцина. Все пак поетът, какъвто и да е той, се нуждае от одобрение и преклонение. Аз мисля, че това е качество на самата им порода. Аз казвам всичко това, за да ти обърна внимание, че в преписката с Фрайлиграт ти не трябва да изпускаш разликата между „поета“ и „критика.“[2]

Тук е в същност цялото кредо на Маркс за толеранса към твореца: за да бъде полезен за целите на партията и революцията, поетът трябва да има свободата на поет, понеже тя е предпоставка, за да се изяви индивидуално. Само при такова условие всеобщите интереси на партията, борбите на пролетариата и революционните събития могат да зазвучат в оригинални стихове.

Маркс е прилагал принципа за толеранса в отношенията си с поетите в няколко форми: в личните си връзки и контакти с тях; в случаите, когато е било необходимо да се защити произведение или действие на някой от поетите, заслужаващо признание, но неправилно оценени; тактично премълчаване на обяснения, които биха усложнили положението на поета и засилили преследванията му от реакцията; деликатното, но неотстъпно придържане към класово-партийните критерии при оценката на художествените творби или гражданското поведение на поета.

Както е известно, Маркс и Хайне са били искрени приятели, обединени не само от общата емигрантска съдба, както подмятат буржоазните критици, а от единството на редица политически, литературни и естетически въпроси. Маркс се е възхищавал от поезията на Хайне и ценял неговата тънка проницателност във философските въпроси.[3] На свой ред той е изпитвал дълбоко уважение към

---

[1] Я. Эйдук, Фердинанд Фрэйлиграт и Карл Маркс, М., 1933, стр. 176.

[2] Маркс—Енгелс за изкуството, стр. 408—409 (разр. м.).

[3] Енгелс отбелязва по-късно в „Лудвиг Фойербах“: „Онова, което нито правителството, нито либералите забелязаха, видя го още през 1833 г. поне един човек; той се наричаше наистина Хайнрих Хайне“, 1949, стр. 11.

гения на Маркс, когото считал безусловно най-ярката и силна личност в немското революционно движение. Краткият парижки период от тяхното съвместно изгнание е бил изключително плодотворен за Хайне като политически лирик. Неговата поезия възмъжава сякаш „желязо се е вляло в нейната кръв".

Когато в 1840 г. излиза книгата „Хайнрих Хайне за Лудвиг Бьорне", тя предизвиква огромен отзвук. Голямата популярност на Бьорне като водач на немския дребнобуржоазен радикализъм настройва срещу Хайне всички активни представители на това политическо направление. Кампанията достига своята кулминация с публикуването на памфлета „Мнението на Лудвиг Бьорне за Хайнрих Хайне" (1844) от наследниците на автора. Полемиката се изражда в безогледни нападки срещу Хайне, което влошава неговото и без това тягостно положение. Никой по-проникновено от Маркс не е схванал историческия смисъл на Хайневата книга. Затова той застава открито на страната на нейния автор. За него е било ясно, че полемиката не се изчерпва с естетическия спор между „елини" и „назаряни". Бьорне е представлявал чисто „политическата" революция, елиминираща материално-икономическата страна на преустройствения процес. А Хайне, дълго преди спора, е стигнал до заключението, че истинските проблеми на революцията са свързани с „материалното благосъстояние на народа"[1]. Известна е острата реакция на младия Енгелс срещу книгата на Хайне, който в първия момент вижда в нея изстъпление срещу кумира на либералната интелигенция Бьорне. Впоследствие той коригира своето отношение не без влиянието на Маркс. Нещо повече, последният в писмо до Хайне безрезервно подкрепя неговата позиция. Маркс дори се изненадва, че един писател и революционер като Бьорне може да бъде „тъй безвкусен, дребнав и вулгарен". Но най-важното е намерението на Маркс: „В едно от немските списания аз ще дам подробен разбор на Вашата книга за Бьорне. Едва ли в който и да било литературен период книгата е срещала по-тъпоумен прием от този, какъвто оказаха на Вашата книга християнско-германските магарета."[2]

Друг не по-малко драматичен случай разтърсва живота на Хайне и поставя отново на изпитание политическата толерантност на Маркс. След Февруарската революция от 1848 г. във Франция сп. „Revue retrospective" започнало да печата списъка на лицата, получавали материална издръжка от правителството на Луи Бонапарт. Тук фигурирало и името на Хайне, което дава повод на „Аугсбургски общ вестник" да излезе с изобличителна статия против него. Шест години по-късно в „Ретроспективно обяснение" към втората част на „Лютеция" Хайне пише, че „в онова време мнозина мои съотечественици, в това число най-решителният и най-умният между тях, доктор Маркс, дохождаха при мен, за да изкажат своето възмущение по повод клеветническата статия в „Общ вестник" и ме съветваха да не отговарям на нея нито с една дума, защото те сами вече бяха заявили в немските вестници, че аз, разбира се, съм приел тази пенсия с цел да мога по-дейно да помагам на онези мои съотечественици, които бяха по-бедни. Същото ми казваха както бившият редактор на „Нов рейнски вестник", така и приятелите, които образуваха неговия генерален щаб."[3]

Очевидно тук се касае за „ретроспективна" измислица, понеже въпросната статия е била публикувана на 28 април 1848 г., а Маркс и Енгелс напускат Париж още на 7 април. Как е реагирал Маркс?

В писмо до Енгелс той нарича оправданията на Хайне „измислица" и преднамерено „забравяне" на това, че го е защитил към края на 1843 г., а не

---

[1] Маркс — Енгелс за изкуството, стр. 558.
[2] Пак там, стр. 393. За съжаление намерението останало неосъществено. При друг повод Маркс споделя с Енгелс: „Трябва да напиша нещо за Хайне" (писмо от 26. IX. 1856 г.)
[3] Пак там, стр. 558.

след Февруарската революция от 1848 г. В това писмо, с присъщата на Маркс рязкост в такива случаи, Хайне е заклеймен по най-язвителен начин. Но същевременно той не излиза с публично опровержение, за да не даде повод на реакцията да използува даже средствата, с които развращава хората, в допълнителна възможност за тяхното компрометиране.

Същата политическа толерантност проявява Маркс и към Хервег не само в неговия конфликт с младохегелианския кръжок на „Свободните", където правото е било безусловно на негова страна. През 1842 г. Хервег — тогава в зенита на своята слава като революционен поет след написването на стихотворението „Партията" — приема нетактично поканата за аудиенция при краля. Това дава повод да бъде иронично сравняван с Шилеровия маркиз Поза и безпощадно атакуван едновременно от реакционния и опозиционния печат. Пред опасността един талантлив поет да бъде напълно елиминиран поради една грешка, в която не е доказано някакво политическо отстъпление пред краля, Маркс не е могъл да остане равнодушен. „Рейнски вестник" поема защитата на Хервег. В началото на 1843 г. Маркс дори предлага своето сътрудничество в списание „Немски куриер", където Хервег бил предвиждан за редактор.

Маркс е предпочитал да прояви по-голяма търпимост и великодушие към поетите, отколкото да ги отстрани от себе си. Естествено той не е могъл да бъде съгласен с проявите на бонвиванство у Хервег, с неговото лековерие и изблици на авантюризъм. Но Маркс не е виждал в това основание да скъса с него, към каквото насочвал в разговора си с него Руге. Последният атакувал от филистерско гледище „сибаритството" и „безнравствеността" на Хервег, изказвал съмнение във възможностите му на поет. Маркс нищо не възразил, но на следното утро, както представя работите Руге, му изпратил писмо, където Хервег бил наречен „гениален", а бъдещето, което го очаква — „велико". Това признание остава спорно не само защото е предадено косвено от Руге, но не се покрива с нито едно друго изказване на Маркс за Хервег в подобен вид. Но важното е, че за разлика от Руге Маркс проявява несравнимо по-голяма търпимост, чувствувайки колко неподходяща е мярката на филистерите спрямо поетите.

Сам Руге е бил принуден по-късно да признае, че неговият възглед по отношение на Хервег е бил „филистерски, нехуманен, негениален"!

Но Маркс никога не е допускал неговата толерантност да прерасне във всеопрощаващо снизхождение. Ако в сферата на интимното, частното, той е проявявал търпимост, такт и великодушие, толкова по-неумолим е бил при опитите да се извини политическата безхарактерност със слабостите на „човешката натура". Каквито и да са неписаните прерогативи на поетовата „природа", те не могат да оправдаят отстъплението от програмата и линията на партията. Тук вече политическият функционер, пролетарският революционер има правото да поиска на свой ред отговорност от поета, да му припомни мъдрото предупреждение на Маркс: „Ако ти си поет, то аз съм критик."

в. Алтернативата: „Подчинявайте се на филистерите"! или „С партията във велик исторически смисъл"?

Отношенията между Маркс и Фрайлиграт почти в класически вид разкриват драматичните перипетии при проверката на един нов революционен естетически принцип. Срещата между поета и професионалния революционер прераства в задушевно приятелство, чиято кулминация съвпада с периода от съществуването на „Нов рейнски вестник". Тогава Фрайлиграт създава най-хубавите си стихотворения, ползуващи се с огромна популярност сред пролетариата. Това продуктивно сътрудничество се прекъсва със закриването на вестника, за да се превърне по-късно, в годините на емигрантството в Англия, в писмен диалог.

Тук се сблъскват и постепенно изясняват два различни принципа: Марксовият — свързан с категориите и критериите на партийното мислене, и тоя на Фрайлиграт — произтичащ от духа на дребнобуржоазния индивидуализъм и тщеславие.

Истинската проверка на принципите започва в годините на емигрантския живот, когато революционната вълна в Европа е стихнала, принудителното бездействие превръща дребнобуржоазните бунтари в „чумна клоака на демокрацията“ по израза на Маркс, а истинските революционери — в образец на себеотрицание и твърдост. Накъде ще наклони Фрайлиграт, принуден да замени лирата с прозаичното битие на банков агент? Раздвоен между верността към „Съюза на комунистите“, чийто член е бил, и опитите на политическите врагове на Маркс, да го спечелят на своя страна? Още в 1841 г. Фрайлиграт в стихотворението „Испания“ издига своя прословут девиз:

Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
als auf zinner der Partei

Поетът стои на кула по-висока,
отколкото е кулата на партията

В отговор на това е прочутото стихотворение „Партия“ от Хервег, публикувано в „Рейнски вестник“ (27. II. 1842 г.). Сам Фрайлиграт окачествява мъжественото откровение на Хервег като „прекрасно“, но скептично добавил, че макар да „блести и ослепява“, то не доказва неговата правота. По това време Маркс се отзовава за Фрайлиграт отрицателно, наричайки го „враг на Хервег и свободата“. Повратен момент в отношението на Фрайлиграт към революцията е сборникът „Изповед на вярата“ („Ein glaubensbekenntniss“), в чийто предговор декларира своето ново кредо, непоколебимата си решителност да застане „на страната на тези, които с чело и гърди се противопоставят на реакцията. За мене няма повече живот без свобода. . . Моето лице е обърнато към бъдещето“ — пише Фрайлиграт, което обяснява и промяната на Маркс към поета. Но това още не означава, че те се сближават идейно-политически, нито че Маркс отминава снизходително неизживените влияния на „истинския социализъм“ върху поезията на Фрайлиграт. Маркс и Енгелс подлагат на критика дори следващия, сравнително по-завършен сборник на поета „Са ira“, където още личат наивно-сантиментални представи за революцията. Действителното сближение между Маркс и Фрайлиграт съвпада с революционния период от 1848 г., когато започва излизането на „Нов рейнски вестник“. Както вече отбелязахме, тоя кратък период е връхна точка в съзряването на политическия лирик у Фрайлиграт, което намира израз в такива популярни тогава стихове като „Виена“, с епиграф от уводната статия на „Нов рейнски вестник“ (19. V. 1849 г.), написана очевидно от Маркс.[1] След екстернирането на Маркс от Германия през същата година Фрайлиграт остава за известно време в Кьолн, а от 1851 г. е също емигрант в Англия. Тогава започва най-драматичният период в неговите отношения с Маркс и Енгелс. Те правят героически усилия да спасят поета за партията, предпазват го от разложителното влияние на дребнобуржоазните емигрантски кръгове начело със злополучния Готфрид Кинкел, играл мизерна роля в кампанията против Маркс.

Фрайлиграт е бил повече революционер по темперамент, отколкото по убеждение.[2] Възхищавал се е от Маркс и възгледите му, но не е станал марксист, не е разбрал историческия смисъл на класовата борба на пролетариата. Следователно той не е бил подготвен за суровите изпитания на емигрантския живот,

---

[1] Вж. Я. Эйдук, Фердинанд Фрэйлиграт и Карл Маркс, стр. 103.

[2] Ф. П. Шиллер, Очерки по истории немецкой революционной поэзии XIX века, М., 1933, стр. 187: „Фрайлиграт никога не е бил практически революционер. Той по собствените му думи е бил „само тръбач на революцията“. Същото отбелязва Я. Ейдук в цит. книга (стр. 146).

нито да се жертвува в името на партийните интереси. Фрайлиграт твърде често напомня в своите писма правата си на поет, но рядко си спомня дълга на революционер. С течение на времето става все по-ясно, че за него участието в освободителната борба на пролетариата е било епизод, а за Маркс — призвание. Същевременно Фрайлиграт, без да разбере, отдръпвайки се от партията на революцията, губи единствения подтик за своята поезия. Последвалите събития в неговия емигрантски живот доказват правотата на това заключение.

Ние ще погледнем на тия събития не в тяхната историческа конкретност, от която се интересува историкът на литературата, а в обобщени линии, за да проличи стълкновението на принципите, олицетворявани от Маркс и Фрайлиграт.

Според Меринг дори след разпускането на „Съюза на комунистите“ през 1852 г. отношенията между двамата приятели не са били смущавани от разногласия. Те са възникнали по-късно главно по три пункта: отношението на Фрайлиграт към Кинкел; тясно свързаната с тези отношения негова позиция на Шилеровите тържества в Лондон, организирани от немските емигранти, и поведението на Фрайлиграт в съдбоносния двубой на Маркс с платения агент на Луи Филип — Карл Фогт.

В първите години от своето емигрантство Фрайлиграт е продължавал, не без чувство на гордост, да се назовава „революционер от 1848 г.“ Той е ценял високо приятелството си с Маркс, дори се опитвал, подтикван от него, да пише стихотворения в революционен дух. Опитите на Кинкел и представителите от другите клики, както отбелязва Маркс в писмото си до Енгелс от 28. V. 1851 г., да спечелят Фрайлиграт за своите цели, в началото са били безплодни. Маркс се стремял да осигури възможност на Фрайлиграт да продължава да твори. Затова препраща негови стихотворения на Вайдемайер за публикуване в сп. „Revolution“, окуражава го в шеговито-задушевен тон: „При сегашните обстоятелства, струва ми се, по-лесно е да се пише в стихове, отколкото в проза, било в патетичен или хумористичен дух. Ако ти някога би помислил да претвориш в художествена форма хумора, свойствен на твоето африканско величество[1] в частния живот, то аз съм уверен, че ти би изиграл известна роля също така и в областта на този жанр.“[2]

По това време вече се чувствуват тревожни нотки в отношенията между двамата приятели. Фрайлиграт се сближава с представителите на немската вулгарна дребнобуржоазна демокрация — Кинкел и Блинд. Последните на свой ред разпространяват версията, че талантът на Фрайлиграт помръкнал поради фаталното влияние на Маркс. Принуден да търси препитание, Фрайлиграт приема длъжността управляващ лондонското агентство на швейцарската промишлена банка. Тая доста странна за един революционен поет дейност го въвлича в деловите сфери, откъсва го все повече от прежните политически интереси. Подсигурен материално, макар понякога да подпомага Маркс, Фрайлиграт навлиза в ония среди, където буржоазните политици и подозрителни революционери като Кинкел, въпреки очакваната непримиримост между тях, намират компромисен език. По тая линия Фрайлиграт се свързва и с прословутия Фогт, близък приятел на Фази — директор на банката, където работел Фрайлиграт! Веригата познанства скоро го привързва дори с Кинкел, срещу когото е писал преди това. В края на 1858 г. Фрайлиграт публикува стихотворение по повод самоубийството на Йохана Кинкел, в което фактически възвеличава нейния съпруг. Маркс изразява неодобрението си в писмо до Ен-

---

[1] Шеговит намек за ранните екзотични стихотворения на Фрайлиграт.
[2] Маркс—Енгелс за изкуството, стр. 408.

гелс, където отбелязва: „Фрайлиграт, който не можеше да намери в своята лира нито един скръбен звук при „трагичните“ събития било в собствената партия (като смъртта на Даниелс) или изобщо в света (Кайен, Орсини и т. н.), изведнъж се зае да възпее това жалко произшествие.“[1]

За да заглади тягостното впечатление от злополучното си стихотворение, Фрайлиграт изпраща писмо до Маркс, в което го уверява, че като изразил състрадание към Кинкел, „аз с това ни най-малко не му съчувствувам в политиката“! Симптоматично признание! То се стреми да легализира очевидното — приятелството с Кинкел, а да потули причината за неговото съществуване — компромис с политическите настроения на вулгарната дребнобуржоазна демокрация. Фрайлиграт се опитва да разграничи Кинкел като човек и политик, за да обясни — и то пред един всепроникващ гений като Маркс! — дуализма в своето поведение. Но Маркс подразбира двойнствеността на своя приятел и само от тактичност избягва решителното обяснение. В едно свое писмо до Енгелс от 11. XII. 1858 г. той прави многозначителното загатване: „Има още нещичко във витийското писмо на Фрайлиграт до мене, което не ми харесва.“ А само няколко дни по-късно, вероятно имайки пред вид някои допълнителни разкрития, нарича за пръв път Фрайлиграт „филистер“. В устата на Маркс това не е обикновена подигравка, а присъда. Тя все още не е произнесена публично, но вътрешно назрява готовността на Маркс да направи и тая крачка. Но съобразявайки се с това, което сам е открил в природата на поета, ценейки все още Фрайлиграт и вярвайки, че не е безнадеждно да се бори за неговото спасяване за партията, Маркс се въздържа. Той даже предупреждава Енгелс, когато пише на Фрайлиграт, това да бъде „много учтиво, защото иначе ще се оплаква от грубия или необуздан тон на твоите писма“[2].

Но Фрайлиграт все по-малко се е съобразявал със своята отговорност пред партията, заплел се е в отношения с емигрантски клики, несъвместими с репутацията му на революционен поет, сподвижник на Маркс. Неговото сближение с Кинкел се задълбочава и буди недоумение у едни среди и злорадство при други. Енгелс е принуден да постави открито пред Фрайлиграт въпроса в едно свое писмо от 29. I. 1859 г.: „. . . в последно време редица филистери ме питаха за това, как е могло да се случи, че ти да сключиш толкова приятелски съюз с г-н Кинкел. Ти разбираш, че макар всичко това да е преувеличено, аз все пак бях малко смутен. Разбира се, много нещо аз отдадох на гнусното преувеличение, с което Кинкел и неговата клика разтръбиха във всички вестници за обикновената среща с тебе като за настъпателен и отбранителен съюз против нас, и категорично отричах този факт; що се отнася до обикновеното общуване с тези филистери, то аз се отървах с лоши шеги; аз казах например, че поетите живеят особен живот. . . С една дума, макар да съм лош дипломат, все пак ми се удаде да защитя достатъчно позицията на партията“[3].

Два дни по-късно Енгелс загатва в писмо до Маркс какво е споделил с Фрайлиграт, като сам подчертава, че „с него аз се отнесох много деликатно“, дори го нарича „милият човек“.

За съжаление „милият човек“, макар да е говорел, че вярва в бъдещето на един „Нов рейнски вестник“, все повече се привързвал към редактора на „Херман“ — Кинкел. Пред Маркс се оплаквал, че Кинкел го използувал, а, от друга страна, се чувствувал пред него много задължен, понеже му помогнал да се изясни политически! Виждайки, че работите в Германия вземат революционен обрат, Фрайлиграт се нахвърля върху Кинкел. Същевременно в своите събрани

---

[1] Маркс—Енгелс за изкуството, стр. 413.
[2] Пак там, стр. 414.
[3] Пак там, стр. 415.

съчинения, издадени в Америка, той запазва злополучното стихотворение за Йохана Кинкел, а другото против нейния съпруг г. Кинкел — задържал! Това предизвиква остра реакция от Маркс, който пише на Енгелс „Казано между нас, той е пакостник. . . Просто свинщина. Всичките негови извинения по този повод изслушах с много скептичен израз. Дявол да го вземе цялото това поетическо сословие!“[1]

Разочаровани от характера и поведението на Фрайлиграт, Маркс и Енгелс все още не искат да пренесат заключенията си върху цялата негова личност. Те предоставят на времето да разубеди поета в продажността на хората, с които свързва лековерно съдбата си, да осъзнае, че единственият достоен път за революционния поет е да върви в крак с партията. Последвалите събития показват неопровержимо, че Фрайлиграт се е отдал временно на революционното дело не по призвание, а по волята на случая. Той все повече издребнява в своята суетност. Тя ставала толкова по-натрапчива, колкото с по-долнопробни средства се удовлетворява. Маркс пише с болка и гняв до Енгелс: за „филистера Фрайлиграт е характерно, че той съвсем не се сметна задължен да се отчете пред мене за публичното си излизане заедно с Кинкел и компания. . . Не, у него всичко се върти около това, че някой се осмели да оцени неговото стихотворение (прилагам го) като above mediocrity,* вместо да го превъзнесе as the very incarnation of the beantivul and the sublime**.[2]

Вместо да изпитва неловкост за откритите си връзки с Кинкел, Блинд и Фогт, Фрайлиграт вече се чувствувал шокиран „само от това — пише по-нататък Маркс, — че той е представен пред публиката като човек, който уж се намира „под моето влияние“. Той мислел дори дали не трябва да се обясни по този повод. И само страхът от контраобяснение от моя страна го удържал от това. . . Той смята, напълно оправдано, от една страна, да служи на мамона, а, от друга — да бъде „жрец на музите“; своята житейска безхарактерност оценява теоретически като „политическа добродетел“. . . У този човек няма и намек за приятелски чувства. . . Колко е фалшив, двуличен той и в партийните, и в личните отношения!

И все пак аз не мога, не трябва да доведа работата до éclat.“[3]

И докато Фрайлиграт флиртувал с лидерите на вулгарната дребнобуржоазна демокрация, оспорвайки си с Кинкел първенството на нейни поети, Маркс преодолява всички лични резерви към него, за да избегне разрива. Но Фрайлиграт дори не възразява, когато в печата лицемерни поклонници на таланта му го представят за жертва на „пагубното“ Марксово влияние. Това прави неизбежно обяснението и в писмото си от 23. XI. 1859 г. до Фрайлиграт Маркс заявява: „Ако биха пожелали въпреки истината да ми припишат каквото и да е влияние върху тебе, това би могло да се отнесе само за краткия период от съществуването на „Neue Reinische Zeitung“, когато ти написа великолепни и безспорно най-популярните от стиховете си.“[4] А непосредствено след това Маркс обяснява на Енгелс, че въпреки всички провинения на Фрайлиграт „не искам да скъсвам с него по политически съображения и най-после лично аз го обичам with all hiss faults“[5]. Съдейки от поведението на Фрайлиграт, Маркс изказва съмнение, че той иска „да скъса старите, както изглежда, отдавна тежки за него партийни връзки“.

---

[1] Маркс—Енгелс за изкуството, стр. 418.
[2] Пак там, стр. 424.
[3] Пак там, стр. 425.
[4] Пак там.
[5] Пак там, стр. 427 (изразът на англ. — „с всичките му недостатъци“).
* По-горе от средно.
** Като истинско въплъщение на всичко прекрасно и възвишено.

Маркс наистина проявявал към Фрайлиграт необикновена толерантност, произтичаща както от висши партийни съображения, така и от лична приятелска привързаност към него. Той е чувствувал даже, че на моменти е проявявал слабост, и в едно писмо до Ласал признава: „Аз повече няма да се докосвам до тая тема (относно спора доколко и как е влияел на Фрайлиграт — б. м.) и само ще забележа, че на мнозина твърде разумни хора от нашата партия се струва, че аз се отнасям премного снизходително към своите стари лични и партийни приятели.“[1] В това отношение мнението на Лупус (Фридрих Волф) е било по-решително. Енгелс споделя в писмо до Маркс: „Лупус е съгласен с мене, че поведението на Фрайлиграт едва ли допуска продължаване на партийните отношения.“[2] Но имайки пред вид деликатността на обстановката, той одобрява тактиката на Маркс да избягва по партийни съображения окончателното скъсване с Фрайлиграт. Понеже „това би било триумф за Кинкел и К⁰ . . . При дадената конюнктура много е съмнително дали ще може да се задържим без открито скъсване с Фрайлиграт; неговото литературно самолюбие расте все повече и повече“[3].

Напрежението в отношенията между Маркс и Фрайлиграт се приближава към своята драматична кулминация. Идва последното, най-тежко за Маркс изпитание — политическият комплот, организиран от Фогт. Процесът, възбуден от Маркс за демаскирането на тоя бонапартистки агент, който публикува в началото на 1860 г. клеветнически материали срещу него и комунистите, е имал решително значение „за историческата защита на партията и за нейното бъдещо положение в Германия“. Фрайлиграт е знаел много изобличителни подробности от заговора на Фогт и „чумната клоака“ срещу Маркс, но заема неутрална позиция! Той даже решително протестирал, понеже Маркс го посочил като възможен обвинител на Фогт без негово съгласие. Фактически Фрайлиграт бил зависим от Фогт. Последният бил приятел с банковия директор Фази, негов шеф. Съществували са и някои политически нишки мужду Фогт и Фрайлиграт. В техен взаимен интерес било да избягнат противопоставянето си един на друг. Така думите, казани от Маркс за Фрайлиграт в едно писмо до Енгелс, се оказват напълно верни: той „тайно гледа на нас като приятели, а публично върви в крак с нашите врагове“! Но те двамата продължават, въпреки всичко, да се придържат към тактиката: „засега по възможност без разрив“. Маркс продължава преписката си с Фрайлиграт, осведомява го какво е предприел в процеса срещу Фогт за защита престижа на партията. Той още веднъж му припомня, за да го предпази от други грешки, че тук не става въпрос „за частни интереси“, а за честта на партията и нейния авторитет. Накрая Маркс прави един жест, който още веднъж подчертава неговото нравствено величие. Той е готов да се извини пред един човек, когото повече едва ли може да уважава, за да изключи каквото и да било влияние на личните отношения при крайното определяне позицията на поета: „Ако нещо съм виновен пред теб, готов съм всякога да призная своите грешки.“[4]

В писмото си до Маркс от 28. II. 1860 г. по повод на едно разменено между тях съображение, засягащо съдбата на бившите членове на „Съюза на комунистите“, Фрайлиграт заявява: „Когато в края на 1852 г., вследствие на кьолнския процес, беше обявено разтурянето на съюза, аз се освободих от всички окови, наложени ми от партията като такава, и запазих само моите отношения с теб, мой приятел и другар по убеждения. От партията аз в продължение на седем години стоях далеко, на събранията ѝ не присъствувах, нейните действия и решения ми оставаха чужди.

---

[1] Маркс—Енгелс за изкуството, стр. 565.
[2] Пак там, стр. 429.
[3] Пак там.
[4] Пак там, стр. 438.

По този начин моите връзки с партията отдавна не съществуват . . . Аз мога само да кажа, че при това се чувствувах прекрасно. На моята природа, както и на природата на всеки поет, е необходима свобода! Партията е също клетка и песните дори за партията е по-добре да се пеят вън от клетката, отколкото вътре в нея."[1]

Даже след апологията, която Фрайлиграт прави на отстъплението си от партийния дълг, Маркс не избухва в несдържани обвинения. Той намира сили да запази неизменното обръщение в писмото си — „драги Фрайлиграт". Припомня му, че откакто е бил разпуснат съюзът, „аз никога не съм принадлежал и не принадлежа на никаква тайна или явна организация и следователно партията в тоя ефимерен смисъл на думата ето вече осем години е престанала да съществува за мен"[2]. Какво да се прави в едно временно затишие, когато изпитанията са по-непоносими, понеже сподавят възможността за открито геройство? Да се запази престижът на класата, обединена от общия дух на борбата. „Че в буря се вдига прах — пише Маркс на Фрайлиграт, — че през време на революция не мирише на розово масло и че от време на време някой се оказва опръскан с кал, това е несъмнено. Но ако вземем пред вид огромните усилия на целия официален свят, който, за да ни погуби, не само леко нарушава углавния кодекс, а е минал през цялата углавщина; ако вземем под внимание мръсната клевета на „демокрацията на глупостта", която не може да ни прости, че в нашата партия има повече ум и характер, отколкото в самата нея. . . то стигаме до заключение, че в това XIX столетие нашата партия изпъква със своята чистота."[3]

За каква партия говори Маркс? Не за съюза, нито за хората от бившата редакция на „Нов рейнски вестник". „Под партия аз съм разбирал — заявява той — партията във велик исторически смисъл"[4], т. е. класовата организация на пролетариата, която непосредствено ще доведе до неговото пълно самоосвобождение.

Тия горди слова рязко отличават двата възгледа, които времето сблъсква един с друг, за да провери тяхната стойност. Фрайлиграт се е чувствувал по-щастлив в своята „кула, по-висока от тая на партията", въобразявал си е, че си е възвърнал свободата. Фактически неговата свобода е отказ от дълга, измяна пред историята. За Маркс, дори когато практически не съществува партия, тя продължава да живее във възгледите, борбите и надеждите на работническата класа. Фрайлиграт се връща към миналото, Маркс отправя поглед към бъдещето. И накрая в същото писмо той дава своя отговор на алтернативата: „или-или"? „На пук на всичко" ние всякога предпочитаме лозунга „Смърт на филистерите"! пред лозунга „Подчинявайте се на филистерите"!

С това присъдата на Фрайлиграт от името на историята и пролетариата е произнесена.

В последния период от своя живот Фрайлиграт деградирал до пруско-казионен и филистерско-баналeн поет, възпяващ „победоносните" войници на Бисмарк, прегазили Франция, както и кротките прелести на семейния бит. От революционните стихове, преповтаряни някога от борещия се пролетариат, до „Кавалерийска песен за трета армия", ръководена лично от пруския кронпринц; от „Въпреки всичко" до. . . „Ура, Германия", където, по ироничната забележка на буржоазния литературовед Гуде, шовинистичното „ура" прокънтява 36 пъти! — ето „регресивната метаморфоза" на Фрайлиграт, който не про-

---

[1] Маркс—Енгелс за изкуството, стр. 566.
[2] Пак там, стр. 439.
[3] Пак там, стр. 442.
[4] Пак там, стр. 444.

пуска повод да се похвали колко бил щастлив, че си е възвърнал свободата на поет!

И колко странно звучат след това опитите на Меринг, превъзходно запознат с отношенията между Маркс и Фрайлиграт, да оневини бившия поет! Каква била причината за техния разрив? „Би било обаче заблуждение — уверява ни Меринг — да се търси обяснение за отчуждението, създало се между тях, в отделните политически възгледи, колкото и да са били важни въпросите, които са засягали. . . истинските причини трябва да се търсят в основните свойства на характерите на двамата.“ Меринг стига в своята неоправдана снизходителност към Фрайлиграт дотам, че взема под защита и стихотворенията му от последния период, където той, въпреки възхвалата на пруския милитаризъм и верноподаническите чувства, не бил изменил на своите идеали!

Маркс и Фрайлиграт са били приятели въпреки неизбежните различия в техните характери. Но те са стигнали до конфликт не поради несъвпадението на индивидуалността им. Касае се за противоположни принципи при оценка на връзката между партиен дълг и индивидуална свобода. Истинският пролетарски революционер в критични ситуации поставя алтернативно въпроса: „или-или“, докато дребнобуржоазният поет търси компромиса. Първият мисли за интересите на партията, другият — за личната си и в крайна сметка егоистична независимост. Маркс се оказа на висотата на историята, Фрайлиграт — на равнището на филистерите, чиито чувства опоетизира. Всекиму своето!

РАКОВСКИ, ИЗТОЧНИЯТ ВЪПРОС И БЪЛГАРСКАТА УНИЯ

Тончо Жечев

В края на двадесет и две годишното си царствуване султан Абдул Меджид, двайсет и осмият султан от превземането на Цариград, се е чувствувал в построения от него с източно разточителство дворец Долма бахче не по-добре от последните византийски императори. Неговият баща, прочутият Махмуд II, беше започнал с кърви епохата на либерализация на империята, но вместо да я преобразят и обновят, тези реформи усилиха гниенето във всичките ѝ части, така че наследниците му — Абдул Меджид и Абдул Азис — живееха с предчувствията, страховете и суеверията на последните императори. Само разликата във вярата и обичаите направи да не се повтори безпомощната молитва на последния византийски император Константин Палеолог в черквата на Влахерна, когато далечният им прадядо от османската династия Мехмед Завоевателя влиза в Константинопол. Защото както някога Византия агонизираше и се стесняваше под напора на дивото племе, така и могъщата в миналото Турска империя сега се свиваше и гърчеше под натиска на всички племена, които я населяваха. Към този натиск отвътре се прибавяше и могъщият натиск на всички европейски сили отвън, които бяха подушили богатата плячка. Всяка империя в края на краищата загива от нещо, загина дори Византия след близо тринадесетвековно съществувание. Но на Турската империя ѝ бе съдено да загине от духа на XIX в., породен от Френската революция, от небивалото разцъфтяване на националния и племенен фанатизъм, който зае мястото на разпадащите се религиозни общности, под напора на икономическия, идеен, политически либерализъм и буржоазен демократизъм, срещу който се оказаха слаби всички китайски стени, издигнати от империите. Турската империя загиваше тъкмо от това, което според мъглявия замисъл на нейните реформатори трябваше да я обнови, да я спаси, да я приспособи към духа на времето.

Разноплеменните империи като Австро-Унгария и Турция тогава западат, докато движенията на национална основа образуват нови, по-мощни или по-слаби държави или автономни области, като Германия, Италия, Румъния, Гърция, Сърбия и др. В подобни условия в разлагащите се империи се раждат мрачни и мъдри реакционери като Метерних и Константин Леонтиев. Те се възправят срещу течението, срещу всички, и от никого нечути вещаят смърт и гибел. Те надигат глас срещу „лекомислието“, срещу най-широко разпространеното, убедително за здравия разум гледище, че спасението е съвсем близко, напълно достижимо, достатъчно е само държавните мъже, императорът, сенатът, правителството сами да прегърнат знамето на прогреса, сами да поведат тежката държавна кола към приспособяване и помиряване с духа на времето. Метерних и Леонтиев са разбирали, че за да не се разпадне окончателно един орга-

низъм, престанал да живее естествен, органичен живот, трябва да се замрази, херметически да се изолира. Това единствено може да продължи живота му. „Нашата държава е стара — казваше Метерних — и не може да се впуска в никакви опасни опити.“ „Замразете Русия, за да не гние!“ — казваше Леонтиев. Известно е, че Метерних виждаше единствено спасението на империята в създаването на пълно политическо и духовно мъртвило в Европа на „Свещения съюз“. Тези консервативни утопии, разбира се, не спасиха Австро-Унгария, но във всеки случай продължиха агонията ѝ. Буржоазно-демократическите начала, родени в Англия и Франция, бързо подкопаваха всички стени, които бяха издигани срещу им, те — във вид на стоки, книги, мода, облекло, обичаи, политическа организация, обществено устройство, граждански ред — достигнаха и Турция за ужас и изумление на ходжи и дервиши. Към тях се нагаждаха, с тях се съобразяваха дори султаните, те ставаха пример и символ на спасение за обезправената рая. Когато Абдул Азис подаде ръка на една жена, на императрица Евгения, да слезе от лодката, този прост акт на учтивост стана символ за староверите, че светът се е объркал, че Турция дълбоко е въвлечена в общия европейски водовъртеж.

Така или иначе Турция тръгна — повърхностно, половинчато, куцайки с двата крака — по пътя на реформите. Това засили процеса на разпадане и изостри до краен предел Източния въпрос като въпрос за подялба на наследството ѝ. В широкия смисъл на понятието „Източният въпрос“ съществува откак Константин Велики, под напора от Север, пренесе столицата и основа „Новия Рим“, „Втория Рим“. Но до падането на Византия политическото и идеологическо съперничество между Изтока и Запада имаше черковна форма, проявяваше се най-ярко в борбата между Константинополската патриаршия и папския Рим. Завоеванията на турците, заели освен Константинопол голяма част от Азия, Северна Африка, Балканите и стигнали до Виена, коренно преобразиха характера на „Източния въпрос“. Той е един до времето, когато Турската империя съществуваше в цялото си могъщество, и друг по време на упадъка ѝ; един до времето на московските княжества и друг след офанзивата на Петър Велики към Юга, след укрепването на руската държавна сила; един докато съществуваше духът на революционна Франция, друг по времето на Наполеон III и стремежите на Втората империя и т. н.

На българските събития, за които по-късно ще стане дума, решително влияние и въздействие оказа състоянието на „Източния въпрос“, непосредствено след Кримската война, разположението на силите, очертано от Парижкия договор, положението на Турция и стремежите на западните сили и Русия към Цариград. Всеки, който иска да разбере характера на тези събития, както и хоризонтите, очертани за България и българите в тази ситуация, трябва внимателно да вникне в целия този комплекс, наречен „Източен въпрос“, и то в онова състояние, в което го намираме след Кримската война.[1]

В резултат на Одринския мир Русия спечели позиции в Константинопол и в Югоизточна Европа, за които Екатерина Велика е могла само да мечтае — освен привилегиите, отнасящи се за Проливите, Русия поемаше съгласно договора покровителството на християнското население в Турската империя. Това ѝ даваше възможност пряко да се меси във вътрешните работи на Турция, да разширява своето влияние, като подхранва надеждите на християнските народи

---

[1] Известно е, че за повод на Кримската война послужиха привилегиите за католиците в „светите места“ на Ерусалим и Витлеем, които Наполеон III искаше да им възвърне. Но в 1808 г. гърците с поддръжката на православните руси съвсем бяха отнели от католиците тези места, без да последва абсолютно нищо, тъй като революционното правителство, а по-късно правителството на Първата империя още не проявявали някаква заинтересованост към този въпрос.

за освобождение — съвсем реални като перспектива, след като се има пред вид, че със силата на руското оръжие бяха създадени независимите или васални Гърция, Влахия, Молдова. Западните сили не можеха да се примирят с това положение, което Русия си беше извоювала, и макар че тогава не успяха да предотвратят събитията, цялата им по-нататъшна политика беше насочена към ликвидиране привилегированото положение на Русия. Логическият край на тази политика беше Кримската война. Още далеч преди нея Николай I нарече Турция „болния човек". Наричаха я „болен човек", но това беше евфимизъм, дипломатически език, защото в същност с повече или по-малко основания вече я имаха за умрял човек, тъй като смятаха наследството ѝ за открито. Войната беше война за това наследство на разпадащата се империя. Ако Русия съумееше да запази положението си след Одринския мир, тя щеше да има лъвския пай от това наследство.

Но нейната дипломатическа служба, между другото често ръководена от чужденци, не можа да предусети, че привилегиите, които Русия беше спечелила, щяха да бъдат добра и надеждна почва за образуване на европейска коалиция срещу нея, нещо, от което Англия не закъсня да се възползува. Казват, че Николай I, изправен вече пред тази коалиция и видял пълната политическа изолация на своята страна в навечерието на Кримската война (срещу нея се оказа дори спасената от него през революционната 1848 г. Австроунгарска империя), казал: „Познавам двама глупави императори — Ян Собески и себе си — те помогнаха на Австрия, без да видят благодарностите ѝ." Но това беше сантименталната страна на въпроса. Иначе Англия бавно, но сигурно успя да се възползува от националистическите аспирации на Втората френска империя, от политическите сметки на Сардиния, от завистта на Австрия към руското положение на Изток, от безизходицата на Турция и да образува голямата европейска коалиция, срещу която Русия се оказа без съюзници, изолирана. Напуснаха я, както трябваше да се очаква, дори сателитите ѝ, възползували се от нейното затруднено положение.

Известно е, че Кримската война, въпреки героичната борба на руските войни, завърши с тежко поражение за Русия, поражение, подготвено още на дипломатическата маса, при цялата политическа и идеологическа офанзива, която предшествува всяка война. Най-голяма роля в подготовката на кримската кампания безспорно имаше Англия, но по обичая си тя остави практическото осъществяване на акцията в други ръце, в ръцете на Франция. Англия умееше да използува за своите по-далечни цели дори честолюбието и самолюбието на своите съюзници и противници, така че и този път тя не протестира, когато палмата на първенството в тази война се отреди на Франция, след като заслугите можеха да се измерват по броя на жертвите на бойното поле.

Тъй или иначе в чест на Франция за място на конгреса на мира беше избран Париж, а за негов председател — френският министър на външните работи граф Валевски. Конгресът се открива на 25 февруари, а мирният договор се подписва на 30 март 1856 г. Именно този мирен договор фиксира обстановката в Европа, при която с нова и най-голяма сила трябваше да се постави българският въпрос. Парижките трактати гарантираха „териториалната неприкосновеност" на Турската империя, при което всеки опит, „способен да наруши тази неприкосновеност, ще се разглежда като въпрос от общоевропейско значение". Оттук насетне това стана задълго една от догмите на европейската политика, която формално отнемаше на всички правата да присвояват турски владения и да се вмесват в техните работи, а фактически откриваше пътя за това на всички, които имат сили и средства. Най-важното последствие за нас от парижките договори беше, че на Русия се отне привилегията единствена да покровителствува християнското население в Турската империя. Но под формата на гарантиране невмеша-

телство отвън в султанските работи се откри правото за вмешателство и пече-
лене на терен сред това население за всички европейски сили. Цената, с която
турският султан за пръв път през деветнадесетия век подписа договор, необвърз-
ващ го да отстъпи свои владения, не беше малка, защото по отношение вътреш-
ните си работи турското правителство беше поставено фактически в условията
на капитулации. Оттук насетне се откри свободен достъп за западните сили към
вътрешните работи на империята, която започна да наподобява второстепенна,
зависима страна.

Все с цел да се покаже, че отсега нататък западните сили, а не Русия имат грижата за християнското население на Изток, беше прието, че парижките трактати не могат да бъдат подписани, преди султанът тържествено да обяви на своите християнски поданици известни гаранции за правата им. Англия и Франция обаче се бяха погрижили това да стане преди откриването на конгреса и да направи съответното впечатление както на християните, така и на руската делегация. Така именно се роди прословутият хатихумаюн от 18 февруари 1856 г., главният официален документ, на който се основава нашата легална борба за черковна независимост и културна автономия. В това височайшо турско повеление повторно се потвърждават постановленията на танзимата, с който започнаха реформите, гарантират се правата и привилегиите, формално отдавна предоставени на всички християнски общини, провъзгласява се равенство за всички вероизповедания и народности, както и достъп за християните до всички служби в империята, обезпечава им се право на представителство в държавния съвет и т. н. Парижкият договор юридически закрепи и фиксира едно ново положение на Изток, ново разположение на световните сили, нова фаза в развитието на „Източния въпрос".

Г. С. Раковски, излъган в най-добрите си надежди от изхода на Севастополската война, особено остро чувствувал и разяснявал състоянието на „Източния въпрос" през тези години, трагичното стечение на обстоятелствата за българските работи с оглед новото разположение на силите. Романтик и мечтател, Раковски почти не е напущан от реалистическия си усет в политиката. Не случайно най-важните му политически и идеологически съчинения, свързани с обосноваване линията на нашето национално движение, се отнасят към 1860 г., когато кризата в българския въпрос е била особено напрегната, а въпросът за избор на път е бил съдбоносен. Разочарован в надеждите си за помощ отвън, от Запад и Изток, стремейки се да внуши мисълта, че освобождението ни трябва да е наше дело, Раковски доказва, че европейските сили имат свои задни мисли в така наречената грижа за християнското население в Турция, че всяка сила вижда зад това своите особени политически интереси. Великите християнски сили според Раковски отдавна са скъсали с идеализма и безкористието в политиката, в разрешаването на въпросите те не се ръководят от правото на народите, останали под турско владичество, а поставят на преден план вероизповедния въпрос, с който най-лесно могат да се прикриват и спекулират.

След 1829 г. Източният въпрос се разбира различно от силите. Западните страни се ръководят преди всичко от стремежа да спрат напредването на руското влияние в тези области, да унищожат това влияние върху едноплеменните и единоверни с Русия православни на Изток, като погрешно смятат гърците за главен народ в Европейска Турция. „В дипломатский днешен свят и в европейская обща политика — пише в писмо от 1 март 1861 г. Раковски — кои ся управиа от няколко си увенчани, няма ни человеколюбие, ни любов ближнаго, ни вяра, сичко е особна корист и лична полза! Правда по-силного днес владее! Това е тъй истинно и няма друго. Сега да видим кой какъв интерес има от нас, кои за несчастие сме ся случили при корену на таиа яболка, някогаш наше прите-

жание."[1] След тази обща постановка Раковски разглежда нашия въпрос в рамките на европейската политика от това време. Според него Русия гледа на православните християни в Европейска Турция като естествено полагащо ѝ се наследство от разпадащата се империя и всичко до Кримската война е съдействувало за утвърждаването на това убеждение — еднородието и едноверието ѝ с тези жители на Турция, както и общонародната наклонност към Русия на всички православни. Това според него е било твърде добре известно на западните сили и това е причината за Кримската война, която е трябвало да спре руската инвазия насам. За да обезпечат своя успех, западните сили според Раковски са решили преди всичко да разрушат вероизповедния съюз, който привързва толкова здраво православните към Русия. С това те нанасят едновременно два силни удара — намаляват влиянието на Русия и същевременно спират възраждащата се у нас народност. „Понеже — пише Раковски — тем е твърде добре познато, че наша народност днес само в религия си чувствува народност. Нъ ако и не бы имали разрушение Росийского влияния за предмет си чрез той-зи начин тии пак ся биха трудили чрез увождение религыи си между ни да добият влияние над нас или по-право да кажа, да си отворят път помежду ни и с время да ни удавят; какъ то ся са толкова други славяни чрез той-зи начин удавили от немци и от другы."[2] В този пункт Раковски очевидно има пред вид Франция и френските политически, духовни и икономически стремежи на Изток. Защото веднага след това добавя — Англия и Прусия, макар и да не са заинтересовани от католическо нахлуване, още по-малко заинтересовани могат да бъдат от това българите да се доберат до независима черква и свещеничество, като си останат в православието. Те не биха търпели и не биха допуснали това, защото близостта на езика и единоверието с Русия ще създадат нови пречки за тяхното проникване.

Не по-малко сложно намира Раковски положението на Турция и Високата порта с оглед на нашето народностно възраждане. Отчасти по тактически съображения, отчасти като има пред вид особените турски интереси, Раковски възлага надежди главно на султана и Високата порта, за които нашето отделяне от гърците и Патриаршията би било от важно значение. Те нямало да закъснеят да се възползуват от него. Но с оглед събитията през 1860 и следващата година Раковски прави вече други изводи — Турция е толкова слаба, нейното относително тегло в решаването на Източния въпрос е така намаляло, че нашата съдба не зависи от султана и неговото правителство. Защото те са стигнали до положението други да заповядват и други да се разполагат в собствения им дом и имот, техните обещания вече нямат за нас стойност. Решението за изпращането на владиците на заточение Раковски тълкува така: „Тук ся види явно чи Порта си играла с нас досега къту с едны деца!"[3] С оглед на всичко това Раковски констатира, че нашият въпрос именно сега се намира в най-голяма опасност „и ако не ся постъпи достойно, сичко е изгубено!" Именно в тези условия и в тази източна криза Раковски се стреми да обоснове идеята за създаването на една „българска религия", за нашето „отделяне от сички" и за пораждането на едно българско движение, което да покаже, че и „ние сме народ на света".

С други думи, още със самото си зараждане и първи решителни стъпки „българският въпрос" попада във водовъртежа на световната политика, на съперничеството между Запада и Изтока. А сложността на нашия въпрос се състои в това, че той се повдига с голяма сила едва когато поради ред обстоятелства всички главни европейски сили се оказват *против* нашето национално обосо-

---

[1] Съчинения на Г. С. Раковски, избор, характеристика и обяснителни бележки от М. Арнаудов, С., 1922, стр. 732.

[2] Архив на Г. С. Раковски, подбор и ред. Г. Димов, т. I, С., 1954.

[3] Пак там.

бяване, против нашата културна автономия, търсена във формата на независима и самостоятелна българска черква. Въпреки съчувствието и разбирането на българските искания в известна степен и в руските официални среди, какъвто е случаят с император Александър II, Русия след Кримската война особено много залага на единството на православните в Турция и поради това тя не поддържа нашето искане за пълно отделяне от Патриаршията. Франция е била против, бързайки да се възползува от резултатите на войната. Тя е била готова да подкрепи създаването на независима българска черква само ако тази черква признае върховенството на папата и приеме френското политическо покровителство, т. е. само с цената на пълен религиозен, политически и културен завой в досегашната българска линия и традиция, които трябва да се насочат със същата сила на Запад, с каквато досега са били насочени на Изток. Австрия е била против българската независимост, от една страна, следвайки Метерниховия принцип нищо да не се променя, от друга, защото е била убедена, че една независима българска черква в края на краищата скоро ще попадне под традиционното руско влияние сред българите. Същите съображения са близки и на трезвата дипломация на Англия. Парадоксът тук е, че остава до известна степен да се разчита само на интересите на Турция от българо-гръцката разпра, тъй като тя по самото си естество е била способна да ликвидира „голямата идея" на гърците за възстановяването на новата им държава в рамките на Византийската империя, както и да способствува за намаляването на руското влияние сред българите. Но за турците не е могъл да остане скрит политическият аспект на проблема за българската независима черква като начален етап от възстановяването на българската държавност и възраждането на българската народност. Така че ние не сме могли прекалено да разчитаме на помощ в освобождението си от тези, от които в крайна сметка е трябвало да се освободим. Затова играта на котка и мишка между турците и българите, при честа размяна на ролите, е най-дълга и преплетена с много абсурди, парадокси, интриги, ловки ходове, престорени надежди, показно разочарование и т. н. Именно в тези условия е било необходимо да се изработва и спонтанно развива българската политическа линия на поведение.

Още от играта на Неофит Бозвели и Иларион Стоянович с поляците, с Чайковски и католиците-лазаристи от манастира на Сан Бенедето българите бяха забелязали, че напипват някакво много чувствително място, което раздвижва цялата политическа машина на силите по това време — Русия побърза да погледне съчувствено на българските искания и да употреби влиянието си в Патриаршията с оглед опасността от засилването на френското влияние и католическата експанзия. Западните сили веднага уловиха възможността за разширяване на своите позиции на Изток. Този ход раздвижи дори тежката ориенталска дипломация на турците и Али паша с острия си политически нюх веднага схвана всички възможности, скрити зад българо-гръцките отношения. Сега, в ситуацията след Кримската война, сред българите се намериха хора, които решиха докрай да използуват този политически ход, още повече че това нямаше да бъде за пръв (нито за последен) път в българската история.

*

По време на бурните български събития в Цариград през 1860 г. Раковски вече се намирал в Белград, споделяйки тежката участ на политическите емигранти, но и умело ползувайки се от предимствата на тяхното положение. Неговото идване в столицата на Сръбското княжество, васално на султана, малко предшествува великденската акция на цариградските българи, която в негово лице намери възторжен поддръжник — той смята, че събитието от 3 април е

достойно да се празнува ежегодно. Познат и приятел на Иларион Макариополски от тяхната младост в Атина и Цариград, Раковски бил възхитен от решителната му крачка. Човек, пристрастен във всичко, каквото върши, човек на крайностите и полярните страсти, Раковски бърза след всичко станало да закрепи общонационалния авторитет на Иларион. Оттук насетне, във връзка със събитията през тази и следващата година, Раковски ще нарича в писанията си Иларион не иначе, а или „Негово всесветейшество Иларион Български", или просто „Иларион Български". И тук, както в много други неща, ще се прояви неговият удивителен политически такт и политически реализъм, твърде интересни за човек, който иначе във всички други области, дори в историята и българския език беше способен на произволи. Мисля, че отношението му към Иларион е достатъчно да опровергае повърхностното мнение на Касабов, че Раковски излиза така рязко срещу Драган Цанков и неговото движение, тъй като не може да търпи нищо, което не произлиза от него, на което той не е главатар. Особнячеството и честолюбието на Раковски не са тайна за никого, но той, обладан винаги от „неистово родолюбие", по израза на Петко Славейков, някак съумява да впрегне в голямото дело и странностите си, нещо, което не е лесно да бъде прозряно от съвременниците.

Раковски е живял и работил по това време в Белград, имал е широки връзки и достъп до различни кръгове, включително и в двора на новия княз Михаил Обренович, комуто посветил цяла ода в първите броеве на „Дунавски лебед". Но погледът му през всичкото време бил отправен към Цариград, към събитията, които са ставали там във връзка с българските искания. Трябва да се изтъкне, че идеологът на българската национална революция тук, отдалеч, е виждал най-ясно по това време значението на черковната борба, картите на всички европейски сили, участвуващи в голямата политическа игра, чието средоточие по това време е бил босфорският бряг. Раковски е единствен, който може би поради особеното си положение на емигрант видя българския въпрос на фона на световната политика по това време, видя го свързан с положението на Русия, Франция, Турция, Гърция, Сърбия, Румъния, Англия, Германия, Италия, след Кримската война, на фона на предимствата и типичните слабости на интензивното приобщаване на Турската империя към европейските нрави и европейската икономика. За българските цариградски дейци и събития той съди не така припряно, техните усилия и последици му се разкриват в широка перспектива.

Най-характерен момент от идеята на Раковски за българските работи е разочарованието в досегашните му надежди, възлагани на християнските европейски държави при разрешаването на въпроса, постепенното узряване у него на мисълта за самостоятелна българска линия на поведение и действие, за българска политика. „С една реч — пише във вестника му, а това се повтаря непрекъснато с други думи — на български работи са убърнали много взор и всеки иска да изиграй свой игровод в полза си."[1] Острото чувство за нашата обособеност в този исторически момент, за нашата ориентировка в европейските интереси, за необходимостта от самостоятелна политическа мисъл и линия преобладава в политическите идеи на Раковски от това време, това е лайтмотивът на неговите разсъждения. Той е узрял за мисълта да се използуват противоречията между силите за българските национални въжделения. От 1 септември той започва да издава своя „Дунавски лебед", първоначално лоялен към Турция и султана. Като се има пред вид самочувствието на Раковски, неговата представа за собствената му роля (нещо като шеф на несъществуващо задгранично българско правителство), може да се разбере тази стъпка. Тя не е само продиктувана от васалните отношения на Сърбия, където издава вестника си, тя не е само

[1] Дунавски лебед, бр. 12 от 29 ноември 1860 г.

от съображение за разпространяване на вестника във вътрешността. От някои статии в неговия вестник оставаме с впечатление, че Раковски нарочно ги е адресирал до турските политически кръгове, апелирал е към тях да разберат собствената изгода от българското отделяне от гърците, което ще нанесе смъртоносен удар върху „великата идея", чийто носител е било гръцкото духовенство. Раковски често напомня на турците „сирийския въпрос", актуален в този момент, защото Ватикана беше успял да предизвика във връзка с него вмешателството на Франция в работите на Турция. Той предупреждава Портата, че същото може да стане с „българския въпрос", ако не бъде разрешен справедливо от нея. Всичко това, цялата ситуация през тази година индуктират изумителната енергия и оригинална мисъл на Раковски. Можем да кажем, че това са най-плодотворните години за него като идеолог на българското национално движение и писател. Това направи от него смел и далновиден теоретик на българската черковна борба, най-видният измежду светските дейци, както и пръв, неповторим историк на същата борба. Неговата история на черковния въпрос, събрана в двете му книги „Българският за независимо свещенство въпрос" (1860) и „Българският вероизповеден въпрос" (1864), печатани в „Дунавски лебед" и „Бъдущност", се отделят измежду богатото му литературно наследство не само с идеите, но и с чисто художествените си качества. Тези историко-теоретически съчинения на Раковски го разкриват може би по-ярко като писател, повече от поезията и диалозите му, в тях е целият той — с естествен слог и тон, с необхватно богатство на житейски и духовен опит, с тънък хумор и богато въображение, с много и ярки спомени, с неподражаемата си, възхитителна импровизация, която започва от интимен спомен, за да отлети във философията. Жалко, че не тази традиция в българската историография получи у нас развитие, че историците престанаха да са писатели, а писателите историци и идеолози. . .

Раковски познаваше из основи не само теорията и историята на черковния въпрос. Черковната борба беше, така да се каже, значителна част от неговата автобиография, милия на сърцето спомен от ранната младост. Интимни връзки, спомени, симпатии и антипатии го свързваха с главните дейци по „Въпросът", от близко му бяха познати условията на борбата в турската столица, местата на събитията го връщаха от Белград към бреговете на Босфора, край долините на Златния рог, към Арнауткьой, Куручешме, Ортакьой, Балкапан и Балат, свързани с младежките му подвизи и приключения. При неговата възторженост, при способността му дълбоко да се увлича и фантазира, това има голямо значение.

Прав е академик Д. Косев, че Раковски „гледал на черковно-националното движение и участвувал в него като революционер, а не като черковник и просветител"[1]. Но това ново, революционно гледище не се явило у него готово, то е плод на дълга и сложна еволюция, свързано е с много нови разочарования у нашия герой, особено много е свързано със събитията през тези години на борба с унията. Раковски може да се счита окончателно утвърден в новото си гледище едва след 1861 г., тогава започва неговото охладняване към черковната борба, както и съмненията в нейните резултати. Преди това Раковски е слагал ударението именно на черковния въпрос, като необходимо условие за разрешение на нашия национално-политически въпрос. „Вероизповедният въпрос — убедено твърди той по това време — е днес за нас най-голямото дело, което трябва да занимава всекиго българина." Или: „. . . един въпрос (т. е. черковния, б. м.), от който зависи смъртта или живота на българската народност". Това не са епизодични мнения на Раковски, а негово убеждение по това време, те се повтарят непрекъснато. Едва в неговия позив от 1862 г. се вижда, че той е готов

---

[1] Вж. сб. Г. С. Раковски, т. I, С., 1964, стр. 36.

да смята черковната борба изиграла или на път да изиграе историческата си роля за сплотяването на нацията, за повдигането на националното съзнание и самочувствие. Всичко това е въпрос на житейски опит, духовна еволюция, на съдба за него.

Защото Раковски не беше от тези, които нямаха никакъв друг път в живота освен да грабнат пушка или да бягат от царството. Неговият живот, богат на духовни приключения, показа, че той е можел да се нареди блестящо на житейската трапеза. Сравненията с неговите другари ще покажат, че за това беше достатъчно само да е по-благоразумен родолюбец, да го нямаше това негово „неистовство“ в родолюбието, което слага постоянно печат дори в чисто научните му занятия. Иван Вазов вдъхновено е нарисувал неговия портрет, с интуицията на поет е схванал онзи „кръст огромен“, който Раковски носеше и който беше в неговия характер:

природата веща беше се сбъркала:
тя от теб да стори гений бе искала,
затова в главата ти като в една пещ
фърли толкоз пламък и възторг горещ,
но друг таен демон се намеси тамо:
ти стана създанье от крайности само,
елемент от страсти, от злъчка и мощ,
душа пълна с буря, с блясък и с нощ.
Твойта вражда беше вражда сатанинска,
твойта любов беше любов исполинска.
Любов без съмненье, без свяст, без предел,
що кат кръст огромен ти беше понел. . .

На два пъти в това стихотворение се говори за демон — „таен демон“ и „демон бдящи“ — и това не е случайно. „Демонът“ на Раковски — това е отделна и твърде привлекателна тема. . .

Раковски започна съзнателния си живот, както Гаврил Кръстевич — под крилото на техния земляк и голям сановник княз Стефан Богориди получи солидно образование във великата народна школа на Куручешме. В реформираща се Турция той бил готвен отначало за кариера, каквато тогава иноверци можеха бързо да направят в залязващата империя. Неизповедими са пътищата на съдбата, на хората в историята! Погледнете тези двама души — Раковски и Кръстевич. Има ли нещо по-различно от тях, има ли по-противоположни пътища, по-различаващи се съдби? А те имат едно родно място, и двамата са имали едни и същи учители, завършили са едни и същи училища, знаменитият Стефанаки бей беше настойник и на двамата, те почти са връстници, били са свидетели и участници в едни и същи събития. Писмата на Раковски в неговата младост започват с „многообичний ми г. Кръстевич“. Раковски се надява на неговото „превъзходно ръководство“ в ученето. Те са зрели, големи мъже, когато духовните им и политически вълнения са били свързани с една и съща борба — черковната. И все пак станало е така, че нищо у тях не си схожда, в известен смисъл те стават олицетворение на двете партии в българското национално движение в неговия по-ранен етап.

Единият живя като емигрант и умря като емигрант, с надвиснали над главата му смъртни присъди, издадени от същото ведомство, където Кръстевич бавно, но сигурно напредваше към върховете. Раковски си остана неоженен годеник, негова невеста беше българското дело. В безспорното родолюбие на Кръстевич има нещо трезво-благоразумно, нещо семейно-интимно, нещо от родолюбието на грижовните бащи на голяма и сплотена челяд. Кръстевич е човек кабинетен, той бърза да се прибере след шумните спорове по комисии,

с удоволствие напуща тържището на политиката, с наслада се скрива в уютния домашен кръг, сред книгите и ръкописите си. Той е един ненапълно осъществен български учен поради много житейски причини, той има всички качества на учен — знае езици, получил е солидно образование в Цариград и Париж, не е суетен, а упорит и добросъвестен. В условията на назряващата българска революция той е предтечата на други дейци, строители, тъй както Раковски, сам революционер, стана предтечата на революционерите у нас. Кръстевич е изпълнен с политическо благоразумие, дипломацията и компромисът изразяват същността на неговия благ и кротък характер, чужд на всичко прибързано и крайно. Той е, пак за разлика от Раковски, типичният предреволюционен и следреволюционен български деец, всички големи сътресения го правят някак излишен, тогава за мнозина той става смешен. У Раковски няма нищо от характера на неговия приятел от младини. Той е новатор във всичко, сам блясък и заслепление от блясъка. Всяко негово появяване е свързано с изненада, той не умее никъде и никога да остане в сянка. Той изпълва с огън и страст дори невинните филологически и исторически занимания, всяко от съчиненията му е заредено с динамита на патриотичното и национално въодушевление. Той е роден войвода, неговата стихия е революцията, в тихи времена той не знае какво да прави, може да забогатее бързо, още по-бързо да разпилее натрупаното, да стане също така излишен и смешен, както Кръстевич във време на решителни действия. Ярък и буен, Раковски носи гръм и мълнии навсякъде, където се появи. Кръстевич се придържа към солидните, изконни начала на живота. Единият е празник, другият е трудолюбивият и сив делник на българското дело. Всяко сравнение между двамата — общо и в детайли — навежда на контрасти. Неукротим новатор, Раковски иска да промени дори нещо толкова непроменяемо като езика, той създава своята езикова попара от разни пластове и диалекти, докато добросъвестният и реалистичен Кръстевич става редактор на новобългарския език.

Тези двама дейци на българското дело, които работиха и живяха толкова различно, трябваше да умрат различно, а тяхната следсмъртна съдба да свидетелствува за двата полюса в българското движение. Раковски умря млад, беден и изоставен. Кръстевич доживя патриаршеска възраст и при съобщението за смъртта му българското Народно събрание се изправи на крака. Пренасянето на костите на Раковски в България бележи създаването на неговия непомръкващ ореол, сложи началото на героическия мит за него и живота му. Гробът на Кръстевич открих самотен и изоставен в едно гръцко гробище в Цариград, в мирно съседство и обкръжение на някогашните му политически противници. На паметника чистачът беше окачил своята метла, а вътре беше оставил своята лопата. Какво е това? Нима ние сме и ще бъдем исторически бебета, които си разказват за поука само героическите митове от своето минало? Ще узреем ли да разбираме безкрайната перспектива и сложност на историята, в която са на своето място и Екзарха и Караджата, и Раковски и Кръстевич, които в своята съвременност са люти противници, а с времето ги виждаме впрегнати да теглят нелеката ѝ кола! Не, тази метла и тази лопата на гроба на Кръстевич ме карат да се задъхвам, призракът им не ме напуща. Доскоро не знаех, че несправедливостта към историята засяга също така дълбоко, както всяка друга несправедливост.

Мога да разбера дори Чардафона Велики от Голямо Конаре, тази карикатура на старите комити, нещо като хунвейбин на миналото. Кръстевич беше пристигнал в Пловдив като генерал губернатор, представител на омразната султанска власт, наскоро отхвърлена с толкова жертви от нашите освободители, представител по необходимост на силите, които изкуствено разпокъсаха България. Съдбата на Кръстевич трябваше да го доведе дотук, той беше въплъщение на успелите икономически, политически и административно социални кръгове още в рамките на Турската империя, той беше турски чиновник с българско сърце,

неговата порядъчност умееше да съчетава несъчетаемото — на турска служба, той слугуваше с постоянство и умение на всички законни български искания в един дълъг период от време. Чардафон естествено не можеше да има представа за цялата сложност на неговото положение и жизнен път. Наелектризиран от огнените думи на човек като Захари Стоянов, Чардафон искаше да направи Кръстевич, този „Треперко паша“, смешен и го качи на файтона, като остави годеницата си Делка Шилова да го конвоира с пушка в ръка. Пред Чардафон обаче беше въжделеното съединение на България, пред несложния му ум се изправяше голям турски сановник.

Но каква е тази историческа „чардафонщина“, която и до днес ни пречи зад блясъка на героите да виждаме тези упорити къртове на историята, на нейния делник, на нейната ужасно бавна, но сигурна работа, от които беше и Гаврил Кръстевич? Култът към героите е прекрасно качество на нашия народ, но не за това ли, че зад героите не виждаме големия и сложен опит на строителите, ние често се обърквaме в мирни времена, не знаем какво да правим, как да го правим. Не за това ли някогашните герои, както и възпитаваните в преклонение към героите, в по-други времена стават бързо циници, а съвестта си окачат като метла на паметниците на миналото? Ех, сега не е време за героизъм — си казват те, сякаш ако бяха по времето на Раковски, до един щяха да се наредят под знамето на легията му. Но в същност зад тази пошла и подла фраза те разбират — сега е време за живот, за удоволствия, за байганьовски подвизи и келепир. И никой няма да им припомни хора като Кръстевич, които умееха да живеят и вършат своята работа порядъчно и кадърно дори когато на главата им стоеше турска чалма. . . Белински говори на възраждаща се духовно и икономически Русия — вижте англичаните! „Те така добре чувствуват своето национално величие, че ни най-малко не се боят, че може да му повреди разгласяването на недостатъците и тъмните страни на английското общество. . . само слабият, нищожен или състарилият се народ, изживял целия свой живот до невъзможността да върви напред, обича да се хвали и повече от всички се страхува да погледне своите рани: той знае, че те са смъртоносни, че неговата действителност не му представя нищо отрадно и че само в самозаблуждаването може да намери онези лъжливи утешения, за които са така лакоми слабите и немощните.“ Това и само това е програма за мъжествено национално самовъзпитание.

Трябва да се схване всичко това, за да се разберат добре мястото и ролята на Раковски в този решаващ момент от българското дело. В тези условия Раковски постепенно изковава идеологията на нашето революционно движение, но революционна партия, организирана революционна сила все още нямаше, цялата енергия на революционера Раковски беше впрегната в черковната борба. Той беше подранил предтеча, чрез него се излюпваше историческата необходимост за преход от легалните към революционните средства за борба, той носеше легалния политически опит на цариградския кръг и бъдещата тайна апостолска мисия. В известен смисъл Раковски е междинна фигура, противоречива и сложна фигура на един преход между борбата за културно-национална автономия и борбата за пълна политическа независимост. Той произлизаше от цариградския кръг, но трябваше да сложи началото на „букурещкия кръг“, да разчисти пътя на комитетите, комитите, на Любен Каравелов, Левски, Ботев. Той участвуваше с цяло сърце в борбите на просветителите за национално освестяване, а подготвяше почва за революционерите, тяхната работа за политическа независимост. Неговата национална идеология, както на дейците от цариградския кръг, е изцяло оформена в борба с гръцката мегаломания и националистически аспирации, но неговите политически средства вече напомнят за антитурската организация и патос на Левски и Ботев. Неговата младост беше огряна от дружба в черковно-патриотичния кръг на Неофит Бозвели, Иларион Макариополски,

Гаврил Кръстевич. В своята зряла възраст той вече е наставник на Левски, негов командир от легията. Ускореното българско развитие след вековно закъснение се отнася не само до политическата сфера. Ние виждаме как далеч преди да е завършила борбата за културна автономия, на вратата на историята застава гордата и решителна сянка на Раковски, която вече е готова за разочарованията от една непобедила борба и твърде внушително изразява цялата необходимост и неумолимост на следващия етап. Така както Ботев след известно време ще напомня еднакво за националното и за социалното освобождение. Както днес е модно да се казва — това, изглежда, е моделът на нашето историческо движение, където е непознат „чистият тип", бъдещето непрекъснато застъпва миналото, в миналото присъствува много от бъдещето, бъдещето не всякога е органично свързано с настоящето и миналото, бъдещето е повече плод на разочарования, отколкото на докрай разкрити възможности, а водачите са такива монолитни смешения!

Ето това е човекът, това е деецът Раковски, от когото в този тежък момент национално-черковната борба, православната партия получиха най-силна подкрепа в борбата си с католишката пропаганда и движението на Драган Цанков, при голяма политическа изолация от всички останали страни. В този момент Раковски оказа своята подкрепа без резерви, с голям политически такт, използувайки всички предимства на емигрантското си положение. Вестникът му „Дунавски лебед", а не поддържаният с чужди средства вестник на Александър Екзарх, и то поддържан тъкмо за тази цел, слаб и залинял по това време, става истински център на антиуниатството, дава голямото сражение на Цанковия в. „България". Най-важното в случая е, че Раковски вижда българския въпрос в аспекта на световната политика и търси смели решения, като си дава пълна сметка за всички перспективи и отговорности. „Нашъ въпрос е един малък въсточенъ въпросъ". . . „да не някакъ си да стани раздоръ между народу" — това са лайтмотивите на Раковски в този тежък час. Сравнението с Източния въпрос му е необходимо, за да доказва непрекъснато, че всички европейски сили са заинтересувани да отбиват руското влияние сред православните народи в Турция и действуват в тази посока. Унията потвърждава това. Тук интересите на Турция и силите съвпадат. От друга страна, бюрократическият идеал на царска Русия за единство на православните под Турско й връзва ръцете. Главната опасност, която унията създава, е да се раздели нашият народ в решаващия момент, да се разполовят неговите сили и да се хвърлят в междуособна война, вместо да преследват своята национална кауза. Към края на м. ноември 1860 г. Раковски е така потресен от опасната посока в движението, че дори лансира за кратко време мисълта за компромис с Патриаршията (при положение обаче, че се назначи български екзарх). Той действувал пред новия сръбски княз неговият представител в Цариград да поеме ролята на арбитър.[1] В този момент Раковски насочва цялата си неукротима енергия, всичкото си „иступление" в две посоки — за разобличаване униатското движение и водача му Драган Цанков, и за разработване българска линия, стратегия и тактика.

Не е лесно сега да се преповтарят думите на Раковски за Цанков и неговите ходове. Те са родени в огъня на жестока полемика, където понякога в интерес на скъпата за всички истина се използува дори лъжата. Раковски е бил близък с Цанков до неотдавна. Но, изглежда, тази близост само е дала отровните капки на личната неприязън, когато пътищата им се разделили, а животът ги изправил един срещу друг. Те са понаучили един за друг няколко интимни подробности, които сега ще използуват за голямата си цел. Самият Цанков е майстор да поднесе подобен род подробности. Той не закъсня да „напомни", че Раковски. . .

---

[1] Архив на Г. С. Раковски, т. I, стр. 215—216.

откраднал книги от техния дом в Свищов. „Голтаци“, „отчаяни лекета“, „нехранимайковци“ — това са част от удобните за преповтаряне сега изрази от тази полемика. Но всичко това е дан на времето и разгорещените страсти. Поважното е, че стимулиран от тази борба, Раковски непрекъснато се връща към историята ѝ, към теорията на националните движения, разработва насъщните въпроси на нашата национална революция.

Изглежда, че мисълта за компромис с Патриаршията при създалото се положение бързо напуска Раковски. Постепенно той е бил информиран по-добре за органическите слабости на движението за присъединяване към католиците. Защото още в края на декември, след акта за съединението, той подлага на същия огън Александър Екзарх за предложението му да признаем патриарха, с някои от нашите условия — „съвсем крайно убийство на народний ни въпрос“, направено уж от съжаление за „католишкото приключение“ — така вестникът на Раковски квалифицира предложението на Екзарх. „Народоубиец“ — е наречен той. Колко е била непопулярна идеята за всякакъв компромис с Патриаршията, дори след опасностите, създадени от унията, може да се съди от един случай. Екзарх направил своето предложение при един събор в Метоха. В събранието влиза Везенков, черибашия на дюлгерите и градинарите, които започнали да правят униатския параклис, човек, разярен до полуда от золумите на гръцките владици в Македония, готов на всичко срещу тях — днес да помогне на унията, утре да се бори срещу нея, — за него е било важно само кой е против Патриаршията и нейните владици. Та влиза той в събранието по времето, когато, важен и благоразумен, Екзарх прави своите дипломатически предложения, нашепнати от Руското посолство. Везенков слушал и не вярвал на ушите си — българин ли говори това! Очите му се налели с кръв, не помнейки се в ярост, той тръгнал страшен към Екзарх, хванал го за врата и пред събранието бил готов да го удуши. За този случай също се разказва в „Дунавски лебед“. Постепенно мисълта на Раковски за противодействие на униатството взема друга посока, доразвивана и уточнявана по хода на самите събития през следващата година.

В историческите съчинения у нас сега е прието да се твърди, че Раковски участвува в черковната борба не като просветител, а като революционер. Но това твърдение в повечето случаи остава неаргументирана фраза. А то е вярно. Интересно е, че то преди всичко се изразява в гледището на Раковски за черквата като организация, нещо характерно изобщо за много широк кръг дейци на Българското възраждане. Докато дълбоко религиозните църковни дейци, мистичните натури постигат християнското учение и морал, като влизат в конфликт с черковната организация, с „историческото християнство“, по израза на един от тях, то Раковски вижда значението и ролята само на „историческото християнство“, бидейки религиозно индиферентен. Нещо повече — той твърди, че нашето народностно чувство се запазило само благодарение на религията, разбирайки под това очевидно българската черковна организация, нейните обичаи и ритуал, които в тези години стават символи на национална обособеност и израз на национална патетика. Тук именно се корени изключителната свобода, с която Раковски и нашите възрожденски дейци се отнасят към институциите и традициите на черквата — ако тя служи и трябва да служи на националните домогвания, то тя трябва да се съобразява и променя в зависимост от условията на националната борба. Това го има у всички, но негов пръв и най-краен изразител е Раковски, повторен при други условия от Тодор Икономов.

Само така може да се обясни парадоксът, че в борбата на Раковски с унията, една борба, която според декларациите трябваше да съхрани древните връзки, предания и обряди на българската черква, той предложи проект за най-радикална промяна на всичките ѝ институции, традиционни връзки и организация. Става дума за проекта на Раковски, роден в дните на най-голямо затруднение, в кри-

зата на българското движение за създаването на „българска религия“. „При такова положение — пише той на Дайнелов на 28 февруари 1861, — къту сме влезли всеки в една такава голяма борба, за да отбегнем сички удари католишки, протестантски, гръцки и славянски, нам не остава нищо друго, освен да ся отделим от сички с някоя си нова от нас измислена малка ерес религиозна. Тогава секи ще тегли ръка от нас и Европа щи ни защити, като покажем, чи ний имами особена за себе българска религия. Такова едно нещо можи да ся въведе в някой си обряди и в самий символ и в 9-и му член. Нъ ся изискува дълбоко размишление и осторожност голяма, да не би някак си да стани раздор от того между народу, нъ сички единодушно и съгласно да приемат това. На такова мнения са многих славян. Съобщете това нашим, а особено нашему свещеноначалнику. Нека размислят добре и зрело върху това и което намерят за добро и да действуват.“[1] Това би могло да бъде начало на реформация. Черковната история знае вековни борби и войни за къде-къде по-скромни проекти, по-незначителни реформи в черквата. За Раковски дори символа на вярата, хилядолетен въпрос на спорове между западната и източната черква, не представлява никакво препятствие. У нас, където черквата става инструмент за национални домогвания, които собствено не само нямат връзка с изконните цели на вселенската черква, но от нейно гледище ѝ се противопоставят, тези проекти и това по същество революционно гледище към нейните институции е нещо напълно обяснимо. Това е другата страна на „типологията“ на българското развитие, която обяснява връзката и прерастването на черковната борба в политическа и революционна. Планът на Раковски за създаването на „българска религия“, за нова организация на българската черква е доста подробно разработен.

Тук е важно да се подчертае, че у Раковски националната идея напълно е изместила религиозната, а според неговия план новата организация на българската черква трябва да замества българската държавна организация, докато сме в рамките на Турската империя. В плана за основаването на българска народна черква, обособена и отделена от всички, за създаването на „българска религия“, неговият и на нашите възрожденци възглед за целите и задачите на черковната борба стигат до логическия си край, до мисълта и убеждението, че черковната организация е единствено възможната национална организация и администрация на този етап от борбата. При това Раковски изразява в случая най-пълно особеностите на българската национална идея в нейния зенит, която с оглед разположението на силите, с оглед националните възможности и положение се оказа в много пунктове утопична, но все тъй примамлива: пълна национална независимост, признаване правото на другите, при твърдо отстояване на своето, да покажем на цял свят невиждана досега национална веротърпимост. Пак с оглед логиката на своята новородена национална идеология Раковски вижда главно и единствено политическите последици от предлаганата реформа в българската черковна организация, Той непрекъснато набляга, че това ще произведе шум в Европа, че по този повод ще се заговори за нас, че ще дадем пример, като с веротърпимостта си нашата черква се издигне над всички останали, потънали в съперничества и вражди. Според него ние, българите, сме останали непознати досега на Европа по две главни причини — не сме организирали никакво свое движение, с което да покажем, че и ние сме народ в света и че в книжовното поприще също не сме се проявили пред европейския свят.[2] В случая Раковски очевидно има пред вид по-новата история, защото знайно е, че тъкмо обратното той виждаше в старата история на българите. Борбата с унията беше довела Раковски до мисли, които, от една страна, в този момент оказаха неоценима помощ на православната партия, а, от друга, поставиха основите на национално-революционните идеи и действия.

---

[1] Съчинения на Раковски, С., 1922, стр. 730.
[2] Пак там, стр. 735—737.

ПОРТРЕТЪТ НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ

Пантелей Зарев

Фантазия и лъх на книжен прах, видения, заключени между стените на работния кабинет. Строго разпределени часове до минута. Ето как съм си представял личността на Николай Райнов. В неговия аскетичен живот има нещо скучно и неразбираемо за обикновените хора, които обичат да бъдат през деня между приятели, а вечерта на кино или на оперета, за да чувствуват така света. Но именно в този живот е имало нещо възвишено. Защото почти свръхземна е тази жестока сивота на всекидневието, тази борба на мисълта с тайните на историята и на човешкото битие. А с нея Николай Райнов е изпълвал непрекъснато своя строг и размерен свят. Той е първият български писател, въодушевил се от сюжети извън нашия живот и извън българското ни съществуване. Неговата мисъл тръгва по безкрайните криволици на неизвестното в античността и го възсъздава — и като сюжет, и като философия и екзотика. Той чува постоянно да кънти у човека тъмният и зовящ вик на плътта, който е познат на Юга и е приглушен у по-студените народи на Европа. Европеецът Николай Райнов, който се е справил с огромно количество историческа, философска, религиозна и художествена литература, пресъздава чрез въображението си пъстрите сънища на света на Изтока. Свят фантастичен и горещ, щедър и зъл, мъдър и неуравновесен в страстите си, изпълнен с необикновени религиозни мечтания, с дързостни мисли, в които се жадува за радостите на плътта, надмогнала духовното. Така този писател подготвя една нова представа изобщо за света.

Чрез своята култура и чрез своя личен мистицизъм Николай Райнов е преиначил много от истините и сказанията на древността, на светите книги, на легендите и притчите на християнството. Той е някакъв опозиционер на официално известното и на официално популяризираното. Такъв е даже и когато надниква в българската история, където търси някаква особена действителност, призрачен кипеж на мистични идеи и на страсти, контурирани с личния му и оригинален почерк.

За своето полумистично отшелничество и за опозиционността си Николай Райнов е уважаван, но не е обичан. Той е търсен като писател от пробуждащата се за света българска интелигенция, но даровете, които ѝ е давал, са като трохи, незадоволяващи глада. Защото има много нещо неразбираемо и отвлечено в тънките полутонове на неговата мисъл, в сложните зигзаги на чувствата му, в абстрактната му жизненост и даже в прекалено разголената му еротика.

Николай Райнов започва творческия си път през първото десетилетие от началото на века. Неговият жизнен път е сложен, както и творчеството му. Той не завършва светско училище, а духовна семинария. И ето след семинарията следва рисувално училище. Не само използува онова, което му е дала християнската школа, но се и сблъсква с авторитета на светите отци и на пазителите на

догмата. И за книгата си „Между пустинята и живота“ (1919) той е отлъчен от църквата. Този конфликт с привидно несветската църковна власт ще трае доста дълго. Неговият син разказва в спомените си и за чудатите му и своеобразни гражданско-политически стълкновения с властта. Въпреки че бе сътрудник на тежко и официозно списание като „Златорог“, че предостатъчно бе уверил обществеността в отвлечения характер на своето тълмачество на древни и средновековни сюжети, той бе опозиционер, който смущава. Случвали му са се и житейски беди. Изпратен със съдействието на един министър земеделец в Париж, скоро е лишен от командировката и е оставен без средства да си плати дори и наема, и пътя за връщане. Трябвало е заедно с жена си да плете обувки, за да се задържи някакси в чуждия град на повърхността. През 1933 г. е член на Помощната организация и у дома му правят обиск военни. Сказките по въпроси на изкуството, които години наред доброволно и безплатно изнася, внезапно биват забранени. Забранен бе и юбилеят му през 1939 г. Фашистките организации воюват с него, те искат уволнението му като професор, понеже в някаква внезапна екзалтираност запял със студентите „Интернационала“. Едно от чудесата на „мистика“ Николай Райнов.

Да, истинското му лице е непроницаемо, защото е твърде сложно и загадъчно. Той е самотен, самоизключил се е от света, потъвайки сред измамните миражи на своите мисли-фантазии и старите книги. И въпреки това е някакси опасен, сектант-богомил на XX век. През неговите мистични идеи и средновековни видения прозира скрито лице на бунтар, който тайно воюва със съвременността, презира я и я измерва със своята критическа мярка. . . Той е бил теософ индивидуалист и привърженик на Ницше, както и приятел на Гео Милев и на Христо Ясенов, запазил у себе си нещо от техния огън.

Неговото книжовно дело е огромно, защото то включва освен художественото му творчество и голям брой студии от различни области на философията и изкуството. Той издава в девет тома „Вечното в нашата литература“, в 12 тома „История на изобразителното изкуство“. Разбира и тълкува добре цялата кабалистика на източните философии. В една статия, онасловена „Символ и стил“, изпъква като тълмач на знаците на древноегипетската религия: „Египтяните са тачили Аписа като емблема на животворната слънчева сила; свещеният бик е трябвало да бъде черен (вещество, мраз, застой), а на челото си да носи бяло петно (дух, топлик, движение) във вид на кръг (вечност, слънце, творчество).“ Но той разбира и познава не само тия тайни на древните светове, а и живота на боята в изкуството. За този тъкмо живот пише: „И днес, когато — след вековна работа — естетиката се развива в стилознание, защото вси пластични изкуства станаха декоративно изкуство, някои багри (кармин, сатурнова червена, смарагдова зелена, слезова, берлинската синя, минерална жълта и др.) се наричат живи, а други (маслинена, печен кармин, мъртвешка глава, тъмна люлякова, графит, пепелива, житна кафена, желязна теменужна и други) се наричат убити. Багрите се движат между два полюса — бяла и черна, както символите се редят между алфата — Живот и омегата — Смърт.“ Всеки би се удивил на този широк диапазон на мисълта му. Забележете само какво разнообразие на прилагателни при определяне на багрите. Но за него всичко това е естестено и обикновено. Той знае не само тайната на емблемата в античността и ролята на баграта като символ в модерното изкуство, а още и това, че символите стават естествен език на раждащите се общества, и че колкото повече стареят народите, а с тях и мисленето, толкова по-неразбираем става и този език, толкова повече обеднява и се обезсилва интуицията за разбирането на неговото и природно, и обществено съдържание. Може би Николай Райнов е не по-малко интересен с идеите, които е подсказал за движението и живота на духовното и на материалното, за света на изкуството и на неговия език, отколкото с художественото си творчество, с

образите, които е създал, и със сюжетните ситуации, които е изваял от един широк исторически свят — от древността до нашето време. Той може да ви говори за това, че Аристотел признава идеи и форми, но не ги отделя от веществото, че Платон търси чисти символи, отделени от веществото същини, че Плутарх повтаря Платонови мисли и думи за душата и т. н. Той може да ви пренесе назад, от Гърция и Рим в Египет, или да ви разходи из света на Арабия, да ви каже нещо от Корана и да ви запознае и с ренесансовата живопис, и със стенописта на древните източни олтари, и с иконописните изображения на средновековната християнска църква. Геометричните линии на неговата мисъл са необикновено зигзагообразни. В каквато посока и да се отправят обаче, те навлизат в някаква дълбочина, в едно огромно знание и оттам изнасят представи, идеи, значения за тайната и за смисъла на нещата.

Наистина, такава оригинална и сложна личност, съчетала в себе си в някакви особени значения и наука, и философия, и изкуство, и религия нашата литература не е имала. Пък и едва ли вече е възможно да се повтори тъкмо това, което Николай Райнов е бил.

*

Първата книга, с която дебютира писателят, е „Богомилски легенди“. Това е и първата художествена книга за великото борческо учение на средновековието — за неговите идеи и за неговата натурфилософия. Тя е написана в стилизирана реч. В съдържанието на отделните легенди са вплетени апокрифни сюжети: за неравната борба между духа и тялото, за формите на духовното, за онова, което отличава плътта, като мрачна и демонична сила, от духа. В тези сюжети изплуват и християнски легенди, и библейски сказания, в тях има нещо и от езическото магьосничество, преминало в самата стилизирана реч на разказа. Защото словото на Николай Райнов е магия и многоцветна стъклопис. То е многоцветно и загадъчно като заключение. То е проточено като ритмична песен. В същност прелестта на „Богомилски легенди“ е не толкова в съдържанието на разказа, колкото в начина, по който той се води. Писателят използува прекомерно често съединителния съюз „и“ в началото на фразата. Така създава стилизация на своето словесно пано. Той изпълва езика със сила и учестява неговата напевна пулсация. Ето това обилие на съединителния съюз в „Цар на мрака“: „И когато седмината синове. . . И по бодрост и младина и сила. . . И даде му Илохим седемте му деца. . . И тогава се замисли Авенир. . . И тъга легна на цялата вселена. . . И видя го отдалече Авенир. . . И рече Авенир. . . И рече Иехудиил. . .“ И т. н. Повторена е стилизацията на библейската реч с петдесет и четири изречения с еднакво начало. И то в разказ от шест печатни страници. Тази легенда започва със съюза „и“, а легендата „Каин и Авел“ със съюза „а“: „А когато Адонаи подари на Адама син, възрадва се Адам и жертва принесе богу.“ Повторенията придават една ритмичност на словото и създават магическата настройка на разказа. Николай Райнов бе прозаик експериментатор още в тези свои богомилски легенди, излезли отдавна, към началото на нашия век (1912).

Отделни части от неговите разкази направо звучат като разпределена в прозаични отрязъци ритмизирана реч, близка до стихотворната.

„Ти сепна в мене заспалата любов, но си отиде — и аз останах самин. И с мене остана моята скръб, о, Сето, сестро моя!

Над пожълтелите житни полета се разсипва смехът на твоята гордост. Над тъмните вълни на замрели потоци се разкърти плачът на сърцето ми — о, Сето, сестро моя!

Няма покой за мене!

Няма покой за мене!“ (Сякаш чувате ехтение в храм).

Подобни стилизации създават стиловата структура и на отделните книги на Николай Райнов. В „Книга на загадките“ той възпява необуздани страсти, жени, които убиват, жени, чиято любов е отрова и унищожение. Но без тази отрова светът не може: „Блясък на мълнии, блясък на меч и блясък на женски очи: три пътя на смъртта.

И — третият е най-тих.“

Жената в неговите разкази притежава някакъв злокобен и мъчителен чар. Който изпадне във властта му, припада от безумие, погледът му се лута като поглед на луд, очите му виждат сините чертози на смъртта. Николай Райнов разрушава представата за любовта като дружба. Той поставя на нейно място друга представа: любовта като опияняване, като страст, която убива, като мътни води, които повличат човека в безпаметство и го водят към гибел. Любовта е сласт. Но сластта не е наслада — тя е отрова, тя води някъде отвъд осезаваната реалност, тя е гибел и унищожаване, тя изпепелява човека. Това са някакви източни представи за чувствеността, за силата, която избухва при срещата на мъжа с жената, за жестокостта на любовта, за любовта като лъжа. Цялата мъдрост, която знае старият Ухама и която предава на сина си, е мъдростта за гибелната власт на жената. Жената е хубав звяр. Тя напомня луна и звезди, напомня малък светилник. Но не бива да се вярва на жена:

„Жената обича у тебе пъстрата багреница, славата на името ти, огъня на погледа ти, златния звън на твоята реч или спомена за някой друг, живял преди тебе. Не вярвай, сине мой, когато ти мълви, че обича душата ти, защото лъжа пълзи по устните ѝ тогава! Слепец не може да види слънце. . .“ Такава е жената. Тя е загадка, противоречие. Тя е някакво единство в един съсъд на несъвместимото. Защото по-лесно е да се срути кула от гранит, отколкото упорството на жена и по-лесно е да се счупи волята на жена, отколкото клонче от папирус. Старият Ухама заключава: „Не се чуди сине мой, че само за жената ти говорих: от нея иде много добро и много зло за мъжа.“

Тези идеи на Николай Райнов за жената, това събиране в едно на религия и сладострастие, на жестокост и наслада са нещо ново и непознато за българското трезво световъзприемане. За българина жената не е била никога нито така гибелна, нито такава страшна лъжа. Тук явно прозират декадентските настроения на автора, неговото модернистично виждане и разбиране на жената, облечено в старинната форма на легендата и в стилизираната реч на прозаираната лирика. Народът ни и нашата поезия не са познавали жената загадка, която срещаме често в книгите на Николай Райнов. Нека си позволим още един цитат, който характеризира оригиналното светоотношение на писателя и мистиката на неговата мисъл, облечена едновременно във формата на загадка и на ослепително изящна и вълнуваща лирика:

Зелено е морето, бяла е пяната му, а водата е лишена от цвят.
Кой се мами: морето ли, или ти?
Синьо е небето, бели са облаците, а въздухът е лишен от цвят.
Кой се мами: небето ли, или ти?
Хубава е жената, любов звучи в гласа ѝ, а душата ѝ не е за вяра.
Кой се мами: жената ли, или ти?
. . .Душата е лютня, на която свири мъжът, вятърът или бесът.

Своите декадентски настроения и изживявания Николай Райнов е запазил изключително в сферата на умствените си занимания. Те не са преминавали в света на реалното му жизнено битие, не са го повличали по калните пътища на порока. Напротив, една етичност и една духовна чистота има у този писател, изпял толкова завидни песни за наслади, за изпепелени чувства и за любов, която се слива със смъртта. И тук е разликата между него и Кирил Христов.

Кирил Христов бе в действителния свят на чувството, Николай Райнов в неговата отвлеченост — като съзерцание и като наслада-мечта.

„Книга на загадките“ е написана като химн, в чиято тъкан са вплетени сюжетни разкази — легенди и лирични бисери. Това са песни, които зашеметяват и пораждат тъга, облъхват като сън, люлеят като увличаща към гибел тайна.

В своите произведения до началото на 20-те години Николай Райнов почти не поглежда в света около него. Дотогава той няма творба или книга, в която да повествува за нещо, ставало с негови съвременници или със самия него, при все че преживява такива страшни и драматични събития като войните. Неговият дух се е откъснал от съвременността и е потънал в миналото. Връзката със съвременността е в областта на духовното опозиционерство, в модерните идеи за жената, във философските тълкувания изобщо на смисъла и целта на битието на човека. Той ни открива себе си като книжник-съзерцател, унесен в миналото на древността или в българското средновековие, като лирик-поет, който се опиянява от звънкостта на речта си и който вае и огъва българския език в нови съчетания, в нови звучения — и семантични, и структурално-фонетични и фразови. Николай Райнов допринася за усъвършенстването на българската реч като звучащо слово, като пъстър и богат наниз от думи, като израз на вътрешния човек и на телесните знаци на неговата изява. Думите му направо се възприемат като храна на чувствата, като цветни петна, които играят във въображението и възбуждат асоциации, обогатяват гамата на възприятията. Всичко това обяснява защо Николай Райнов не можеше да бъде писател за широк кръг читатели и за народа. Защо привличаше като магнит с книгите си мислите, чувствата и настроенията предимно на българския интелигент, жаден за новото, непознатото, модерното и тайнственото.

Даже в своите исторически книги като „Видения из древна България“ и „Книга за царете“ Николай Райнов бе такъв: тълкувател на властта на жената и на загадките на силното мъжко начало. Певец и сказчик на стилизирана реч, красива, многоцветна, замайваща като вртоп и пъстра като загадъчно зелено човешко око.

В „Книга за царете“ образите на Аспарух, на Крум, на цар Симеон изплуват не от фактичността на историческата истина, а от въображението на художника. Той се вслушва в себе си, смесва свободно реалното с измисленото, шепне вдъхновени слова, внушени му от представите за тия герои и водачи на българския народ, а не от реалното фактознание за тях. И те напомнят източни мъдреци, византийски базилевси, а не прабългарски ханове и царе на голяма славянска държава.

*

Творчеството на Николай Райнов след Първата световна война постепенно придоби нови линии. Не че той се отказа от античността или отхвърли преди създаденото. Но войната и гражданско-политическите събития го събудиха и отклониха мисълта му и към съвременността.

Още в предвоенното си творчество Николай Райнов бе художник хуманист. Той съчувствува на слабите, на ограбените от живота, на хората, които се стремят към щастие. Даже в неговите еротични разкази има хуманни нотки, които прозират през орнаменталистиката на стила — като една защита на човека. Писателят гледаше и на богомилството като протестно обществено-религиозно течение. Но неговото действително насочване към една социална проблематика стана тъкмо след войните и след големите обществени сътресения, които те донесоха за нашия живот. През 1919—1922 г. той е сътрудник на сп. „Везни“, а през 1924 г. и на сп. „Пламък“. В мислите му се вмъкваха събитията и той им

даваше даже и пряко отражение в творби като разказа „Музика“, отпечатан в „Пламък“. Той се обръща към масите, които са задвижили историята и стремително теглят нейната кола към нови върхове: „Вие сте сто пъти повече, отколкото мислите. . . Зад вас идат други: идат селата и градовете, иде цялата страна. . . А след тях аз виждам гладните и потиснатите от цял свят. Всяко чисто чело и всяко топло сърце, и всяка воля, която иска да завладее правото на свободата на човека — ще дойде с нас.“ Важното е, че освен тази вече явно политическа призивност писателят се е насочил и към актуални човешки проблеми.

Обществено-политическите събития протекоха толкова бързо, че Николай Райнов, преди да се е озовал на една позиция с народа си, бе отново зад затворената стена на своя кабинет. Народното въстание отшумя. Такива, нему близки хора, като Гео Милев изчезнаха. Пресекна излизането и на революционни списания като „Пламък“. Художникът трябваше да се затвори отново в себе си и да не мисли за бунта на масите. Но неговото съчувствено отношение към личната съдба на човека вече се бе зародило. Неговата мисъл вече се отприщяше за съвременността. И това проличаваше все по-ясно в творби, някои от които се появяваха и на страниците на сп. „Златорог“. През 1925 г. излезе сборникът разкази на Николай Райнов „Сиромах Лазар“. Заглавието е доста символно и доста богато. Този сиромах, познат от библейската легенда, е обикновеният човек. Той в същност е съвременникът на Николай Райнов. Към него писателят отправя своя потаен призив. Сборникът има и насочващо подзаглавие: „прости разкази“. Това ще рече разкази и за познатото, за текущото в живота. В някои от тези си творби авторът остро поставя актуални хуманни проблеми. В разказа „Маршалът и детето“ се слагат на преценка човешкото поведение и опитът, който е натрупала цивилизацията, изобщо нормите на морала чрез реакциите на детето. Като големите хуманисти в световната литература Николай Райнов измерва добродетелите на обществото чрез детето. Детското страдание, детското дружеско отношение към хората, детската неприязън и детската обич са симптоми за хубавото и лошото, за честното и благородното, за мерзкото и отвратителното.

Писателят е поставил на преценка хората и света и чрез малоумния — „Маршалът“. Той става жертва тъкмо на човешката жестокост. Единствено детето го разбира. То отгатва нещо от ужасната му мъка. У детето няма кастови и други светски предразсъдъци. Сърцето му е открито за честно и искрено съчувствие. Но настъпва страшният миг, когато и детето скъсва духовната нишка с Маршала и това струва живота на малоумния. В разказа е въведен образ на околийски началник, който се шегува най-жестоко с Маршала. Той в последния момент хвърля изкуствената змия върху нещастника и с това довежда неговата гибел. Защо Николай Райнов е видял злото, олицетворено главно в образа на човека, представител на властта? Защо най-антипатичният, най-отблъскващият, най-жестокият и грубият в обноските си спрямо хората е тъкмо този извезан с екселбанти и шевици околийски началник? Вътрешно, по смисъл разказът на Николай Райнов кореспондира с времето. В него звучи ужасът от една страшна действителност — това, което бе станало през 1923 и 1925 г. Райнов тук не говори пряко за събитията, но неговият хуманен сюжет има определено отношение към тях.

В сборника „Сиромах Лазар“ изпъкват някои характерни белетристични черти на творчеството на писателя. За него сюжетът и интригата имат значение само за постройката на творбата. Фабулата създава занимателност, но цялото внимание е потопено във вътрешния свят на героите. Те не са толкова външно релефни личности, колкото индивидуални образи със свой духовен живот, способни да се вглеждат надълбоко в себе си. Сам писателят се стреми повече да вникне в мрака на душата им, да изследва нейните състояния, а не да портретува

героите си, да обрисува релефни черти на човешка характеристика. Това изображение предимно на вътрешния живот и на настроенията преминава и в полутоновете на речта, в светлините и сенките, които играят на смяна. Така са написани полуреалистично, полуусловно разкази като „Целувка на сън“, „Катерицата“. Николай Райнов е почти безпомощен да създаде жив и реален диалог. В „Катерицата“ разказът се води от първо лице, но вижте как хубаво, т. е. как книжно говори простият ратай. „Свих се под една круша, па както се бях свил, отпуснах се, та и полегнах. Лежа си и гледам: облаци се влачат по небето — едри, бели, пухкави — гледаш ги и ти пада кротост на душата, сякаш те гали нещо меко. Унесох се, та съм забравил. Онова се засече: не ме човъркаше вече. Гледам облаците и си мисля: „Както са там тия високи бели облаци, дето ходят, където им се прище, и се превръщат в каквото им се прище — що ли е да няма земя, да няма села и ратаи, да няма прашни друмища, а всички да станем като облак, бели, кротки? А като погледнеш нагоре — боже, господи, колко е ширине, колко е простор: за всички има място! Мисля си и се унасям. . .“ Даже и да е чувствувал всичко това, ратаят не би го казал така, въпреки опитите за опростотворяване на неговата реч. Но за Николай Райнов е важна не класическата реалистична характеристика на човека, важно е отношението към света, онова изживяване, в което има някаква широка човешка значимост.

В портретната характеристика се вмъква невероятното и изключителното, даже то става главното, привличащото вниманието, а не привичното и всекидневното. Ето я портретната характеристика на сиромах Лазар — понесла следите на преднамереност: „Той все иска нещо с очи. Тия очи се разтварят ненаситно, властта им става море, което желае да погълне всичко. Погледите му не молят и когато погледне скръбно, а когато се усмихне със зелените си зеници — той все настоява, иска. Той обсебва с поглед — и колчем стане нужда да напусне хубавите предмети, очите му жалят, че не може да ги отнесе със себе си. В погледа му личи увереност, че всичко е негово, но нечия граблива ръка му го е отнела. И той си го иска.“

„Сиромах Лазар“ е обикновен човек от народа. Но в неговите мисли и в душата му има нещо с общо значение. Той говори за това, че има право да смени тях, другите хора, обсебили блага. Че мелницата хвърля сега на едни само брашно, а на други — голи трици. Този ред трябва да се смени. „Иде един без име, с голяма ръка, с хиляди лица и с нужди, които вие не знаете. Редът ще се смени. Брашно — за всички. Аз ще дойда на ваше място. Това, що имате, е мое. Ще си го взема: Стига! Вие нямате нищо, вие имате това, което сте ми дали сега: вземете си го, а ми дайте моето!“ Неговият тон е почти библейски, стилизиран като в легендите. Кой е той, този сиромах Лазар. Не е работник, не е селянин, нито даже чиновник. Той е някакъв символ на онеправдания народ. Той с право гледа на света с жадни очи, с увереност, че всичко е негово. Но от реалността той е изведен до символа и разказът придобива особено сложни черти. Той ни раздрусва с истината и символа, а не с живите петна на самата действителност. В „Сиромах Лазар“ проличава отношението на Николай Райнов към протичащата съвременност. Онова, което става у писателя-разказвач, напомня изживяванията на Вазов при срещата му със слабата бабичка и болното дете, описана в „Пейзаж“. Такива далечни широки аналогии са възможни, защото разказът „Сиромах Лазар“ е изпълнен също с протест — не само на героя, а протест и на автора-разказвач: „Дълго съм мислил по това — подхвърля разказвачът, — което ще да е станало някога и чиято последица е това, че едни се раждат бедни, а други богати. Аз не можех да открия лика на голямото неизвестно, което сигурно прави това. . .“ Личната съдба на неопределения сиромах Лазар, който изгубва детето и жена си, е илюстрация към тия мисли и вълнения на писателя.

Хуманистично е съдържанието и на творбите, които Николай Райнов пише за Париж. В „Гиньол“ той разказва тъжната история на стареца-артист, пътувал със своите кукли, за да раздава радост на децата. Животът му прилича на приказките, в които играят куклите. Старецът е омагьосан от своята професия. Той се лута и губи в нея и заплаща за това си пристрастяване към света на поезията със страдания. Неговият живот е тайнствен като живота на куклите. Той е тъжен, но излъчва бодрост, вярва в хубавото и доброто, човечност, която не е изхабена в дългите години на борба с нуждата. Старецът вехне сред свят, който не разбира празненствата на душата му, който е жесток и егоистичен, запътен в своята суетня, потънал в тропота и глъчката, шумен с летежа на автомобилите, с тежките вълни на града, лишен от очарованието на тихата и спокойна провинция, развеселявана от куклите на стареца. В „Гиньол“ е разказана вечната история на артиста, който се жертвува за малкото радост, която е доставил на хората. Жертвува се за удовлетворение на човешката дарба, правила го и щастлив, и нещастен.

През 1939 г. Николай Райнов издаде сборника „Счупени стъкла“, „разкази из съвременния живот“. Те сочат пак тенденцията да се приближава към нашата действителност и към живите хора. Някои от тези разкази са написани оригинално, като далият наслова на книгата.

Погрешно би било да се смята, че насочването към съвременността е променило писателя и го е отклонило от неговите интереси към античността. Между 1930 и 1940 г. той печата в „Златорог“ непрекъснато разкази, в които се отразяват широката му култура на тълмач на древността, неговите знания за притчите и легендите на близки и по-далечни страни. В разказа „Насилие“ героят Хи-Тлен живее в голям дворец на остров Тинк, сред океана. Брегове на този остров не е достигал никой. И цялата разказана история е една фантазна идея — за насилието, за последиците от насилието над психиката на човека. Писателят измисля сюжети и герои, опрян на своите знания, за да внуши една теза. В разказа „Жива крепост“ герой пък е Орфей. Поводът за измислицата тук е друг — красотата на легендата: Орфей пее и свири по широките поляни на Родопите и покорява с красотата и с песните си владетелката на тоя край Родопис. Николай Райнов обича сюжета като приказка — той е увлекателен разказвач все на тайнствено непознатото. В неговите „Избрани произведения“, които издава Стоян Анастасов, се редува настоящето с миналото почти без подбор. Така е, тъй като писателят се чувствува по-добре в отдалечените от него светове, отколкото в текущия живот.

Пътят му като разказвач до 9 септември следва все тия сложни криволици — от миналото към съвременността и обратно. За него те не свършват, тъй като цялата му духовност е овладяна от знанията и той не може да избяга от себе си.

Николай Райнов е автор и на две книги стихотворения. Това са „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“, излезли все през 1928 г. Те са с еднакви корици, рисувани от ръката на писателя. „Вечните поеми“ са наречени „песни за човека и земята“. В предговора към тях авторът казва: „Грехът разяжда мозина, негли всинца ни, мами нашите души, омагьосва ги, държи ги в плен. Ала царството на Нощта е недълготрайно: за всекиго изгрява слънце. В тия борби на човека със себе си се развива — стих по стих — вечната поема на душата; човек се стреми да разбере Земята, защото нещо общо оживява и него, и нея, той е част от нея, неин син, нейна гордост, неин позор. Страшните въпроси, които си задава човек във време на тия лутаници, са счупили не един череп о стената на мрачния затвор, наречен Съдба. Без да помни това, сам затворникът някога си е изградил тоя затвор, дето сега се мята душата му, кълне, моли се, зове Непознатото на помощ. Образите на тоя затворник — многолик, самин за себе

си страшен, често жалък, понякога велик — давам в тая книга.“ Така писателят е обяснил своеобразната философия, заключена в неговите вечни поеми, посветени на исполините на духа. Неговата философия е песимистична, тя вижда живота като друм на лутане. В тоя друм срещат личността доброто и лошото, измъчват я и я разкъсват, за да я оставят все незадоволена.

Във „Вечни поеми“ са включени „Исус Христос“, „Мария Магдалина“, „Ахасфер“, „Свети Йоан Рилски“, „Дон Жуан“, „Пръстен“. Поемите представляват стилизирани авторови монолози, насечени от паузи. Структурните цялости едва напомнят стихове. Образността извира от книжни представи, от видения на богато с инвенции въображение. Понякога образите ни напомнят фантастични изображения по стените на стари църкви. Изображения, изпълнени с ужасите на ада, с аскетичните лица на постници и с призивите за борба срещу черните пълчища на дявола. Човешката душа е в някаква преизподня. Оттам звучи гласът ѝ. Ето в „Мария Магдалина“:

О, пъклени песни!
О, стръвни прегръдки, о, мъки нечути!
Очите се лутат,
сърцето ми плаче
в небето проклето
на пъклени бездни.
Здрач е.
Сълза е душата ми клета:
изтрий я,
Марйо!
— — — — — — — — — — — — — —
Низ пламъци чемерни, бесни,
в трънливи градини
от огън — цветя и дървета —
душата ми чезне
и стине,
и гине,
и крета. . .

Във втората книга „Корабът на безсмъртните“ са включени поемите „Рамзес втори, фараон египетски“, „Семирамис, царица асирийска“, „Тейе, царица египетска“, „Саломе“, танцовачка сирийска“, както и поемите „Христофор Колумб, водач към нови земи“, „Дон Кихот, рицар на блена“ и „Абсент, поема за безумието“. Всяка от тези творби носи някаква голяма идея за човека, за епохата, за желаното и неосъщественото, изявено като мъчителна същина на човешкото битие. „Христофор Колумб“ започва със светли, лъчезарни стихове — сякаш виждате как поемат по спокойното море трите кораба. След тях се разлива елмазната пътека, морето играе, то пее и звъни и весели вълни къпят своите крила в лъчите на слънцето:

Слънчев празник рони златни блясъци
в къдравата ивица след трите кораба.

Моряците пеят весела и ведра песен, която кънти като блян за далечни страни, песен нехайна, волна и смела. Но настъпват изпитанията. Небето се разклаща, надига се нагоре бездънното море. Настъпват часове на скръбни сватби сред светове-удавници. Колумб трябва да се бори срещу вика „Назад!“ и да води все напред своята армада. Къде напред? Към смъртта? Поемата разказва за тази мъчителна, уморяваща драма на волята, която все пак побеждава. Тя завършва с песента на Колумб, водача към нови земи:

Мойте мъки ви дариха
половината земя! . . .

Неволята е моя сетна спътница,
смъртта е моя светла годеница. . .

Повечето от тези поеми се четат доста трудно. Те са изморителни с многословието, с прекалената условност. Но в тях са заключени дълбоки мисли-идеи за тъмния разум на историята. Още — за сложността на човешките пътища за борбата между реалността и бляна, разпъвала човека. Те са част от философски умозрителното творчество на Николай Райнов.

В последните години от своя живот писателят изведнъж се възвърна към бунтарските си блянове и надежди. Той стана член на Българската комунистическа партия. Той взе дейно участие в борбата срещу реакцията през първите години от изграждането на народната власт. Неговите статии и разкази са насочени изцяло сега към съвременността и към живите събития. Такъв характер имат творби като „Папагалски късмет“, „Хор“, „Монархът сънува“ и др.

*

Николай Райнов е измежду оригиналните създатели на българската литература. В неговото творчество ще намерим малко отразени живи събития, както в реалистичните творби на творци като Елин Пелин, Йовков или Георги Райчев. Той е и някакси далече от живота на своя народ и от живите хора. Но в произведенията му личи една диреща мисъл, един стремеж към национално духовно самообогатяване чрез проникване в чужди и далечни светове. Защото, когато ни преразказва богомилските легенди или своите видения от древна България, или когато ни води някъде в далечините на времето, из Сирия, Палестина и Египет, Николай Райнов изразява стремежа на българския дух към постигане на универсалното. Негова духовна родина става тоя свят на всебитието, на протичалото през хилядолетия. Той пътува през времето, от вчера към утре, търсейки сякаш земя като своя откривател на незнайното Христофор Колумб. Него го мами екзотиката — екзотиката на мисълта и на чувствата, а не само на пейзажа. Но той е и нещо друго. Държи смело в ръцете си за борба срещу злото меч, дълъг от слънцето до ръката му — като неговия Дон Кихот. Той е опозиционер — на всяка официозност. И е заплащал скъпо за това, но не е капитулирал. Наистина, духът му, често забулен с мистификацията на миналото, се къпе в модернистични, декадентски изживявания. Той е в неземно опиянение като героя от поемата „Абсент“. Духът му е запленен от чудовищни религиозни и исторически лица, примамен е от желанието да ги познае, да разбере тайната на тяхната сложна мисъл. Еротиката става за него начало на философия и на тълкуване на човешкото. . .

Без да ни вълнува така силно и дълбоко, като други наши творци, проникнали в съкровената душа на народа ни, Николай Райнов ни мами и привлича със загадъчното си лице, със сложната си културна мисъл. Той е първият вдъхновен разказвач за глъбината на българската история, изявена в нашите богомилски легенди и апокрифни притчи.

Д-Р К. КРЪСТЕВ — ИВ. ВАЗОВ

Георги Димов

Самото произнасяне на тия две имена ни връща към един от най-динамичните периоди в българската литература, поражда у нас асоциации за два сякаш непримирими свята, всеки изпълнен с решимост и воля да отстоява своето идейно-естетическо верую. Единият създава цяла епоха в развитието на националната ни художествена книжнина, другият живее с амбицията да бъде върховен съдник в областта на литературата, блазни се от мисълта да чертае координатите на теоретико-критическата и естетическата мисъл у нас в продължение на повече от две десетилетия. И докато Вазов, продължавайки най-добрите възрожденски традиции, трасира широки пътища на жизнено правдивата, народностно самобитна литература, утвърждава реалистичната поетика като върховен художествен критерий, то Кръстев възвестява принципи и норми, в името на които ще подхвърли на преоценка и критика създаденото от поета, чиято мощна творческа индивидуалност вече се бе издигнала на най-високия пиедестал в националната поетическа книжнина. С подобни представи са живеели не само съвременниците на оная епоха, но такива асоциации изпълват и новите поколения при спомена за тия две личности, всеки със своя роля и място в литературния живот на времето, далеч несравними, разбира се, по своята историческа значимост.

Но колкото и отношенията между д-р Кръстев и Вазов, продължили близо три десетилетия, да се възприемат в такива най-общи аспекти, те имат своя история и развитие, интересни не само за литературния историк. Взаимоотношенията между критика и писателя са много по-сложни и многостранни, отколкото изглеждат на пръв план. Днес, пък и не само днес, малцина подозират, че тези взаимоотношения търпят една своеобразна еволюция, че не винаги са били така остри и непримирими, а бележат периоди на сътрудничество и близост в идейно-естетически домогвания и пориви. Да се проследи тази еволюция това значи да се хвърли светлина върху интересни страни и моменти от тогавашния литературен живот, да разберем по-цялостно и критика, и писателя.

Несъмнено проблемът Кръстев — Вазов далеч надхвърля ограничените рамки на отношенията между две личности,колкото и значителни да са те. Той заслужава да бъде осветлен в цялата му пълнота, в конкретните му прояви и идейно-естетическа същност. Така ще се открояят и процесите в тогавашния литературен живот, разнообразните предпоставки, обусловили характера на литературните позиции и естетически разбирания на критика и писателя, ще се почувствува сложността на борбата за жизнено необходима литература, за създаване на трайни художествени ценности.

Как започват, през какви перипетии минават и как завършват отношенията между двамата? В какво се изразяват тия отношения? Доколко писанията на Кръстев за Вазов стимулират или убиват творческите пориви у писателя, утвърж-

дават или разколебават вярата му в правилността на избрания път? Доколко тия писания ни разкриват пътя на формирането и търсенията на критика, еволюцията на собствените му идейно-естетически разбирания? Какво е мястото им в общата оценка на писателя в ония години, когато са се утвърждавали поцялостни концепции за същност и задачи на литературата, когато процесът на обществено-идейното и художествено естетическото съзряване се е изявявал в твърде разностранни и усложнени форми? Ето някои въпроси, които заслужават нашето внимание, в усилията ни да разберем процесите на една отминала епоха с оглед задачите и на нашата съвременност.

Бъдещият редактор на сп. „Мисъл", играло първостепенна роля както в художествената книжнина, така и в критико-теоретическото мислене, отрано е привлечен от личността и творчеството на Вазов. Още като ученик в София през 1884 г., когато прави и първите си стъпки на книжовното поприще, Кръстев се обръща с писмо до Вазов—тогава редактор на сп. „Наука" —с молба да напечата преведените от него Гьотева драма „Клавиго" и една статия по естетика. Вазов не закъснява да отговори на начеващия литератор. Първите разменени писма, твърде служебни и делови, не подсказват още нищо за бъдещите отношения между двамата. Несъмнено е обаче, че в душата на будния младеж, обладан и от литературни пориви, все по-дълбоко отекват излизащите по онова време стихове на поета, пропити с непритворен патриотизъм, демократизъм и хуманизъм. А когато се отделя от България и студентствува в Лайпциг, интересът към Вазов пораства още повече, творчеството му подхранва националните тежнения на младия студент.

Когато по време на Сръбско-българската война от 1885 г. нашите студенти в чужбина се завръщат, за да бранят родината си от вероломното нападение на крал Милан, връща се и Кръстев. При всичката напрегната атмосфера в ония дни той ще иска да осъществи отдавнашното си съкровено желание — да се срещне и лично с прославения вече поет. Ето какво пише по-късно Кръстев за това свое непреодолимо желание — да се запознае отблизо и с човека Вазов, както и за вълненията, които е изпитвал при първите контакти с поезията му: „При всичкото си желание да се видя и сближа с този, който тъй вещо умя да схване духа на времето си, неговата празнота, апатия, долнав материализъм и душевен застой и мрак, дълго време не можих да намеря случай. Първий ми писмен опит не сполучи, вероятно по моя вина: първото ми писмо се удостои с отговор, второто не. Обаче тази немарливост от страна на оногова, който едва ли има втори последовател на идеите си, като мене, не беше в състояние да покърти нито уважението, нито вярата ми в него. Онуй, което у възрастний непременно би посяло предубеждения, няма сила да наскърби юношеското лекомислие, което прибърза да се възползува от туй да покаже особено геройство: да не съди за хората от гледна точка на егоизма. Във време на войната съдбата ме занесе пак в София. И тогаз не забравих да потърся Вазова, намерих му хотелната стая и трябваше да се представя, тъй както правят големите хора... с името и званието си. Но колко бях изненадан кога при влизането ми стана от масата един колос, който приличаше повече на железния канцлер, отколкото на един нежен син на музата. Първото впечатление не беше от най-добрите. Студенина му приписваха — има нещо подобно, но че не е студенина на сърцето, знаех от произведенията му, но имах сетне възможност да се убедя с очите си. Вярно е още, че Вазов е беден с думи в обикновения разговор. Аз не бих нарекъл туй недостатък, а завидно качество: там дето езика е по-бърз от ума, там душевния живот е повече твърде оскъден. След няколко дни го посетих втори и последен път; разговора от войната, литературата, доде на Италия, която Вазов бе посетил през май; Италия го бе пленила, както пленява всички художници и поети и той не можеше да се наприказва за нея. Сега Вазов говор доби мелан-

холията на „Епопеите“ и аз познах, че слушам автора им.“ Тези изповеди четем в послеслова към първата статия на Кръстев за Вазов, писан в Казанлък през 1888 г., за която статия ще стане дума по-нататък. Приведохме този по-дълъг цитат, защото е твърде показателен не само за обаянието, което е имал тогава Вазов над Кръстев, но и за характеристиката на поета — във физически и духовен смисъл, — пречупена през очите на един начинаещ литератор, чиято по-нататъшна съдба е толкова поучителна. От проницателния младежки поглед не са убегнали типични черти на човека и поета, у когото и недостатъците сякаш се възприемат като добродетели.

Макар да живее в далечна Германия и да слуша отвлечените лекции по философия в аудиториите на прочутия Лайпцигски университет, Кръстев следи литературния живот в родината си. Атмосферата, която се създавала по онова време около любимия му писател, опоетизирал някои от най-съкровените чувства, размисли и терзания на народа ни, дълбоко безпокои младия студент-литератор. Той недоумява защо творбите, които така дълбоко са го вълнували, били посрещани с такава неприязън от мнозина критици. Наистина в литературния живот у нас по онова време се вършат неща, които не могат да не смутят всеки с непредубедено отношение към усилията да бъде създадена пълноценна национална художествена книжнина. С всеки изминат ден атаките срещу Вазов — откроил се ярко на литературния хоризонт — зачестяват. И защо, в името на какво, се питат мнозина. Не е било лесно при оная атмосфера да се разкрият истинските причини на отричанията, на снизходителните бележки или на половинчатото приемане. А подбудите са били толкова разнообразни, продиктувани от най-различни съображения — политическа котерийност и лична неприязън, примитивни разбирания за същността на художествената дейност и неспособност да се разграничи писателят от обществения деец. Тая именно твърде обезпокояваща и гнетяща атмосфера, създавана около големия творец, кара младия литератор, който вече е чувствувал своето критическо призвание, да се заеме и обоснове истината за поета, да разсее тенденциозните нападки и предубеждения. Та нали именно тая Вазова поезия го е обайвала и обайва така дълбоко и непосредно! Защо да не накара и другите да се възторгват от нея, като разкрие нейните хубости. Нима е допустимо да се огорчава и петни това голямо национално дарование! Ето такива мисли вълнуват Кръстев, когато се заема за първи път да пише за любимия си поет, за да разкрие за първи път и собствените си идейно-естетически позиции и разбирания. При такива именно външни обстоятелства и вътрешни тревоги и размисли през 1887 г. се появява обстойната студия под заглавие „Иван Вазов — етюди за стихотворната му поезия“, която студия на следващата 1888 г. бива обнародвана на страниците на сп. „Труд“, кн. 5 и 6. И сега, когато четем тази, написана с необичайно за един студент умение и проникновение статия, у нас нахлуват въпроси от най-различно естество — и историко-литературни, и обществено-психологически и нравствено-естетически, и философско-социологически. През колко неподозирани пътища напоследък преминава понякога развитието на един критик, на един писател! Каква е тук ролята на обективните фактори и на субективните предразположения?

Бъдещият апологет на „изкуство далеч от злобата на деня“, който още продължава да слуша лекциите и чете трудовете на големите представители на немската идеалистическа естетика — Фолкелт, Гроос, Ланге и др., пише статия, която издава далеч по-други разбирания за същност и предназначение на литературата. Стиховете от сбирките „Сливница“ и „Италия“ са разгледани във връзка с обществената атмосфера и личните настроения на писателя, уловени са и някои общи черти във Вазовата творческа индивидуалност. Критическите съждения се преплитат и с мисли за критериите, от които следва да се оценява едно художествено произведение.

Неизкусен още от политиката, от обществено-нравствените спекулации на времето, Кръстев споделя недоумението и негодуванието си, че у нас оценката на един писател така често се определя от други, нелитературни критерии, че грубите партизански страсти се вмесват и в областта на духовно-интелектуалния живот. Той е стъписан и от шествуващия примитивизъм относно художествените ценности, от онова грубо неразбиране на своеобразието на литературата. Затова в статията си отделя място, за да обоснове особеностите на различните жанрове творческо-интелектуална дейност, да посочи разликата между наука и поезия, така вулгарно смесвани от мнозина. Нали Вазов бе остро критикуван от П. Пешев главно, че не разкривал обществено-историческите причини на Сръбско-българската война, на която поетът посветява вдъхновената си стихосбирка „Сливница"! Поезията има своя област — заявява Кръстев, — която започва оттам, дето свършва областта на науката. Поетът по своему изразява отношението си към войната. Затова и стиховете от „Сливница", макар и да не сочат онова, което иска Пешев, представляват най-съкровен поетически израз на мислите и тежненията на българина, сякаш са „откраднати от дъното на душата му"! А във връзка със зачестилите гласове, под влияние на популярната позитивистка философия, за залеза на поезията за сметка на процъфтяването на науката, Кръстев подхвърля интересни мисли за общото и своеобразното между тези две форми на познание, всяка със свой специфичен терен на проява и въздействие. И заключава категорично: „Само хармонията между науката и поезията може да има претенции, че почива на научна философска почва. Истинската поезия никога не е враждувала с науката." Така Кръстев се вмесва в едни от най-дискутираните въпроси по онова време. И макар да получава по-друга философска школовка, разсъжденията му по тия нашумели въпроси, върху които още Каравелов неколкократно разискваше, са в духа на онова, което намираме в трудовете на Тен, Гюйо, Белински и др.

Все в духа на тия теоретици и критици на литературата Кръстев обосновава и задачите на критиката, за да посочи неоснователността на обвиненията, отправени към Вазов от различни писачи. Във връзка с подмятанията, че поетът се възхищавал от миналото, а отбягвал непосредно живото, Кръстев заявява: „Който иска нека да смята това за недостатък, само да не забравя, че поетът не е длъжен да пише, както би се щяло не зная еди кому си. На критика може да се подлага само създаденото от него, а не таланта му; работата на критика или на биографа ще бъде само да констатира въз основа на създаденото от поета, че таланта му бил такъв и такъв." Но колкото и подобни съждения да са в духа на позитивистката естетика, те говорят за по-правдиви разбирания в сравнение с ония препоръки, отправени така щедро към Вазов от хора, лишени от всякаква подготовка в тая област. А, както ще се види по-нататък, критикът не само констатира, но и съди, оценява и препоръчва, насочва писатели и поети. Убедително Кръстев отхвърля и редица други обвинения, които се сипят в онова време върху поета. Чрез един кратък паралел между Каравелов и Вазов" той дава отпор и на Захари Стоянов, който по онова време не пести думи да възвеличи редактора на „Независимост" и „Свобода" и да отрече почти изцяло автора на „Немили-недраги". Изобщо цялата статия носи подчертан полемичен патос — една особеност, която ще стане неотменна черта в по-нататъшната му критическа дейност.

Възхищавайки се искрено от вдъхновената Вазова поезия — така примитивно разбирана и тенденциозно отричана от мнозина — Кръстев още тук, в тая първа статия, улавя една характерна черта от творческата индивидуалност на големия поет — склонността му да опоетизира не толкова конкретни живи личности, колкото идеите, идеалите, които носят те. И тази си несъмнено вярна констатация обосновава с примери от „Епопеята" и „Сливница". Разглеждайки тия стихове в неразривно единство с жизнените национални проблеми, със со-

циалните и нравствени тежнения на хората, младият критик вярно съглежда кое е стимулирало поета, за да създаде такава безценна огърлица от поетически перли. Голямата национална идея — ето кое вдъхновява и оплодява гражданина и поета. „Идеята е сърцето и душата на Вазовата поезия. Те са тъй страстни, щото аз се надявам да не сгреша много, ако кажа, че деня, в който България се събуди за нов живот, е и деня, когато Вазов „стана“ поет. Дали би са събудили поетическите му сили, ако не би се родил именно в тая епоха на преход, ако не бе свидетел на 1876 — този колос в историята ни — е поне съмнително.“ Една несъмнено проникновена мисъл! Именно чрез перото на Вазов национално-освободителните борби, особено Априлската епопея, бяха вдъхновено опоетизирани, за да бъдат завещани като национални нравствено-патриотични и идейно-естетически ценности на поколенията. Обезсмъртявайки тия епично-драматични борби, поетът намери себе си, пътя към голямата литература и истинското безсмъртие.

За да опровергае онези, които обвинявали поета, че не е „съвременен“, Кръстев сочи широкия му тематичен диапазон, способността му на полюсни творчески превъплъщения — да пресъздава величаво героичното и повседневно битовото. Дори и когато се рее из скъпите и светли страници на историята или в недалечното минало, той живее най-близо до своята съвременност, а иска да надзърне и в бъдещето. „Той живее повечето вътрешен живот: ту се извиси в областта на идеалите си, ту се задъни в душевните си борби и лутания и от тях намира изход сякаш само тогава, когато ги повери на стиховете си, на книгата или когато забрави себе си и забичува заспалите си съвременници, будни само там, дето кипят ниски страсти.“

Опростенческото критическо мислене, проявило се така франтично по отношение на големия поет, кара Кръстев да осъзнае още по-дълбоко необходимостта от компетентни ценители и защитници на националната ни литература. Дори уверено и многозначително подхвърля, че и у нас един ден ще се появят хора като Лесинг и Белински. Но за тяхната поява трябвало да се работи самоотвержено, да се подготви почвата, върху която те биха могли да израснат. И изпълнен с благородни пориви, и не без самочувствие за призванието си, още сега декларира, че ще работи за тая насъщна потребност — да разчиства трънливия път на критиката. На тая задача начеващият критик гледа като на неотменно задължение, като на дълбоко вътрешно призвание. Като се въздържаме да гадаем дали още сега Кръстев е бил вече блазнен от мисълта да се види в ролята на Лесинг и Белински, не може да не се подчертае, че с тая първа своя обстойно критическа работа той наистина разчиства пътя за една правдива, компетентна критика, особено по отношение на Вазовото творчество. Съжденията и оценките му са над нивото на тогавашната — с малки изключения — публицистична и рецензентска критика. Кръстевият „етюд“ се отличава и с безспорната си теоретико-естетическа и художествена аналитичност. Затова не е оправдано от никакви съображения да се подценява значението на този „етюд“, както правят някои, като Симеон Радев например, в усилията си да видят и характеризират критика само единен и неизменен, в строго определени рамки такъв, какъвто се проявява в книгата си „Млади и стари“. Студията е показателна както за пътя, който извървява самият критик, така и по отношение усилията в онова време да се даде вярна трактовка на Вазовото творчество.

Подхванал своите „етюди“ като студент в Лайпциг, воден от благородно намерение да посочи обществената и естетическа значимост на Вазовата поезия, да я защити от необосновани нападки, а заедно с това да посочи и някои понадеждни критерии при нейното изучаване и изобщо при боравене с художествени явления, когато се завръща в България в края на 1888 г., преди да ги даде за печат, Кръстев написва към тях послеслова, за който вече стана дума.

Към казаното обаче искаме да добавим признанието на Кръстев, че двумесечното му пребиваване в България го навяло на много тъжни размисли. Той е бил дълбоко смутен от нерадостната обществено-политическа действителност. Искрено споделя безпокойството си дали особената атмосфера няма да даде друга насока на намерението му да продължи етюдите си върху Вазов. Получава се обаче обратното. Критическото перо на младия литератор тепърва ще разгърне силата си и все във връзка с творчеството на Вазов. А че изявените в тая първа статия разбирания и оценки не са били плод на младежка незрелост, на временни настроения, както се твърди в някои статии за Кръстев, говорят и посетнешните му работи, писани в продължение на 6—7 години. (Вж. писаното от Симеон Радев, Д-р Кръстев като литературен критик, сп. Художник, 1907; Йордан Маринополски, Критици, 1910.)

Когато през 1888 г. на страниците на сп. „Труд“ се появяват Кръстевите етюди, Вазов е политически емигрант в Одеса. Тук през декември с. г. той получава изпратените му от Кръстев книжки на списанието заедно с едно топло писмо. Сред толкова много горчивини и терзания сърцето на писателя е стоплено от лъч светлина. И той не ще закъснее да благодари за топлите думи на разбиране и съчувствие. „Нашата българска критика не ме е изгалила с много ласкателства, за да почувствувам с всичката сила на душата си цената на вашия дружески и топъл отзив. Благодаря Ви горещо“ — пише поетът в писмо от 13 декември 1888 г., споделяйки и желанието си да общува с младия, но обещаващ критик, когото той слага вече между малцината близки на душата му приятели. „Уви те са тъй малко. Вие ще им уголемите числото“ (Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. XX, 1957, стр. 99). Какво впечатление е произвела Кръстевата статия върху поета, личи и от други писма от онова време. Още преди да отговори на Кръстев, няколко дена по-рано (10. XII с. г.) Вазов вече е споделил с приятеля си Ст. Костов: „Приех 6 книжки и от „Труд“. В последните две прочетох етюда на г. Кръстева. Независимо от симпатичний отзив, що дава за мене, той ми се харесва по своята бойкост, оригиналност на мислите и новизни на приемите. Има момчешки работи, ако щеш, в той труд, но той разкрива едно бъдеще блестяще и духовито перо. Жалко ми е, че съм заинтересован, та не мога свободно да Ви изкажа колко силно съм уверен в това. На някои съждения и възрения негови може би да се възрази нещо, при все това те подкупват, защото са изказани с увлечение. Еднакво ми се понрави и рецензийката на Кръстева на „Пер. списание“, в която той горещо ме брани от нападките на г. Плачкова. И тя блести с оригиналност и заставя да я четеш с наслаждение. В г. Кръстев има пламък за един превъзходен недюжинен критик“ (Ив. Вазов, Непубликувани писма. Под ред. на В. Вълчев, 1955, стр. 95).

Наистина, показателни мисли, излезли спонтанно от перото на големия поет, комуто не е липсвала способност да се ориентира в правдивостта на едни или други оценки и теоретико-критически съждения. И в случая не може да се отрече, че Вазовите прогнози се оказват правдиви. Темпераментното перо на младия критик се откроява не само с верните си оценки на едни от най-значителните явления в тогавашната литература, но и с общите си теоретически постановки. И ако то не бе се отклонило в друга насока, не бе изневерило на застъпваните тук позиции, националната ни литература несъмнено би имала един ерудиран защитник и ценител. Струва ни се, от друга страна, че при онова потиснато психическо състояние, в което се е намирал Вазов, хулен и непризнаван от не един, прогонен безцеремонно от обожаемото си отечество, Кръстевите думи несъмнено са го ободрили, укрепили са вярата му в значимостта на онова, което е създал в стихове и проза, подхранили са творческите му пориви за нови вдъхновени творби.

А как посреща Кръстев Вазовото писмо? — Дълбоко е поласкан от отзивчивостта на високо уважавания поет. Не се бави и в отговора си, за да изповяда отново, че е почитател на поетовата муза, че е готов да я брани от всяко посегателство. Настоява да каже искрено мнението за етюдите му — „аз съм твърдо уверен, че мога много да науча от Вас, че от много места не ще бъдете доволни". И укори би искал да чуе младият критик, защото те щели да го ползуват повече, отколкото хвалбите. Желае да провери истинността на своите критически съждения. И което е още по-показателно, ще иска да се сроди отблизо с душевното състояние на поета по онова време и очевидно не просто от някакво любопитство, а за да може да съди по-вярно и цялостно, да има по-сигурен ориентир в бъдещите преценки и характеристики. Критикът сякаш предприема една негласна анкета, за да навлезе в творческия и психически мир на писателя. Моли го да му съобщи с какво се занимава, какво чете и пише, как се е отразил в душата му животът в Русия, доколко тя е в състояние да подхрани художествения му талант или и там политическият климат продължава да го угнетява и т. н. Както се вижда, все въпроси с подчертана целенасоченост, които подсказват за един надежден литературоведчески подход на младия критик, а, от друга страна, благоприятствуват за завързването на една извънредно интересна преписка между критик и писател. Не по-малко интересно е и желанието на Кръстев да се запознае с руския живот — предпоставка да разбере по-дълбоко руската литература. (Вж. Из преписката на Иван Вазов, Известия на Института за българска литература, кн. IX, 1960, стр. 348.)

И наистина за един непродължителен период между Кръстев и Вазов се разменят множество писма, характерни не само със своята сърдечност и готовност за взаимно общуване, разбиране, насърчение. Те подсказват и за творческите планове на единия и на другия, за схващанията им по редица въпроси на литература и на живота изобщо, за стремежа и на двамата за разширяване на духовен хоризонт и естетически възрения. И очевидно — всеки по своему е полезен на другия. Петимен да чуе добра дума, прокуденият и болен поет неедноκратно благодари на младия си приятел за проявеното съчувствие „към мене и трудовете ми. Това за мене е скъпоценно насърчаване и утешение, особено в днешните обстоятелства, когато неволите и поразиите са способни да убият и един по-силен дух, нежели моят" — пише Вазов в писмото си от 10 януари 1889 г. А колкото до настояванията на Кръстев да узнае какво мисли за студията му, Вазов продължава да бъде въздържан, при всичкото си задоволство от нея. „Като литературно дело трудът Ви ми се твърде хареса и ето защо: там отсъствува рутинността и пошловатостта, които са дали печатът на съвременните у нас „критики". Вашите приоми са нови и оригинални; Вие излагате мислите си с независимост и увлечение. А това е много — за един пръв труд. Колкото за самото съдържание, за правотата на критический Ви поглед, аз считам трудно за мене да се изкажа сега, първо: защото етюдът Ви се занимава с мене и с работите ми и да оспорвам или да утвърждавам Вашите оценки мисля го за неделикатно; второ — аз сам още не съм се опознал добре, не съм си съставил ясно мнение за характера и значението (ако го има) на моето литературно „творчество" (извинете за дебелата дума); всеки външен ценител по ще налучи истината, отколкото аз сам. Но Вашите възгледи ме накараха да се замисля. . . и това не ще бъде безследно." Проявените самокритичност и признание не са очевидно израз на някаква поза, а още по-малко на куртоазия към младия ценител. При всичката си затвореност и дискретност поетът е доловил искреността на своя критик и ще сподели все с такава откровеност терзанията, които са го гнетели, убивали са творческите му пориви. „Нямам сега ни воля, ни вдъхновение да пиша. През цялото си пребиваване в Русия душата ми е била угнетена и не знам дали се е извършило някакво прераждане в мене. . . Разочарованието е проникнало дълбоко

в моя нравствен мир и го е сломило, окончателно ли — не зная. Мисла, че отчуждението ми от България много е спомогнало за злото. Чини ми се, че отечественият въздух, колкото инак и да е заразен, ще подействува благодетелно и ще поподигне силите ми. Нам, българите, родната почва е необходима, както на Антея — земята, за да почувствуваме силите си. Дано не се лъжа." Сърадва на желанието на Кръстев да се запознае с руския съвременен живот — „един свят съвсем чужд на западния". Русия е отишла далеч напред в духовното си развитие, отхранила е колоси на творческата мисъл. И сякаш, за да предизвика още по-силно любознателността на младия си приятел, направо му поставя въпроса: „Чели ли сте Толстоя, Достоевски, Тургенева?" И завършва с надеждата, че ако условията благоприятствуват по-скоро да се завърне в София, тогава ще могат да разговарят по-нашироко и за неща, невъзможни и неудобни за писмо (Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. XX, 1957, стр. 100).

Всестранният и детайлен анализ на изказаните тук и в следващите писма мисли, направените изповеди, частичните загатвания, навлизането в подтекста на някои съждения ни дават възможност да се сродим с извънредно интересни страни от душевността и разбиранията на писателя и критика. Какъв благодатен материал наистина представлява тази преписка за характерологията и психографията и на двамата, за разбиране на някои съществени особености на Вазовата личност и творчество, за дирениятa и стремежите на младия критик! Но нека проследим по-нататък тая преписка, която ни дава солидна документална база за наблюдения и изводи от различно естество.

С всяко разменено писмо нуждата от взаимно общуване расте. И двамата чувствуват сякаш непреодолима потребност да споделят мисли и планове, взаимно да се насърчават и опознават. В отговор на Вазово писмо, като благодари за изпратената му педагогическа литература за нуждите на училищните преподавания в Казанлък, където по това време Кръстев е учител, критикът споделя какво е чел от руските писатели, какви статии се готви да пише и по кои проблеми от творчеството на поета. Признава, че в главата му вече зреели въпроси около Вазовите балади. Блазнела го мисълта да разкрие лирическия елемент в стиховете на поета, с оглед на една по-цялостна психологическа характеристика. Все така силно го привличал и проблемът за ролята на природата в поезията му — „тук бих желал да вместя една по-дълбока дори метафизична анализа на „Към природата", но туй иска вдъхновение и съсредоточеност, които преди ваканцията надали ще намеря"—пише Кръстев на 16 януари 1889 г. Макар и „Епопеята" отдавна да го е привличала, засега не смятал да се занимава с нея, тъй като не разполагал с необходимия материал за въстанията, „за да се каже нещо ново и нещо свестно за тях". Колко „много въпроси и статии ми се въртят из главата, а няма сърце да захващам, защото няма сгоден журнал: „Труд" не струва, „Пер. сп." заспало съвсем" — говори изпълненият с творчески планове критик. Но подобно на поета и той не съглежда сгодни условия да ги осъществи. Набелязаният широк кръг от теми не е ли показателен за характера на Кръстевите литературни интереси! А и мисълта да бъдат организирани повече литературни списания у нас, в която насока скоро ще прояви голяма активност, вече зрее у казанлъшкия учител.

Ако Вазов го подканва да се запознае с руските класици, на свой ред Кръстев ще иска да убеди писателя да се заеме с превеждането на големите представители на немската литература — „Вий би намерили достойна за духа си храна в преveждание на най-трудните — защото са най-поетични — произведения." Колкото за себе си Кръстев признава, че чувствува непреодолимо влечение към немската литература. Гьоте и Шилер смята за свои кумири — „за които аз съм в състояние да си изгубя ума, от които никога не мога да се насладя до насита". В неудържимото си влечение към тия първенци на поетическото слово дори за-

мислил едно „лудешко предприятие“, заел се да преведе гениалното Гьотево творение „Фауст“.

Дълбока загриженост за съдбата на поета личи от всичко, което Кръстев пише от онова време. Задушливата атмосфера, която спъва развитието и изявата на талантите, неизмеримо го тревожи. Признава, че едно от съображенията да започне „етюдите“ си е било да стресне и извади поета от угнетяващото състояние, в което го е тласнала покварената обществено-политическа действителност у нас, да не позволи „да заседне страшен мрак в душата“ му. Нали именно тая отровна атмосфера накара изтерзания поет да замлъкне за няколко години! И Кръстев настойчиво ще го призовава да надмогне душевното си състояние, да мобилизира необозримата си художествена енергия, отново да се посвети на поетическата си муза. „Ако Ви е скъпо призванието, ако ценните дълга си към България, трябва да употребите всички сили, за да излезете от ноктете на байронизма, до кът не е обзел цялото Ви същество, до кът не Ви е завладял безизходно.“ Уверява, че е готов да му помогне да преодолее това пагубно за поета и за литературата ни състояние. Сякаш с усета на школувания критик-психолог той разбира докъде може да доведе подобно омерзение и примирение и затова така неуморно го насочва към поетическа активност. Уверен, че у Вазов е намерила въплъщение националната творческа енергия на българина, Кръстев продължава с такт и умение да му отправя въпроси, та да изкопчи повече признания за съкровените му чувства, размисли, влечения, интереси, занимания — толкова необходими за всеки, който иска да разбере цялостно това рядко народно дарование, да навлезе в „светая светих“ на твореца. „Бъдете тъй добри да ми кажете какво Ви е занимавало в последните години, кои Ви са любимите автори (да не е Байрон или Лермонтов или Мюсе?), привлича ли Ви Шекспировия мир, обичате ли, или Ви оттласква Гьоте и неговото епическо спокойствие, пленяват ли Ви неговите романи, окрилят ли драмите и лириката му? Не забравяйте да споменете и научните съчинения, които са Ви занимавали. Научихте ли се немски? Позната ли Ви е по-отблизо старогръцката литература, старогръцкия живот, изкуство? Хомер и Софокъл?“ И сякаш почувствувал, че прекалява с въпросите си, побързва да разсее недоумението му: „Моля, недейте лови кусур, дето Ви принуждавам към една такава изповед — без да си научим умствения кръгозор, много е трудно да дадем съдържание и интерес на преписката“ (В. Вълчев, Из преписката на Иван Вазов, Известия на Института за българска литература, кн. IX, 1960, стр. 349).

Не говорят ли подобни въпроси и настоявания за голямата сериозност и задълбоченост, с които младият критик е пристъпвал да изясни творчеството на поета, да разбере творческата му индивидуалност, външните фактори и вътрешни предразположения, обусловили и своеобразния характер на произведенията му в стихове и проза! Не са ли извънредно показателни, от друга страна, и усилията на Кръстев да насочи вниманието на Вазов и към голямата европейска литература, убеден в необходимостта от широки познания и ерудираност, за да може писателят да се издигне до нови художествени върхове! А това от своя страна потвърждава, че в онния години критикът е чужд на всякакви мистични и индивидуалистични естетски теории, които третираха твореца като озарен „свише“ от някаква неземна светлина, който няма никаква нужда от познания за миналото и настоящето, тъй като творял по вътрешна интуиция, неограничаван от никакви реални фактори. Реалистичните разбирания на Кръстев за разнообразните предпоставки, които обуславят художествено-творческата дейност, го карат да търси пътища, за да си изясни по-всестранно Вазовата личност като обществен и духовен феномен, със своеобразието ѝ в мисловност и интереси, в личен и социален бит, с душевните ѝ тревоги и нравствени терзания.

А и самият факт, че Вазов настоятелно се е стремял да поддържа непосредна дружба с един далеч по-млад литератор, не може да се обясни, ако не е имало родство в естетическите им разбирания. Все тук следва да търсим причините, че поетът — твърде затворен и необщителен иначе, не скъпи време, за да отговаря на многобройните въпроси, отправяни му от далечния нов приятел. Убеден е бил той, че тези въпроси не са плод на празно любопитство, а са продиктувани от усилията на младия критик да узнае по-пълно истината за духовния му и естетически свят.

Интересно е също така, че на свой ред и Вазов ще иска от младия критик да разшири литературния си кръгозор, да влезе в досег с повече литератури, особено с руската. „Виждам, че недостатъчно сте запознати с произведенията на корифеите на руската литература. А то Вие бихте ги обикнали на равна степен с германските.“ И отново, все със същата искреност, ще споделя своите вкусове, интереси, влечения. „Колкото за мене, аз споделям Вашия ентусиазъм за Гете, но не за „Фауста“ му, в който философията задушава поезията, а за чудното онова създание: „Херман и Доротея“, дето блика извор от висока и непостижимо сладостна поезия. . . Наравно с Гете и Шилер ме пленява със своя висок идеализъм, но от всичките ми е по-мил Хайне. Той е оставил най-дълбоко впечатление у мене.“ Дори признава, че поемата „В царството на самодивите“ е написана под влияние на Хайне. Все в това си писмо, 5 февруари 1889, Вазов отговаря и на въпроса — какво е чел от другите литератури. „И от класическите и от новите литератури съм чел по малко, шарено и безсистемно, както всеки самоук в България. Изключения са само Виктор Юго и Байрон, които съм чел цели и страстно — в по-младите си години. Същото мога да кажа и за Пушкина и въобще за руската литература.“ Колко неоценими свидетелства наистина за литературния историк и критик! Още повече като имаме пред вид колко рядко Вазов се е поддавал на такива изповеди, признанията му пред Кръстев придобиват изключително значение. Затова се спираме и по-обстойно на тая преписка, изпълнена с толкова много документален историко-литературен, биографско-психологически, идейно-естетически материал.

С всяко разменено писмо се разширява и доверието между двамата, както и кръгът на въпросите. Вазов дори иска да коригира някои Кръстеви оценки за други писатели. Когато например критикът споделя, че се готви да пише за Каравелов, Вазов бърза да го предупреди да не би да даде незаслужено висока оценка на автора на „Българи от старо време“. Признава му, че напълно се солидаризирал с мнението на К. Величков, за когото Каравелов бил „добър мислител и стилист, и силен сатирик, но посредствен художник и слаб поет“. В случая Вазовото пристрастие трябва да се обясни с отношението на Захари Стоянов — възвеличавал нееднократно Каравелов, иронизирал безпощадно автора на „Немили-недраги“. От друга страна, Вазов ще поощрява своя приятел да бъде неумолим в критиките си, щом е уверен, че обектът е вярно избран. „Четох тук нападките въз книгата на г. Костова. Тия нападки са чист плод на партизанска ненавист, а още и на уязвено самолюбие, затова са и тъй кални. Добре сте намислили да дадете отпор. Ще ме яд, ако отложите или изоставите това нещо. Погалете го със сарказмите тъй тънко и тъй жегливо, които изобилствуват в пасажът за Плачкова, в рецензията Ви за Пер. списание. Казаний пасаж изобличава във Вас и хумористкритик“ (Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. XX, стр. 104—106). Наистина, интересни съждения! Сам Вазов не един път се оплаква от подобен род фейлетонна критика. А нееднократно и той сам прибягва към нея, насочва и приятеля си към неумолимо изобличение!

Когато Вазов се завръща в София, преписката между двамата продължава, макар и вече с по-друго съдържание. И сега те споделят житейски грижи и планове, мненията си за редица литературни явления. Взаимно ще се канят за участие

в новооснованите литературни списания — „Денница“, редактирано от Вазов, „Научно-литературно списание на Казанлъшкото учителско дружество“ и „Критика“ — редактирани от Кръстев. В писмо от 8 януари 1890 г. Вазов пише на Кръстев, че не споделя възторжения тон на рецензията му за „Дядовата Славчова унука“, изпратена за „Денница“. Творбата на младия белетрист не блестяла с някакви качества и една подобна рецензия щяла твърде много да го поласкае. „Аз си обеснявам Вашата възторженост от благородното желание да обърнете по-добре вниманието върху едно все таки утешително литературно явление у нас. Вярвам, че няма да ми се сърдите за тие бележки; те могат да бъдат неверни пожалуй, но са диктувани от уважението ми към Вас и към високото назначение на критиката“ (Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. XX, стр. 107). За Кръстев Вазов е все още безспорен авторитет, вслушва се в препоръките му, внася известни уточнявания в рецензията си. Вече в по-друга редакция тя удовлетворила редактора на „Денница“. Във връзка пък с първите книжки на Казанлъшкото литературно-научно списание Вазов съветва редактора му за по-голяма тактичност, да не бъде толкова безпощаден, макар че тази разпаленост именно правела списанието характерно. В други писма настоява да обединят усилията си в едно списание, да укрепят „Денница“, за чийто критически отдел трудно се намирали сътрудници. Очевидно Вазов не би канил темпераментния критик за съвместна работа, ако не виждаше дълбоко родство в разбиранията им. Дори и когато прочита критическите бележки на Кръстев за „Денница“, не ще престане да го кани да обединят усилията си в едно списание. „Вие порядочно ме кастрите, и както ми се струва, твърде заслужено. Карайте смело. Едно, което съжалявам, е, че критический Ви отдел е твърде ограничен. Не вреди, ако го разширяхте в ущерб на осталите преводни статии, без които българската литература няма много да пострада. Ваший журнал трябва да стане изключително критичен, инак той няма raison d'être.“

Както се вижда, преписката между Вазов и Кръстев се оказа неподозирано интересна за характеристика и на двамата. Продължила близо три години, тази оживена кореспонденция съдържа редки по своето значение признания, откровени изповеди, данни, съждения, оценки, които ни дават възможност да съдим по-сигурно и аргументирано за позициите и душевното състояние на писателя и критика през определен период от тяхната дейност. И тази преписка, непривлякла досега вниманието на литературните ни изследвачи, е още едно убедително доказателство за различните етапи в развитието на литературния критик и теоретик д-р Кръстев, етапи, които мнозина и не подозират, а други съзнателно премълчават, ръководени от най-различни съображения. (Частично този въпрос е засегнат от Л. Георгиев в очерка му „Д-р К. Кръстев“, 1968.)

За съжаление, откакто д-р Кръстев започва да издава сп. „Мисъл“ (1892), писмата между двамата стават все по-редки и по-сдържани. Няма я вече оная широка изповедност от страна на Вазов, нито пък настойчивостта на Кръстев. Сега главните въпроси, предмет на писмата им, са около печатането на едни или други статии. Но затова по-нататък.

Макар, както вече бе отбелязано, в послеслова към първата си статия Кръстев да изказва съмнение дали при неблагоприятните условия в България ще може да продължи етюдите си върху Вазов, сближаването му с писателя го насърчава да работи в тая насока — да утвърди по-надеждни критерии за правилна оценка на Вазовата поезия. Ето — в кн. 6 на сп. „Критика“ през 1890 г. се появява вторият етюд на Кръстев за Вазов. За разлика обаче от първата статия тук са подхванати по-ограничен кръг въпроси, етюдът има подчертан конкретно-полемичен характер — оспорва се и се отхвърля неубедителната критика на П. Пешев за стихосбирката „Италия“.

Кръстев не може да се примири с вулгарно-примитивните разбирания на критика от „Периодическо списание“, довели го до несъстоятелни обвинения. Във Вазовите стихове не се чувствувал духът на съвременна Италия, не били напити със социален патос, не се докосвали до „бодилите на живота“, а били наситени само с възторжени чувства от природните хубости и исторически паметници на тая древна страна. Логично и убедително Кръстев отхвърля писаното от Пешев — останал глух и сляп за дълбоката същност на тия Вазови стихове. С недоумение Кръстев ще възкликне: „О, в „Италия“ има много житейски въпроси, но те не са от оня род, който може би търси г. П. Пешев; те не са ежедневни въпроси, те не са въпроси за прехрана, нито пък са въпроси от социално естество. Те са много по-скрити, по-трудни, по-дълбоки и мъчителни — те са ония вечни въпроси на метежното човешко сърце, които човешкий дух е безсилен да реши и жалката човешка наука е безсилна да смири.“ Независимо че в статията има и съждения, които днес могат да предизвикат едни или други възражения, Кръстев вярно съглежда и обяснява своеобразието на стихосбирката „Италия“, явила се като отзвук на едно особено потиснато душевно състояние на поета, понесъл в сърцето си плодовете на интимна и обществена покруса и разочарование.

Сблъскал се с такива опростителски възгледи за поезията, Кръстев смята за необходимо да припомни под линия, че спорът, кой го някои водят за социално или чисто изкуство, „е плод на недоразумение“, защото „истинский поет не може да не бъде „социален“, в най-широката, а не в тясната, изкълчена смисъл на тая дума“. Значимостта на Вазовите стихове идва и от онова рядко съчетание на съдържание и форма, изпълнено с „едно прекрасно, всеобщо чувство“ — пише критикът. Всичко образува „една дивна мелодия“, която ни внушава дълбоките душевни вълнения на поета, на които за съжаление П. Пешев е останал чужд и безчувствен. И отново ще припомни задачите на критиката, която „само тогава просветлява и развива вкуса, само тогава е критика, когато не работи само с естетическо чувство, а с естетическо съждение, когато не само изказва, а и доказва“.

Подобни мисли срещаме неednократно в първите критически „етюди“ на младия учен. Те издават сравнително правдиви разбирания по важни въпроси на литературното творчество, на теоретико-критическата дейност. Затова и те се нареждат сред онези надеждни явления на времето, които показват как националната критическа мисъл постепенно разширява своя терен, започва да съди за обществена и художествена значимост не от елементарни патриотично-дидактични утилитарни съображения. Поезията е еднакво длъжна да пресъздава и такива интимно-съкровени изживявания, чувства и размисли, които са разтърсили човека при сблъсъка му с външен свят или нравствени колизии. Така Кръстев се включва в ония назряващи процеси, които довеждат до разширяване проблематиката на националната ни поезия, до по-непосредно опоетизиране на нравствено-психологическите терзания на човешката личност.

Свързал първите си литературно-критически стъпки с Вазовото творчество, оспорвано, отричано, недооценявано от различни среди, Кръстев ще поддържа неотслабващ интерес към него почти до средата на 90-те години. Той е именно този, който в статии и рецензии разглежда редица Вазови произведения в стихове и проза ту от един, ту от друг аспект, следи дейността му и като редактор на „Денница“ и т. н. Във връзка например с разказите „Дядо Нистор“, „Златната планина“ и др. критикът сочи умението на Вазов „увлекателно да рисува“, каквото качество липсвало на автора на „Дядовата Славчова унука“. С нескривано задоволство подчертава способността на Вазов веднага да ни въведе в същността на повествованието, „да ни пренесе в душата на героя и да ни накара да живеем негова живот“, без да прибягва към уморителни, излишни уводи. А въвеждането

на странични епизоди давали „повече разнообразие на разказа“ — особеност, която по-късно критикът ще смята като един от недостатъците на Вазовата белетристика. Онова обаче, което не достигало на писателя, било преди всичко психологическата характеристика, дълбоките психологически анализи на характерите и обосновка на действията. Това са за Кръстев достатъчно сериозни аргументи — и сега, и по-късно, — за да поставя Вазов-поета далеч над Вазов-белетриста, и изобщо да не дооценява белетристичния дар на автора на „Под игото“ (вж. Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество, кн. 5, 1890).

В друга своя статия, като взема повод от някои преводи на посредствени произведения, появили се на страниците на „Денница“, Кръстев припомня, че на Вазов се пада задължението да подбира значителни творби от големите класици, но да им дава и адекватна художествена форма на български език. По-широките и задълбочени занимания със световните класици биха се оказали особено плодотворни за Вазов, ще го избавят „от опасност, в която твърде лесно може да падне у нас всеки талант, оставен под властта на влезлената и влезнеща българска среда“ не без известна загриженост и прозорливост подхвърля Кръстев. Такова едно общуване би помогнало да настъпи „един нов период на самобитно творчество“ у писателя. Но това предполага, по думите на Кръстев, Вазов да прояви по-голям стремеж за сливане на лирическия с епическия си талант. Така той ще „създаде нещо не само поетично, но и велико“ (сп. Критика, кн. I, 1891). Несъмнено правдиви съждения и указания, плод на дълбоко сродяване с Вазовата поетическа индивидуалност.

Не може да не ни направи впечатление, че Кръстевите статии за Вазов се отличават по композиция, характер и обсег на третираните въпроси. Нещо ново в това отношение представлява например рецензията му за първата част на романа „Под игото“, печатан в книга първа на новооснования „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“. Тук Кръстев се задоволява едва ли не само да преразкаже основните моменти от съдържанието на романа. Няколкото оценъчни съждения и критически бележки са дадени предимно под линия. Очевидно критикът е съзнавал особения характер на тая своя статия, затова накрая забелязва, че в случая не пишел критика, а и разчиствал само пътя. При все това той не може да скрие мнението си за романа, който имал „големи хубости“, но не бил лишен и „от важни естетически недостатъци“. Макар и лаконично, споделя възхищението си от умението, с което е описана любовта между Огнянов и Рада, пресъздадена „с голямо изкуство и с удивителна психологическа вярност“. А главата „Представлението“, със своята пластичност и живост, кара читателите да изживяват трогателните сцени, представяни някога в Бялочерковското училище. Несъмнено критикът с философска школовка е бил развълнуван от епичното повествование и за един от епизодите ще признае: „Безсилна е моята ръка да повтори в кратце следуещата сцена и да накара четеца тъй трепетно да поима и да хълца от наслада и от напрягане. Затова по-добре е никак да не излагаме подробностите как сполучва Колчо да отърве обожаемия от него Огнянов, за да не лишим от сладостния трепет на първото четене ония свои читатели, които още не са чели романа.“ А между недостатъците сочи употребата на твърде много русизми, неоправдано за писател, считан с право за „създател на днешния ни литературен език“ (Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество, кн. 6, 1890). При всичката лаконичност на оценките трябва да се признае, че това е и първото утвърждаване на романа. Появата на рецензията може би се дължи и на Вазовото желание, изразено в едно писмо до Кръстев, да чуе мнението му за първата част на романа. По-късно Кръстев ще има възможност да изрази по-цялостно мнението си за първия български роман. И макар да проявява винаги резервираност към белетристичния дар на писателя,

това произведение той смята за връх, след което творческите му сили започнали да отпадат.

И когато се появява „Мисъл“ (1892), от чиито страници ще бъдат възвестявани нови теоретико-критически критерии и принципи, Кръстев не отвръща поглед от Вазов. Още в първата книжка на новото списание неговият основател и неизменен редактор излиза с обстойна статия, този път посветена специално на Вазовата белетристика. Намерението му е било да обхване и разгледа българската белетристика изобщо. Така и озаглавява статията си — „Из съвременната българска повест“. И първата част на широко замислената студия посвещава на Вазов. (Две години по-късно — 1894 — същата статия излиза и в „Етюди и критики“ под заглавие „Иван Вазов като белетрист“.) Макар да се занимава предимно с Вазовите разкази, печатани в „Денница“, верен на критическия си натюрел, Кръстев и сега изказва мисли от по-общ характер, засягащи изобщо Вазовото дарование и творчество. Тук за първи път се прокрадва мисълта, че обаянието и популярността на Вазов не винаги се дължат на качества на произведенията му. Признавайки, че го поставя на първо място в етюдите си, защото е убеден в безспорния му авторитет и значимост „не само като новелист, но и като писател въобще“, Кръстев продължава: „Даже нещо повече: Вазов е днес единственний, който влияе, който привлича масата от публиката, не с качеството на произведенията си, а само със силата и звука на името си.“ Наистина странно разграничаване! Но още по-показателни са по-нататъшните му разсъждения. Като припомня, че в студиите си ще се занимава с реални факти, „с тяхното събиране и нареждане, а не с „критикуване“, Кръстев възкликва: „Стига се е „критикувало“ у нас, ту с принципи и вкус, ту без едното и без другото; време е да се издигне гласа и безличното разглеждане и изучаване, което не иска да мери, да съди и осъжда, а само да описва, да излага, да характеризира.“ Колкото и подобни съждения да ни се виждат парадоксални за по-късния непримиримо войнствуващ критик, който не само критикува, но и издава безапелационни присъди, утвърждава или отрича, те имат своето обяснение. Очевидно, от една страна, те идват като реакция срещу безразборното, некомпетентното критикарство — така характерно за ония години. От друга, и Кръстев, подобно на други литератори на времето, все още живее под силното обаяние на възгледите на Иполит Тен, на позитивизма, според който ролята на критиката се състои преди всичко да констатира и обяснява, да търси причините за характера на едно или друго явление, а не да издава присъди. Разбира се, и сега още Кръстев трудно се придържа в непосредната си практика в тези така категорично изявени теоретически постановки. Във всеки случай налице е стремеж да търси корените на нещата, да обяснява своеобразието на различните творчески индивидуалности, да изследва наистина реалните художествени и обществени факти и явления.

Ето в разглежданата статия усилията на Кръстев са насочени да докаже умението и лекотата, с които Вазов разказва и описва събитията, действията и поведението на хората, както и неспособността му да изгражда характери, да прави по-дълбоки психологически анализи. Тази мисъл, в различни нюанси, ще срещаме неведнократно и в по-сетнешните му статии. Критикът се възхищава от дарбата на писателя да приковава вниманието на читателя и върху най-обикновени житейски случки, но недоволствува, гдето изобразените герои не действували като живи същества, а съобразно волята и капризите на създателя им. Не да характеризира всестранно самите герои, а да разкрие взаимоотношенията между тях се стремял Вазов, по думите на Кръстев. „Авторът си играе, той суверенно се разпорежда с лицата си — от тук произлиза това извънредно бодро впечатление, което правят Вазовите разкази. Те са пълни с един живот, който кипи безгрижно, под егидата на един благоразположен, добродушен

творец. . .“ В центъра на вниманието на критика са художествените похвати на белетриста, чиито разкази носели нещо твърде специфично — не потопявали „в скръбни или дълбоки мисли“ читателя. И в този пункт именно Кръстев вижда дълбокото различие между белетристиката и поезията на Вазов.

Но в тази Кръстева статия вече се сблъскваме с противоречия и от друго естество. Отделни негови съждения сякаш искат да ни убедят в несъзнателния характер на творческия акт, други пък влизат в явен дисонанс с теоретическите му постановки, трети взаимно се отричат. От една страна, той например говори, че Вазов разиграва героите си напълно своеволно, а, от друга, дословно пише, че ги „оставя на произвола на съдбата. Той ни ги препоръчва по същия начин, както става туй в живота: дава им възможност с делата, с думите си да проявят душата си“. И тук именно критикът вижда „един чисто драматичен елемент в таланта на Вазов“. Но този елемент не бил достатъчен, за да направи от писателя цялостен драматик, нито трагик, „защото му липсва трагическото мировъзрение и дълбокий психологический анализ, който създава човека заедно с глъбините на душата му“. Но веднага бърза да добави — при все това Вазов би могъл да напише хубави драми и комедии, „на които да не липсвува нищо от всичко онова, което е потребно за тяхното действие на сцената, за тяхната роля в България“. А колкото до несполуките на първите драматически опити на Вазов — „Руска“ и „Михалаки чорбаджи“, — Кръстев дава обяснения, които почти напълно се покриват с онова, което много по-късно самият писател говори относно тия свои работи. (Вж. Ив. Д. Шишманов, Иван Вазов, спомени и документи, 1930, стр. 198, 235,) За разлика от мнозина по онова време, които въз основа на „Руска“ искаха да отрекат всякакво драматическо дарование у Вазов, Кръстев съглежда много по-вярно някои особености в писателския му натюрел.

Сред другите качества, обуславящи естетическата значимост на Вазовите разкази, Кръстев особено набляга на стилно-езиковото майсторство на белетриста. Нарича го „пръв български стилист“. Благодарение на вълшебството на стила много произведения на писателя ще се спасят от „мрака на забвението“, ще извикват винаги интерес у читателя. Стилът „е могъщ съюзник“, който „никога не излъгва и не оставя“. И Вазов — продължава Кръстев — е съзнавал тая магическа сила на стила, затова и така ревниво се стреми непрестанно да го усъвършенствува, оставайки по този начин „вярно чедо на традициите на френската литература“. Причини за занимателността и увлекателността на Вазовите разкази Кръстев вижда и в обилието на ефекти, в стройната композиция. Но за съжаление тези ефекти не били мотивирани психологически по-дълбоко, капризите на съдбата заемали твърде широко място. А и авторът твърде често се намесвал, за да ни разкрие идейно-художествения си замисъл, вместо да остави героите сами да изявят същността си. Ако при други писатели такова едно често „вмесване“ се е оказало фатално за художествената убедителност на разказа, Вазов, и при такива случаи, задържа читателския интерес, доставя истинска естетическа наслада, „защото е еминентен стилист“ — заключава Кръстев, анализирайки споменатите разкази. Несъмнено с поставените въпроси, направените наблюдения, характеристики, изводи и т. н. и тази Кръстева статия далеч надхвърля рамките на една рецензия, позволява да се почувствува по-цялостно белетристичният талант на Вазов, да се навлезе в тъканта и структурата на някои от първите му разкази.

През същата 1892 г., пак в сп. „Мисъл“, кн. XII, Кръстев печата кратък отзив за втория том на Вазовите „Повести и разкази“. Но сега вече виждаме, че съжденията и оценките се различават твърде съществено по дух и тон от предходната статия. Спирайки се мимоходом на отделни творби, критикът не скрива своята резервираност, бележките му са ту снизходително одобрителни, ту иронични или с явен отрицателен подтекст. Повтаря популярната вече версия, че

„Митрофан“ наподобява някои Гоголеви повести. А разказът „Белимелецът“, макар че се четял увлекателно, бил безсъдържателен и би задоволил само хора, „непривикнали на интелектуална работа“. За спомените „Неотдавна“ се задоволява да каже, че и Вазов имал студената кръв на мемоариста и остра наблюдателност, които качества подсказвали, че писателят може да опише и други събития, на които е бил непосреден свидетел. По-интересна е обаче мисълта, че предпочитал да вижда писателя, когато „облече тогата на строг изобличител“. И не без известна ирония бърза да добави, че от изобличение имали нужда и поетите, за да не умира в техните гърди „небесният пламък“. Това предпочитание на критика ни става по-обяснимо на фона на по-сетнешната му дейност, както и във връзка с обществените му позиции. Несъмнено предпочитанията му към сатирично-изобличително творчество са обусловени от оная неизменна непримиримост към всичко пошло и ретроградно в обществено-политическия живот, от оня нестихващ конфликт със своята съвременност, характерни за гражданина Кръстев.

Разбира се, по-късният прелом в естетически възгледи, както и в отношението към Вазов, още не се е изявил с характерната обхватност и яркост. Стремежът за една обективност в преценки и широта в разбирания и трактовка все още определят облика на писанията му за Вазов.

Макар да цени повече поета, отколкото белетриста, Кръстев посреща с нескриван възторг пътеписа „Великата Рилска пустиня“, посвещава му специална статия (сп. „Мисъл“, кн. 2, 1892). Тук отново се акцентува върху умението на поета да общува с природата, да славослови нейните прелести „ту с грандиозни и възвишени слова, ту с нежни и пълни с умиление думи“. Сякаш чрез устата на Вазов Кръстев говори за оная непреодолима сила, с която природата привлича поета — отвратен от хорските пошлости, угнетен и неразбран от околните. Сред нея поетът „се обновява и подмладява всеки път, когато дъхне горски въздух, и всеки път дава той нов устрем и нов живот на неговата поезия“. Но критикът не пропуска да забележи различията между по-ранните лирически изповеди за природата и последния пътепис. Тук по-трезвеният и рационален поглед на писателя е накърнил на места поетичността на описанието. Възхищението от грандиозността и величието на историческото минало на Рилската обител са попречили на поета да види и опише по-правдиво сегашното окаяно състояние на манастира — позабравил славните си традиции на огнище и разсадник на българската просвета и книжнина. Верен на духовната си природа и философска школовка, и сега, покрай общото си възхищение от Вазовия пътепис, Кръстев засяга и други произведения, споделя мнението си за обществени и културни явления, впуска се в разсъждения за смисъла на битието, за тленното и вечното в природата, за неоправдания страх у хората да се разделят със земния си живот, „изпълнен с мрачни тегла и въпиющи неправди“ и т. н.

Подмятанията за подобна боязън и у автора на пътеписа от възможността да се раздели с жалкото земно битие поядосали Вазов. В едно писмо от юли 1892 г. до Кръстев писателят изразява недоумението си от мнителността на критика, каквато дори и не подозирал. Все в това писмо използува случая да каже мнението си и за някои творби, печатани в последните книжки на „Мисъл“. Изразява и съжалението си, че не получавал вече редовно списанието, че не срещал често името на Кръстев под критически статии. Не допуска, че войнствуващият критик е изчерпал арсенала си, че перото му се е примирило. „Признавам се, войнствуващият Кръстев в пловдивските си списания със своите гръмове и мълнии повече ми се нрави, нежели сегашния миролюбец-опортюнист“ (Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. XX, стр. 149). Наистина — интересни съждения от устата на този, който не един път горчиво се е оплаквал от „войнствуващия“ тон на немалобройните си съдници. Интересно е също така, че наред

с Кръстевите противоречиви оценки и мисли, изискванията, препоръките, отправени от Вазов към критика, също започват да се отличават с подобна противоречивост.

Почти до средата на 90-те години главно писанията за Вазов определят характера и обсега на Кръстевата критическа дейност. Но критикът твърде рядко се повтаря в тези си статии. Стреми се от различен ъгъл да подхожда към литературната проблематика. Ето например статията му от 1893 г. „Един портрет на нашето общество“, посветена на Вазовия разказ „Сладкодумен гост на държавната трапеза“. За разлика от досегашните статии тази, както и сам Кръстев признава, е насочена не да очертае художествените качества на произведението, а да характеризира социалните проблеми, изобразени от Вазов, да очертае атмосферата, която е отхранила герои като Жорж и Балтов — рожба на буржоазното общество в десетилетията след Освобождението. Подобно на Вазов и Кръстев е погнусен, омерзен от политическата корупция и демагогия, от нравствената деградация, вземащи все по-застрашителни размери. И затова критикът не е можел да не сърадва на писателя, че отново е привлякъл вниманието върху страшната болест, отново е разровил „една рана в социалния организъм на нова България“. Възнегодувал и сам срещу отровната обществена атмосфера, Кръстев анализира социалната природа на изобразените от Вазов герои, стреми се да очертае нравствената и психологическата им характеристика, да посочи къде и в какво писателят се е домогнал до по-значителни успехи, къде се крият силата и слабостта му като повествовател на новите обществени явления. Повтаряйки и сега дълбокото си убеждение, че „Вазовата сила не е в създаване на характери, в посочване на скритите пружини, които движат едно общество и неговите членове, нито пък в някой дълбок и верен психологически анализ на индивидуалната душа“, Кръстев съжалява, че писателят рядко прибягвал към очерки от рода на разглеждания. Макар подобни творби да не блестели с художествени качества, те съдържали нещо много по-ценно — спонтанното изливане на накипелите в душата чувства, оня „изблик на възмущение, което е пълнило сърцето му пред зрелището на онова, що черни всичко честно и свято у нас“. Подчертавайки важността на подхванатата от Вазов тема, критикът я препоръчва и на други писатели, за да може литературата ни да се утвърди като действена сила за преобразуване на живота. Кръстев се тревожи, че множина хора на перото, попаднали под влияние на политическите властници, хабели сили и дарование, използувани умело от властимеющите за свои користни, антинародни цели. Необходимо е писателят да запази свободата на своята съвест и убеждения. Литературният протекционизъм от страна на държава при ония условия може да има пагубни последици — с тревога предупреждава Кръстев. Така статията за един Вазов разказ се е превърнала в страстно написан трактат върху актуалната обществено-нравствена проблематика на времето. Споделените тук мисли, разсъжденията и препоръките ни дават възможност да съдим за една особено важна страна от обществените и естетически разбирания на критика, възнегодувал дълбоко и непримиримо от нравствената и политическа корупция в буржоазното общество.

В това отношение особено интересна е статията „Поетът и обществото“ („Мисъл“, 1893, кн. I). Вече самото заглавие подсказва, че вниманието на критика е привлечено от най-актуалните въпроси на епохата. В ония години, със засилване на социално-класовата диференциация, започва поляризация и в културния живот. Отгласът на нашумелите на Запад философско-индивидуалистически и естетско-формалистични теории започва да се долавя и у нас. И напълно закономерно проблемът изкуство — общество изпъква на преден план, започва да се дискутира нашироко и у нас. Кръстев, който живее интензивен обществен и духовен живот, очевидно не е могъл да остане индиферентен и към кардинал-

ния въпрос за взаимоотношението между общество и литература. Избирайки за пряк предмет на статията си Вазовата стихосбирка „Звукове“, анализирана с умение и оценена по достойнство, Кръстев изказва и правдиви съждения по поставения в заглавието актуален проблем, писател — общество.

Писана пет години след първите „етюди“ за Вазов, критикът признава в статията си, че сега, вече с по-трезв поглед за автора на „Пряпорец и Гусла“, съглежда много повече несъвършенства и в поезията му. Но независимо от това тя продължавала да го възхищава, пленява, въодушевява, защото е „плод на искрено, сърдечно и пламенно вдъхновение“, крие „неуведаеми хубости“. Макар като цяло новата стихосбирка да не се извисявала до завоюваните преди върхове, но и в нея критикът сочи немалко стихотворения с безспорни достойнства, които „дишат свежест и сила младежка“. На критика особено допада жизнерадостният оптимизъм, който блика от тях. А това сродявало нашия поет с Пушкин. Но той е разтревожен, че за разлика от предишните стихосбирки тук твърде малко били стихотворенията, които „свързват личните чувства на поета с духа на времето и на които ний даваме в известни епохи от обществения живот на един народ преголямо значение“. А това, по думите на Кръстев, вече подсказвало за прелом в света на поета. Някаква апатия се е вселила в душата му и сякаш го е направила безучастен към житейските злини, към „оная тъпост и безчувственост, в която плуе някогашният лев. . .“ С нескривана тревога критикът предупреждава за опасните симптоми на този прелом — съдбовен за творческия път на поета. Убеден, че писателят е длъжен да бъде сеизмограф на обществените настроения и домогвания, Кръстев не може да се примири с поезия, откъсната от актуалните проблеми. „Един лирически поет, който не дава име на безимените ламтения на своето време, който не отражава неговите надежди и идеали, който не стряска и не вълнува с огнено слово апатичните, оплули в умствен мързел и разврат съвременници, който, като облича в плът и кръв своите лични чувства, съмнения и тревоги, не се стреми в тях да нарисува общочовешки идеали — такъв лирически поет е много далеч от своето високо призвание“ — говори развълнувано Кръстев. Извънредно чувствителен към нравственосоциалните проблеми на тогавашното общество, макар и схващани в общ хуманитарен смисъл, той иска да види в едно единно цяло гражданина и поета Вазов. Застанал, общо взето, на реалистични позиции по отношение характер и задачи на литературата, за Кръстев етичното и естетичното са неразривно свързани. На самата природа на лирическия поет е присъщо да се слива с хората, с техните чувства и размисли, радости и страдания. В него се изявява в особена сплав личното и общественото, субективното и обективното — разсъждава критикът. А как се е изявил поетът в последната си стихосбирка, в светлината именно на тия неотменни повели? Кръстев констатира със съжаление, че неразривната връзка на писателя с живота на българина, обусловила неизмеримия обществен и патриотичен патос, етичната и естетична красота на толкова много творби, сега вече значително била отслабнала. Оная струна, която е свързвала поета „с обществото, в и над което е израсъл, ний с прискърбие съзираме — не скъсана, а отслабнала в последните години на неговото писателство“. Колкото и едно подобно примирение да намирало известно обяснение в отминаването на младините, когато с годините „сърцето става по-затворено за безкористни увлечения, подобна апатия не предвещава нищо добро, тя е признак за най-несимпатичното нравствено качество за един народ“.

Основателни ли са опасенията на Кръстев? В известен смисъл — да. Той наистина е уловил някои нови тенденции у писателя, предчувствува новата му творческа нагласа. Нали и сам поетът признава потиснатото си душевно състояние, отзвук на което се явяват и стиховете от „Звукове“. Но, от друга страна, в правдивите си изисквания поетът да бъде изразител на жизнените проблеми на своето

време и общество недоволството му от Вазов не е лишено и от някои нови тенденции в отношението му към автора на „Звукове“. Та нали Кръстев именно защити с такава страст стихосбирката „Италия“, явила се също така като отзвук на подобни разочарования и съкровени терзания! Ако „Звукове“ е съдържала известни симптоми за някакво отслабване на социалния патос у поета, то и статията на Кръстев съдържа не по-малко тревожни симптоми по отношение идейно-естетическата значимост на Вазовата поезия, при всичката правдивост на разсъжденията му относно проблема писател — общество.

И наистина след тая статия, излязла през 1893 г., в продължение близо на цяло десетилетие, Кръстев почти престава да пише за така обичания доскоро писател. А и преписката между двамата почти секва. Последното Вазово писмо до Кръстев е от 29 април 1894 г. Като се извинява, че не може да даде нищо за юнската книжка на „Мисъл“, иска да му отговори дали би напечатал една кратка рецензия от полски критик за „Звукове“ (Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. XX, стр. 167). От краткото писмо вече се чувствува нескривана сдържаност и студенина между двамата, макар че отношенията продължавали да бъдат външно лоялни. Червеят на съмнението, на взаимното отчуждение и предубеждение вече се е загнездил, ще разяжда и руши, за да изправи доскорошните приятели един срещу друг, застанали на два лагера, между които никога няма да настъпи примирение.

Ако доскоро Вазов приемаше с известна търпимост отправените му от Кръстев критики, то от 1894 г. насам всяка бележка той започва да посреща все поболезнено. И преди още Кръстев да предприеме фронталната си атака срещу доскорошния си кумир в литературата, Вазов решава да му „върне“ за нееднократните критически бележки. Следвайки една отколешна своя практика — да отговаря на критиците си чрез непобедимото си оръжие — художественото слово, Вазов използува същото ефикасно средство и срещу Кръстев. Във втората част на „Драски и шарки“ (1895) на края на сборника с разкази помества очерка с предизвикателното заглавие „Доктор Джан-Джан“, с подзаглавие „Фантазия-вшутявка“. И за най-неосведомения е било ясно кого Вазов осмива така злъчно. Фейлетонът съвсем не се оказва „фантазия“, а неумолима сатира, която не пощадява нито докторския диплом на младия учен, нито литературната му дейност, с която търсел само гръмка слава.

Както е трябвало и да се очаква, излизането на този „скандален“ очерк прекъсва окончателно дългогодишните връзки между двамата. Той сякаш се оказва „фатален“, за да изпъкне на повърхността дълбокото отчуждение, което вече е зреело и у критика, и у писателя, започнали вече да гледат с други очи на онова, което всеки един е вършел на литературното поприще. И човек наистина не може да не се стъписа от онова, което Кръстев пише, когато десет години покъсно отново се връща към Вазовото творчество. Разбира се, обстоятелството, че Кръстев дълги години не е излизал в печата със специални статии за Вазови произведения, съвсем не означава, че критикът е проявявал някаква пълна незаинтересованост към толкова популярния вече писател. Напротив, през дългите години, когато критикът сякаш бе отвърнал поглед от онова, което пише Вазов, ще бъдат използувани други средства, за да се уязви и отрече поетът, та да се издигне на високия му пиедестал Пенчо Славейков. И в този си „кръстоносен поход“ той ще разполага с възможностите на университетската катедра, за да раздава своите безапелационни присъди. А не ще пропусне и други поводи, за да анатемоса дори и такива творби, от които някога така спонтанно се е възхищавал. В една статия в 1898 г. по случай годишнината на Левски Кръстев не пощадява и Вазовата ода за великия апостол. „Смешна театралност — пише дословно Кръстев. — Такава фалшива фразеология и такава празна реторика. . . Левски не би бил способен даже да изрече по чужда диктовка, камо ли сам да

почувствува и да изкаже“ („Мисъл“, 1898, кн. II). Сякаш критикът е престанал да разбира особеностите на поезията, правото на поета да рисува големите личности в романтично-хиперболични краски, думите им да бъдат наситени с приповдигнат патос, при което условностите се явяват напълно естествени и психологически убедителни. Очевидно другаде се крият причините за това недоволство от Вазовата „Епопея“: в новата идейно-естетическа ориентация на критика, обусловена от множество външни и вътрешни предпоставки, в която нова ориентация немалка роля играе и дружбата с Пенчо Славейков, ползуващ се с такова неизмеримо обаяние над толкова много творци.

За формалистично-естетските позиции, от които Кръстев съди за Вазов и изобщо за литературата, е особено показателна статията му „За тенденцията и тенденциозната литература“ (сп. „Мисъл“, 1903). Между ония тенденции, които убивали всяко изкуство, по думите на критика, е и патриотическата тенденция. Непоправима беда за литературата ни е, гдето „художникът Вазов се е идентифицирал с гражданина Вазов“ и по този начин си е позволил големия грях „да унизи изкуството“, да се приравни с „бездарностите, които изнесоха на сцената карикатурите на нашите апостоли, сред „неописуемия“ възторг на столичната невежа публика“. Как е дръзнал Вазов да помисли, че онова, което е позволено за възпоминанията и пътните очерки, може да има място и в драмите и романите – пита с тон на възмущение критикът-естет! На други, на бездарностите, Вазов е трябвало да остави патриотичния патос, с който са пронизани произведенията му, а той да опоетизира „по-висши“ душевни преживявания и стремежи! И ако за човека, който и лично е преживял патриотичния подем в ония предосвобожденски години, било обяснимо да се възторгва от тия личности и събития, то за художника това било недопустимо, непростимо. „Но ний виним не човека, а художника: най-елементарния художнически вкус и такт трябваше да не му позволят да „обйективира“ своите лични, реални — патриотически чувства по начин, като че те са чувства общочовешки. Изкуството има работа с илюзивни чувства.“ Ето докъде стига критикът, който по-рано се възхищаваше така дълбоко от Вазовите произведения, пропити с един толкова силен и непритворен национално-патриотичен патос — съкровена същност на цялото му идейно-творческо верую. Но нека и сега да следваме хронологията на фактите, характеризиращи новия етап в отношенията между Кръстев и Вазов.

В продължение близо на десет години твърде много огорчения е изпитал поетът от някогашния си критик и сегашен отрицател, твърде отровена е била вече душата му от нескончаемия поток от всевъзможни бележки и подмятания, отправени му от хората, групирани около „Мисъл“, присвоили си правото да бъдат върховни съдници в областта на литературата, критиката, естетиката. И поетът е чувствувал нужда да излее накипялата си от огорчения душа, да жигоса с перото си новите си критици.

Прочел във френски превод майсторски написаните портрети и характеристики на японски литератори от прочут поет-хуморист на тая далечна страна, Вазов идва до идеята да напише подобна гротеска, защото несъмнено било сходството с литературната атмосфера у нас. И сега той прибягва към фейлетонно-символната форма, „Японски силуети“ — така озаглавява хумореската си („Българска сбирка“, 1904, кн. I). Пред проф. Шишманов Вазов изповядва: „В тая хумореска исках да изтъкна завистта и недобросъвестността на известни наши писатели. Наскоро беше избухнала японо-китайската война и във вестниците четях разни японски имена. Хрумна ми да ги използувам.“ И по-нататък конкретно сочи зад кое име кой наш писател или литератор се крие. Естествено — във фейлетона най-широко място е отделено на д-р Кръстев и Пенчо Славейков — нагърбили се с непосилната задача да дискредитират и развенчаят автора на „Под игото“. Препечатани на следващата 1905 г. в книгата „Утро в Банкя“, тези

духовити сатири улучват наистина съществени черти от домогванията на хората около „Мисъл“. „И когато знаменитият Хара-Карасута-Кхи-Ямацура венчаеше някого с венеца на славата, венчаният ставаше славен, и когато затъпкваше някого в калта, той беше изгубен завинаги в мнението на японския народ“ — пише с нескривано огорчение и раздразнение Вазов за д-р Кръстев, изявил се с такива полюсни преценки, готов днес да славослови някого, а утре да го унищожи, щом си развали отношението с него.

Появата на този фейлетон сякаш още по-силно разпалва ненавистта на Кръстев към поета, активизира критическото му перо. Ако доскоро той воюваше с Вазов някак си „на дребно“, сега пуска в ход целия си критически арсенал от епитети, сравнения, квалификации, за да „унищожи“ без остатък своя противник. Една след друга се явяват три статии в „Мисъл“, с които критикът си спечелва незавидна слава, недоволството и възмущението на не един литератор.

Първият си фронтален, тотален удар той ще иска да нанесе при по-особени обстоятелства, очевидно за да бъде и ефектът по-зашеметяващ.

На 17 август 1905 г. Кръстев решава да излезе пред гражданството на гр. Елена с една публична беседа, в която да се разплати окончателно с Вазов. (Само месец по-късно тази „историческа“ беседа излиза в сп. „Мисъл“, а през 1907 г. бива включена и в книгата „Млади и стари“.) Известни са изходните позиции на Кръстев в усилията му да смъкне от високия пиедестал певеца на националносвободителните борби: колкото и да е популярен, Вазов е вече отминал етап в литературното ни развитие, творчеството му има само историко-литературно значение, то не намира отзвук у съвременния читател, защото е лишено от по-значима общочовешка идейност, от психологически анализи и обобщения — ето опорните точки, върху които Кръстев изгражда обвинителната си пледоария. „Иван Вазов е най-видният, най-известният представител на новата следосвободителна българска литература у нас и в чужбина“, създал е „в миниатюр цяла една литература“ — говори Кръстев. Но веднага, със свойствената си категоричност отсича — тая литература е била в състояние да задоволи само „първите училищни нужди и първите духовни потребности на една бързо формирана и невзискателна публика“. Подобно на Каравелов и Вазовото значение било ограничено само в определени исторически рамки, защото и двамата били чужди на ламтежите и потребностите на новите поколения. Понесен от стихията на отрицанието, Кръстев се мъчи дори и теоретически да обоснове „преходното“, мимолетно значение на Вазов като творец. И чувствувайки, че не може да избегне неумолимия въпрос, законно задаван от всеки, който слушал страстните му филипики — а отгде тогава тази голяма популярност на поета, за когото продължава да се пише и говори толкова много, а произведенията му да се четат с интерес и възхищение, — с присъщата си схоластическа витиеватост отговаря: две са причините: „първо — невежество, второ — недоразумение“! Ония, които утвърждавали Вазов, били лишени от здрави критерии за естетически ценното, смесвали две несъвместими неща — „историческото значение на поета с чистата естетико-литературната цена на едно или друго негово дело“. А що се касаело до голямата популярност на писателя, Кръстев направо заявява: „Да бъдеш популярен писател е незавиден жребий. Вазов има нещастието да е такъв от десетина години насам и затова вместо критики за него се пишат похвали, реклами.“ И очевидно, спомнил си за онова, което някога бе писал за същия тоя Вазов, почувствувал видимо неудобство пред слушатели и читатели, Кръстев е готов да признае тия си смъртни грехове и без всякакво стеснение иска да обясни някогашното си възторжено отношение към поета с младежките си пориви и патриотичен ентусиазъм, попречили му уж да види истинските качества на Вазовите произведения.

Наистина — колкото странен, толкова и поучителен парадокс! Ако някога на основата на Вазовото творчество Кръстев изяви реалистичните си теоретико-критически позиции и се утвърди като защитник за народностната жизнено правдива литература, то сега същото това творчество става пробен камък на новото индивидуалистично-естетско кредо на критика. Нищо сякаш не е останало от онова, което той така проникновено обосноваваше и страстно защищаваше в първите си критически работи. В плен на немския философски индивидуализъм и на естетския догматизъм на модернизма, Кръстев повежда пуническа война срещу Вазовите литературни традиции. В този си поход, разбира се, не може да не се отчете и ролята на личната неприязън към поета, насаждана и подхранвана съзнателно от Пенчо Славейков. Само на едно Кръстев може би остава неизменен — на страстния си темперамент. Със същата разгорещеност и непримиримост, с които утвърждаваше и защищаваше Вазов, със същата разпаленост и войнственост сега го отрича, за да възвеличи новия си приятел и съмишленик Пенчо Славейков, на когото гледа като на най-верен и проникновен изразител на съвременните естетически потребности на българина, възвел се до светоусещането на модерния европеец. И в името на една нова модерна литература, вдъхновявана от някакви непреходни общочовешки идейни и нравствени начала, стояща далече от национално-битовото и повседневното, Кръстев отрича и обругава всичко, което дотогава е давало смисъл и съдържание на националната ни художествена мисъл.

Наскоро след тая предизвикала много шум и разговори „беседа“ и отпечатването ѝ в „Мисъл“ в кн. 10 на сп. „Светлина“ се появява едно своеобразно интервю с Вазов под наслов „Из интимния живот на нашите знаменитости“, с подпис „S“. Вазов избира подходяща форма, чийто смисъл, разбира се, не остава скрит за противниците му, за да сподели огорчението си от неколцината млади критици и писатели, предприели поход срещу него, и то в момент, когато творчеството му се радвало на такъв успех у нас и в чужбина. Но тук намираме интересни мисли и за тогавашната критика, която по думите на Вазов е станала крайно тенденциозна и котерийна, ръководена не от някакви обективни критерии, а от лични настроения, предубеждения и домогвания. Оформилите се групички около някои списания без никакви скрупули се надпреварват да хвалят своите приятели и клеветят другите. И като най-ярък представител на тоя род безцеремонна, лишена от всяка обективност критика се сочи д-р Кръстев. И сякаш за да бъде по-убедителен, Вазов не пропуща да припомни, макар и под линия, че доскоро същият тоя критик е бил най-пламенният му хвалител.

Това „интервю“ дава повод на Кръстев отново да излезе с остра статия, озаглавена „Интимната мисъл на г. Ив. Вазова“ („Мисъл“, кн. II, 1906). Под формата на реплика, с твърде язвителен тон, сякаш да покаже умението си да полемизира и „притиска“ своя опонент, Кръстев повтаря в по-друг вариант твърденията си, които вече знаем от „беседата“. Изглежда обаче, че най-дълбоко го е засегнало изобличението в неискреност, затова много усилия полага да оневини себе си. Иска да увери, че всичко, което е писал за Вазов, е било продиктувано от убеждения, а не от лични чувства. И в стремежа си да докаже недоказуемото, или по-скоро да обоснове правотата на сегашните си разбирания, той е готов да се отрече безцеремонно от предишните си писания за Вазов, да се изкара едва ли не за неграмотен литературно в ония години. Тогава, т. е. преди 15 години, когато пишел първите си статии за поета, „художествеността на поетическите творения беше за мене книга, запечатана с девет печата (както е и досега за г. Вазов и за повечето български белетристи)“ — пише Кръстев, с надежда да обясни критическите си превъплъщения. И с една незавидна самокритичност продължава да ни уверява, че в тия дълги години той непрестанно търсел себе си като критик, за да може едва сега да заговори с пълен глас, дълбоко убеждение

и сигурен критерий за онова, което представлява истинска естетическа ценност, непреходно по своята роля и значение. Едва сега той успял да прозре всичката несъстоятелност на предишните си писания за Вазов. И почти с думите на Пенчо Славейков заявява, че Вазов живеел „още в опълченската епоха на нашата литература“, носел една твърде примитивна култура и вроден егоизъм. Именно това самоотричане на един цял дял от критическата си дейност дава основание на някои да съдят за Кръстев само въз основа на онова, което той пише от втората половина на 90-те години насам, най-вече от началото на века, когато критикът „намира себе си“.

Но в тази „реплика“ има и нещо друго показателно — реакцията му срещу твърденията на Вазов за състоянието на тогавашната критика. Сипел не един път огън и жупел срещу едни или други критици, изказал тревогата си от ниското равнище на критическото мислене, от тенденциозността на преценките и т. н., сега Кръстев не допуща да се каже лоша дума за критиката, още повече, че и сам той е изобличен в подобни грехове. И отхвърляйки казаното от Вазов, страстно и високомерно говори за себе си като единствено достоен за критическото поприще. Една типична черта в Кръстевата личност и критическа дейност!

Единствената статия, която Кръстев пише за конкретно Вазово произведение, след като е преминал идейно-естетическия „рубикон“, е рецензията за сборника „Утро в Банкя“ („Мисъл“, кн. XV, 1905). Озаглавил рецензията си „Литература и литературни анекдоти“, Кръстев повтаря известните си вече твърдения, че Вазов вече се е изчерпал, че творчеството му няма нищо или има твърде малко общо с истинската художествена дейност, с онова свещенодействие, при което великите майстори на словото разкриват „човешката душа в нейните най-дълбоки и най-съществени проявления“. Разказите от новия сборник само „профанирали името литература“. А онези, които ги посрещали с одобрение, показвали само своето невежество относно характер и задачи на „изящната литература“. Така и в конкретните си оценки, и в общите си съждения и характеристики Кръстев неотклонно следва догматичните принципи на новото си естетическо верую, произнася своите безапелационни присъди над всичко, което излиза извън границите на догматично-схоластичните му критерии.

В архива на Вазов е запазен фрагмент от ръкопис, където писателят говори за отношенията си с Кръстев. В този откъс, очевидно малка част от нещо по-цялостно, четем: „Нашите нрави са май сѐ африканска кръв, нашият въздух е напоен с електрически токове от благородна търпимост, от величествени гнявове. И моята бедна глава не веднъж изпита деликатните им удари. Ето, завчера например, прочетох в едно списание статия за един наш критик, с авторитетно име, уважаван за своята ученост. Мога да се похваля, че доста време бяхме добри приятели. И той, верен на приятелски дълг, пишеше, че Вазовата поезия винаги го е „възхищавала, пленявала, въодушевявала и изпълняла с високи чувства“. Но един петъчен ден, в мъгливо време, аз се скарах с приятеля. През нощта той съвсем измени мнението си и от заранта ето какво захвана да пише за Вазовата поезия: „Тя е лишена от всяко литературно значение!“, „Вазов е полукултурен човек“, „Вазов по култура е примитивен“, „той живее още в опълченската епоха на нашата литература“, „Вазов пише на теми и по начин да бъде понятен и интересен на всички!“ След като изброи тия престъпления на Вазова, справедливият гняв на критика се простира по-нататък, той хвърля мълнии над нашата публика. „Популярността на Вазова, казва той, се дължи на крайната некултурност на нашата публика“ — извинете, господа, но това го има черно на бяло, „тя се дължи още на невежествената паплач критици“. . . Драмите на Вазова ли? Те са цяла семковщина: „за тях не би се простило и на петостепенни поети!“ (Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. 19, стр. 200).

По всичко съдено, този фрагмент е от 1907 г., след като Кръстев бе вече изстрелял дългобойните си снаряди срещу Вазов. А по това време излиза и статията на Симеон Радев за Кръстев, за което и писателят споменава. Разбира се, днес ние не можем да се съгласим с наивните твърдения на Вазов, че Кръстев е променил отношението си към него изведнъж, след като са се скарали „в един петъчен ден". Причините са по-дълбоки. Ако приведохме тоя откъс, то е, за да се види как сам писателят е гледал на Кръстевите критически метаморфози в онова време.

След спирането на сп. „Мисъл" през 1907 г. Кръстев сякаш престава да се занимава повече с Вазов. Уталожва се постепенно и страстта на отрицанието, особено след смъртта на Пенчо Славейков — може би главният вдъхновител на епичната вражда. Нещо повече — Кръстев ще търси повод да се сближи отново с поета. Във връзка с тези му опити Вазов говори на Шишманов през 1913 г.: „Какво да го правя? Щом е забравил Джан-Джан и Японските силуети. С това поне признава, че не е бил прав, когато ме е унищожавал даже от висотата на университетската си катедра" (Ив. Шишманов, Иван Вазов, спомени и документи, стр. 110). В усилията да се сближи с Вазов Кръстев е бил твърде настоятелен, макар от време на време да е пускал по някоя стрела срещу поета, особено по време на университетските си преподавания.

В анкетата, която предприема Шишманов с поета през 1915 г., името на Кръстев неколкократно се преплита в разговорите между двамата. През септември същата година Вазов споделя със своя приятел, че лично Кръстев го поканил да се присъедини към апела срещу намесата на България във войната, отправен от името на група писатели и интелектуалци. По-късно и той, и съпругата му Райна Кръстева настоятелно ще канят поета да им гостува във вилата в Костенец. Но винаги Вазов е намирал благовиден предлог да отклони любезните покани. Пред Шишманов Вазов признава (27. II. 1917), че Кръстев продължава да го ухажва и посещава, и във връзка с това чистосърдечно заявява: „Какво да го правя? Аз съм човек с меки очи. Па барем да се извини за миналите си грехове към мене! А то ни думица. Като че не ме е унищожавал и от върха на своята катедра, за да тури на мое място Пенча. . . Говори ми за своите литературни планове, а никога няма да ме запита аз какво работя. И не усеща напрегнатостта на разговора ни! Преди няколко дена идва у мене младият Х. З., издател на една антология от песни от войната. Той сам слушал как Кръстев в лекциите си жестоко критикувал Вазова и особено площадният му език. Един ден студентите се възмутили обаче и извикали: „Стига, стига! Не ви позволяваме да продължавате" (Иван Вазов, Събр. съч., т. 19, стр. 276).

Макар и вече да е била притихнала предишната неистова вражда и неприязън, Кръстев не е могъл да се освободи от своите догматични разбирания за естетическата значимост на Вазовото творчество, не може да види историческото място на неговото дело, когато чертае общата панорама на българската литература. Дори и тогава, когато иска да хвърли отново мост към писателя и е готов да признае достойнствата му като творец, дори и тогава се чувствува едно дълбоко несъгласие с Вазовата поетика, за което свидетелствува и една от последните му статии. Прочел статията, изпратена му лично от Кръстев, Вазов споделя: „Беше ми дал една своя статия в „Съвременник" върху българската литература, в която уж ме хвали, а на края на краищата ме изкарва — идиот. ." И за да изрази дълбокото си огорчение, Вазов изпраща на Кръстев едно остро писмо (ноември 1917 г.) — последното писмо на една преписка, която ни предлага толкова интересни сведения за отношенията между два литературни феномена, отношения еднакво показателни за литературния и културния историк, за народопсихолога и социолога, за изследвача на интелектуалния и нравствения живот на епохата. Ето текста и на това последно Вазово писмо до Кръстев: „Статията ти

прочетох — само първата половина. Доста обективно и правдиво цениш авторите там. Колкото за В. (Вазов), ти остаяш верен на себе си: твоята оценка е диктувана пак от оная непобедима, умопомрачителна, зле прикрита под маската на фалшив обективизъм омраза, с която ти се прослави в България.

Повръщам ти „Съвременник". Излишно беше да ми го пращаш, за да те видя пак такъв, какъвто те знам: неспособен да се превъзмогнеш, неспособен да се абстрахираш от личните си страсти при оценката на литературните творения на лице, неприятно тебе. Напразно може да се търси у тебе честно, рицарско отношение към един неприятел. За такава добродетел са способни само избраните души" (Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. 20, стр. 439). Ето крайния пункт на десетилетните отношения между двамата. Във връзка с това писмо Вазов признава, че Кръстев му отговорил с думите: „И Вие едно време ме нападахте."

Може би заслужава да се подчертае обстоятелството, че както някога Кръстев именно беше този, който потърси да се сближи с писателя, така и сега той е инициатор отново да възстанови дружбата с този, комуто бе причинил толкова много огорчения. При все че запазва своето критическо отношение към Вазовото творчество и традиции, едно видимо отрезвяване е настъпило у войнствуващия апологет на нормативната догматично-формалистична идеалистическа естетика. Горчиво и не без вътрешни терзания той осъзнава, че усилията му да дискредитира, да развенчае Вазов и утвърди на негово място Пенчо Славейков са отишли напразно. И в размисли за извървения път, изпълнен с толкова непримиримост и страстност, той ще потърси възможност отново да спечели доверието на кумира от младите си години, сега вече беловласия, умъдрен в битките, всепризнат народен поет. Но очевидно имало е вече нещо дълбоко утвърдено в естетическия му свят, в цялото му устройство на критик, опрял се изцяло на определени догматически принципи, за да не може да оцени по достойнство Вазовата реалистична поетика, нейната непреходност и жизненост, да определи и истинското му място в развитието на националната литература.

Изложеното дотук дава основание да бъдат очертани определени етапи в развитието на д-р Кръстев като критик, особено в отношението му към Вазов. До средата на 90-те години Кръстевите статии представляват едни от най-сериозните работи за Вазовото творчество. Сред множеството критически писания, които излизат по онова време, писаното от Кръстев се отличава с широтата и многообразието на подхванатите въпроси—и от критикооценъчен, и от общотеоретически характер. Като изключим някои работи на Ив. Шишманов и на Д. Благоев, появили се по същото време, Кръстев наистина се домогва до една по-развърната и углъбена трактовка на литературните явления. И най-важното — следва в общи линии идейно-естетическите начала на реалистическата, демократическа литература. Както се видя, с една рядка страстност той защищава жизнено правдивата, граждански вълнуваща, емоционално и нравствено действена поезия. Следователно да се твърди, че Кръстев е единен и неизменен в критико-естетическите си разбирания още от първите стъпки на литературното поприще та до края на жизнения си път, че от Лайпциг се завръща вече като оформен апологет на немската идеалистическо-догматична естетика, значи да не се съобразяваме с историко-литературните факти. Безспорно Кръстев е този, който в едни от най-тежките години за Вазов, непризнаван като творец, преследван заради русофилските си чувства, критикуван от звани и незвани, се заема да посочи обществените и художествени богатства в творчеството на автора на „Епопея на забравените", като обосновава и някои от принципите на жизнено правдивата, национално и социално възпитателна литература, разкрива обусловеността между писател и общество, отхвърля примитивните разбирания за поезията и обосновава своеобразието на художествената форма на познание. Твърде различен е бъдещият войнствуващ апологет на догматично-естетската критика в

началото на своята критическа дейност. И ние нямаме основание да не вижда-ме и оценяваме по достойнство този плодотворен етап в литературно-критическото дело на Кръстев, да не отчитаме благотворната му роля, макар и ограничена по време, в живота и творчеството на Вазов. От друга страна, характерът на този етап от дейността му ни подсказва, че причините за по-сетнешното развитие на Кръстев са много по-сложни и многообразни и далеч не се изчерпват с онова, с което досега сме искали да обясняваме целокупното дело на тази извънредно интересна личност в литературния ни живот от края на миналия и началото на сегашния век. Но тези въпроси заслужават специално разглеждане.

ДВЕ КНИГИ НА НАРОДА

(„СЛАВЯНОБЪЛГАРСКА ИСТОРИЯ“ ОТ ПАИСИЙ И „КНИГИ НА НАРОДА И ПОЛСКОТО ПИЛИГРИМСТВО“ ОТ МИЦКЕВИЧ)

Ванда Смоховска-Петрова

Откакто типологическите съпоставки добиха гражданственост в сравнителното литературознание, изтласквайки на втори план проучванията на контактните връзки, някои смятат, че в тази област цари с нищо неограничена свобода. Могат да се изучават явления, възникнали независимо едно от друго, при еднакви, а дори при различни условия и тук са позволени всякакви своеволия . . .

На такова своеволие може да прилича на пръв поглед и опитът за литературен паралел между „Славянобългарска история“ на Паисий и „Книги на народа и полското пилигримство“ от Мицкевич, създадени 70 години по-късно от съчинението на българския монах. Тези творби са не само плод на две различни епохи, но и в жанрово отношение са твърде различни. „Книги на народа и полското пилигримство“ не са исторически труд. Те представляват по определението на проф. Юлиан Кшижановски „вдъхновена политико-морална брошура, стилизирана по библейски образец, което подчертава нейния нравоучителен характер“[1].

И при все това изглежда, че подобен паралел ще може да отговори на категоричното изискване, което трябва да се поставя пред всякакъв род типологически съпоставки: те трябва да водят или до нови теоретични наблюдения и изводи, или да допринасят за по-дълбокото проникване поне в едната от сравняваните творби.

На времето проф. Ив. Д. Шишманов е сравнил „Славянобългарска история“ на Паисий с „Емил“ на Русо, излезли през същата 1762 г., въпреки цялата разлика на „умствените кръгозори и културна среда“ на двамата автори, за да изтъкне огромното значение на труда на хилендарския монах за българите, равно на онова, което „Емил“ имал за цялото човечество.[2] С още по-голямо основание могат да бъдат съпоставяни две творби, чието значение за двата славянски народа е не само изключително, но и твърде сходно. Те са получили у народите си еднаква оценка. Нарекли са ги „народни библии“, „национално евангелие“.

Още в 1871 г. Марин Дринов пише, че отец Паисий „след дълговременен труд“ пуснал между българите една „света за тях книга“[3], а 65 години по-късно Боян Пенев, вече въз основа на конкретен историко-литературен материал, изтъква, че на Паисиевата „История“ се гледало като на народна библия и че са

---

[1] Julian Krzyżanowski, Paralele, Warszawa, 1961, стр. 313.

[2] И. Д. (Шишманов), 1762, Паисий и Руссо, Денница, I, 1890, кн. 7—8, стр. 353—354.

[3] М. Дринов, Отец Паисий, неговото време, неговата история и учениците му, Периодическо списание, 1871, кн. 4.

я поставяли в църкви редом с евангелието.[1] Ив. Д. Шишманов в цитираната вече статия нарича труда на светогорския монах „български нов завет“[2]

За няколко поколения в Полша „Книги на народа и полското пилигримство“ на Мицкевич са били национално „евангелие“ и „катехизис“ и така ги наричат полските литературоведи. В началото на нашия век изтъкнатият историк на полската литература Станислав Тарновски говори за „Книгите“ като за „декалог или катехизис на народа“[3], а в излязлата през миналата 1969 г. „История на полската литература“ от Ю. Кшижановски авторът пише за величието на „националната библия — брошурата на Мицкевич „Книги на народа и полското пилигримство“[4].

Добили еднакво значение у народите си, двете „национални библии“ трябва да притежават черти, които ги сродяват. Названието, с което са ги удостоили двата народа, ни заставя да предполагаме, че те са оптимистично предсказване, радостна вест (евангелие значи буквално „весело послание“) за двата народа, пътеводна звезда, която ги води към избавление и техен своего рода нравствен кодекс.

Да видим впрочем какво представлява „Книги на народа и полското пилигримство“ на Мицкевич и в какви условия се появява тя.

Тази неголяма (непълни 60 печатни страници) творба е създадена в края на трагичната за Полша 1832 г. Ноемврийското въстание от 1830/31 г. е потушено. В страната са затворени университетите, библиотеките, полската войска е ликвидирана. Навсякъде цари страх и мъртвило. Конфискуват се имоти на бившите въстаници, преследват замесените пряко или косвено в революцията. Пред най-будните представители на народа се изправя алтернативата — емиграция или Сибир. Но страната напускат не само тези, които не могат да бъдат в безопасност тук. Емигрира, както образно се изразява Тарновски, „целият народ в малък мащаб — всички елементи, които представляват неговия политически, интелектуален и нравствен живот“. От простия войник, който преди въстанието е бил селянин, до княз А. Чарториски, председател на въстаническото правителство, човек, който, преди да стане изгнаник, е имал в страната чрез връзките, авторитета и влиянието си несъмнено най-голямо значение. Страната напускат изтъкнати писатели, поети, учени, министри и членове на Сената, народни представители, военни от всяка степен и ранг, учители, лекари, занаятчии, свещеници, милосърдни сестри . . . Тази емиграция — необикновено явление в европейската история — не случайно получава наименованието „Велика емиграция“. В продължение на следващите 20 г. (до 1850 г.) Париж става център на полския интелектуален и политически живот. Тук се раждат нови философски, политически и обществени концепции. Тук се водят страстни дискусии и спорове. Търсят се виновниците за националната катастрофа. Остро се атакуват въстаническите вождове, провежда се безпощадна критика на националните пороци — склонност към анархия, индивидуализъм, липса на издръжливост и постоянство във веднъж подхванатото дело, пословичния „сламен огън“, лични амбиции, подражаване на чуждото и незачитане на своето. Нападките са безогледни и болезнени, защото са плод на голяма любов и голямо страдание. „Паун на народите беше ти и папагал — ще каже Словацки, обръщайки се към Полша, — а днес си робиня на чужди господари“ (поемата „Гробът на Агамемнон“). Жестоките укори стигат понякога до самоотрицанието, до черен песимизъм и пораженски настроения. Емигрантската мизерия и носталгия увеличават отчаянието. За мнозина бъде-

---

[1] Б. Пенев, История на новата българска литература, 1932, т. II, стр. 305.
[2] Ив. Д. Шишманов, цит. статия, стр. 354.
[3] St. Tarnowski, Historia literatury polskiej, Kraków, 1905, т. V, стр. 49.
[4] Julian Krzyżanowski, Dzieje literatury polskiej, Warszawa, 1969, стр. 227.

щето е само безперспективна неизвестност. „Lasciate omni speranza“ (оставете всяка надежда)“, както пише проф. Шишманов, за положението на България по времето на създаването на Паисиевата „История“[1]. И в такъв момент Мицкевич хваща перото и написва своите „Книги“.

Поетът не е взел участие във въстанието. Събитията го заварват в чужбина като политически емигрант, осъден на изгнание от царското правителство още в 1824 г. Когато вестта за въстанието стига до него, той тръгва за Прусия, надявайки се, че ще може да премине източната пруска граница и да се присъедини към въстаниците. Но стигнал до Великополша, той научава за трагичния край на въстанието. Заедно с многочислената емиграция потегля за Франция. По пътя, в Дрезден, написва III част от „Задушница“, в която създава най-покъртителен образ на страданията на своя народ и вече замисля „Книгите“. Настанил се заедно с другите емигранти в Париж, Мицкевич е поставен под надзор от френската полиция. Френското правителство приема бившите въстаници, но не особено охотно. То е вече забравило, че полско-руската война, в каквато в същност се е превърнало Ноемврийското въстание, е попречила на руския царизъм да се намеси във вътрешните работи на Франция и да унищожи постиженията на френската юлска революция, използувайки полската войска като авангард. То иска да води политиката на „златната среда“, а полските емигранти го компрометират в очите на държавите от Свещения съюз. Въпреки твърде неблагоприятните условия за работа Мицкевич завършва през декември 1832 г. своите „Книги на народа и полското пилигримство“. Под непосредственото впечатление на новата национална катастрофа и отчаянието и безизходицата, в която се намират неговите съотечественици, поетът си поставя в тази творба една неотложна, съдбоносна задача — да посочи на народа си път и изход от тежкото му положение, да го спаси.

„Книгите“ са съзнателно замислени от големия поет като национална библия. За това свидетелствува самото заглавие. „Библия“ на гръцки значи „книги“. Стилизацията им по библейски образец има също за цел да им придаде авторитет на свещена книга. Творбата е предназначена за целия народ, разделен между трима поробители, но по-специално е адресирана към полските емигранти, които поетът нарича „пилигрими“. За него те не са обикновени политически емигранти. Те са хора, обрекли се доброволно на дълъг път, страдания и тежки несгоди, за да стигнат един ден до светата земя — освободеното им отечество. „Полското пилигримство“ означава следователно полската емиграция. Към нея на първо място ще се обръща поетът, защото и той, както Паисий, пише преди всичко за тези, които „обичат и имат присърце своя род и своето отечество“. А това са най-вече „пилигримите“, напуснали домовете и семействата си, за да се скитат „немили-недраги“ из чуждите страни. Между тях той цени най-високо младежта и простите войници—довчерашните селяни—и за тях пише ясно, разбрано и просто.

„Книгите“ се състоят от три части. Първата представлява своеобразно изложение на историята на Полша и на цялото човечество „от сътворението на света чак до поробването на полския народ“. Тя започва с обща история на човечеството — увод към историята на Полша. Авторът не случайно прибягва към средновековната летописна традиция, анахронична по това време в Полша, където вече се появяват научни исторически трудове, но все още близка за читателя от народа. Средновековните историографи са поставяли в началото на своите съчинения, посветени на историята на техните народи, кратко описание на историята на света. Това им давало възможност да изложат по-цялостно и по-пълно господствуващия тогава мироглед. Подражавайки на тях, Мицкевич успява

---

[1] Увод в историята на българското възраждане, сб. 1000 години България, 1930, стр. 280.

да представи в сбита, опростена схема, собствените си възгледи за съдбата и предназначението на цялото човечество.

Историята на света е според Мицкевич постоянна борба между свободата и деспотизма. В началото на своето съществуване човечеството е било свободно, защото имало една вяра. По-късно отделни хора и цели племена започнали да се покланят на разни идоли, да враждуват помежду си и да водят кръвопролитни войни, докато ги сполетяло най-голямото зло — робството. Всички европейски народи са попаднали под властта на един тиранин — римския император. Деспотизмът е достигнал върха си в античния Рим, където императорът се обявил за бог и признавал за единствен закон собствената си воля. Което той похвалил — ставало добродетел, което той порицал — престъпление. Но съгласно железния закон на историята моментът, в който деспотизмът е достигнал върхната си точка, е бил същевременно начало на неговото сгромолясване. Дошло е християнството и унищожило Римската империя. Първоначално християнска Европа е живяла в мир и съгласие, защото я сплотявала общата вяра. Свободата е преминала от рицарството при еснафството и щяла с време да се разпространи и върху най-низшите съсловия. Но кралете се уплашили, че свободните народи ще ги отхвърлят като ненужни, и измислили за тях нови идоли: личен интерес и благоденствието на собствената държава. Започнали продължителни завоевателни и грабителски войни и едни народи били поробени от други. Деспотизмът пак се възцарил в Европа и най-силните му крепители са станали държавите — поробителки на Полша. Хората и народите са се разделили на тези, които се покланят на деспотизма, на неговите беззакония и терора, и тези, които бранят свободата. Борбата между тях продължава и до днес.

Така в общи черти изглежда историята на човечеството в „Книгите".

В Мицкевичевата концепция за историята като борба за свободата могат да се търсят различни влияния. На Русо[1] или на немската идеалистическа философия и по-специално на Хегел, който отъждествява историята на света с историята на свободата. Неговите лекции Мицкевич е слушал в Берлин през 1829 г., а със съчиненията на Русо бил запознат още като студент. За нас обаче едно е сигурно. Този разказ за началото и развитието на човечеството е преди всичко оформен от актуалната патриотична нужда и е подчинен на трагедията и вълненията на един поробен народ.

Върху фона на общоевропейската история е било вече по-лесно да се представи историята на Полша и да се долови нейният скрит смисъл. Оптимистичното предсказване за бъдещето на народа, излязло изпод перото на романтик, не би могло да мине без националната история, тъй като романтиците интерпретират настоящето и предвиждат бъдещето в генетична връзка с миналото.

Още в самото начало на изложението си Мицкевич поставя полския народ от тази страна на барикадата, където се намират защитниците на свободата. Този народ според автора винаги е защищавал свободата. Нещо повече. Той е самото олицетворение на свободата. Откакто съществува, та чак до падането му под робство, той никога нямал крале-тирани. В никоя друга страна нямало толкова голямо число граждани, които да се ползуват с такива широки политически свободи, както в полската шляхтишка република (Жечпосполита). Полските крале и полското рицарство не нападали християнските народи, а, напротив, защищавали ги от враговете-иноверци, които им носели страдания и робство. Ян III Собески е тръгнал с многочислената си войска да спаси австрийската столица от турците, а Владислав IV е повел своето войнство към Варна, бил се и загинал за свободата на южните славяни. Полша не е заграбвала съседните

---

[1] Вж. Samuel Fiszman, Droga Mickiewicza i Puszkina do historyzmu romantycznego, Slavia orientalis, 1964, № 1, стр. 8.

земи на сила, а ги е присъединявала чрез сключване на унии (унията с Литва), с което първа е дала пример на Европа как трябва в бъдеще да се съюзяват помежду си свободните народи, за да създадат „европейска конфедерация". Стремежът на Полша към пълното постигане на свободата бил увенчан с окончателен успех — приемането на историческата конституция от 1791 г. (известна в Полша под името „майска конституция"). Ако тази конституция е била въведена в живота, тя е щяла да осигури свобода на всички съсловия на полския народ. Но европейският деспотизъм се уплашил от народа, който искал да даде в страната си свобода на всички граждани. Разкъсал Полша на три части и я поробил. А Западът, начело с Франция, която твърде много говори за свобода, но на дело служи на деспотизма, си измил ръцете, както Пилат, защото не се касаело за личните му интереси и сметки. Полша била разпъната като Христос, убита и погребана. Престанала да съществува като държава, но духът ѝ е жив и се крепи в подземието на домашния живот на полските семейства и един ден народът ще възкръсне, за да поведе всички народи на борба за пълното освобождение, което той е изкупил със страданията си (месианистичната идея на Мицкевич).

Най-дълбокият смисъл на така подредените и изтълкувани факти от полската история се състои в това, че те предсказват бъдещото освобождение. Гаранция за него е доминантната според Мицкевич черта на полския национален характер — любовта към свободата и готовността за саможертва не само за свободата на своя народ, но и за други потиснати народи. Полша ще възкръсне — пише Мицкевич — не затова, че е била някога мощна и славна държава — античният Рим е бил по-мощен и по-славен, но не е възкръснал. И не затова, че в нея са цъфтели науките и изкуствата, защото древната Гърция я превъзхожда в това отношение. Тя ще възкръсне заради страданията си и заради това, което полският народ е направил и прави за другите народи.

Тук не се касае следователно за най-разпространената форма на романтичния историзъм — изтъкването на великото и славно минало на един поробен народ като залог за по-щастливото му бъдеще. В „Книги на народа . . ." намираме друга, по-дълбока форма на романтичния историзъм. Гаранцията за бъдещото освобождение се търси не в миналата слава и величие, а в нравствените добродетели на народа. Полякът — изтъква поетът — и на първо място полският „пилигрим" е носител на по-висок морален закон. Той знае, че щом някъде се води борба за свободата, там се води борба и за неговата родина и той трябва да се притече на помощ на въстаналите. И затова, докато другите говорят: „Не оставяйте оръжие, докато неприятелят държи една педя от вашата земя", полските пилигрими казват: „Не оставяйте оръжие, докато деспотизмът държи една педя свободна земя."[1] На този нов закон полските пилигрими, като апостоли на свободата, трябва да научат западните народи.

Втората част на „Книгите", издържана, както и първата, в библейски строг стил, е сбор от притчи и алегорични разкази, основани на фолклора или на случки от всекидневието на трудовите хора. Тя цели чрез въздействието върху чувството и въображението да доведе простия читател до спасителни за народа изводи и поуки. Тя не е изградена, колкото и чудно да е това на пръв поглед, върху опозицията (противопоставката): полският народ — държавите поробителки, както би могло да се очаква, а върху противопоставката Полша — Западът. Това се обуславя от актуалната ситуация. Емигрантите ще живеят сред западните общества, ще бъдат в непрекъснат допир с по-напредналата им култура. Авторът на „Книгите" иска да ги освободи от чувството на малоценност, изостаналост, незрелост. Да им вдъхне съзнание за нравственото им превъзходство,

---

[1] Adam Mickiewicz, Pisma prozą, cz. II, Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego, Warszawa, 1955, стр. 52.

за да могат да устоят на съблазните на чуждата, привидно по-висока цивилизация и да не се отрекат от себе си и своята мисия. Не се чудете толкова — пише той — на народите, които затлъстяват в благоденствието, или умеят добре да подреждат сметките си, или мъдро да говорят за парламента и за изборните закони, но не са способни да се жертвуват за другите народи, а се бият помежду си за земята и моретата. За тях е глупост да тръгнеш в далечни страни, за да защитиш ближните си, но не е глупост да странствуваш за чувал памук или пипер. На тези поклонници на лични сметки, които говорят: „Там е моето Отечество, където е добре", полските пилигрими отговарят: „Там е моето Отечество където е зле."[1] Като носители на този нов закон те са учители на горделивия Запад, който смята, че е надминал всички по ум и култура. Той се гордее със своята цивилизация, власт и наука, но той не знае какво е истинската цивилизация и истинската култура. Думата „цивилизация" — казва поетът — произхожда от латинската дума civis, което значи „гражданин", т. е този, който се жертвува за отечеството. А истински цивилизован е този, който е готов да се жертвува за всяка потисната страна. За Запада, който се прекланя пред идола на благоденствието, интереса, парата и златото, цивилизацията означава модни дрехи, вкусна храна, удобни гостилници и широки пътища. Той е превърнал властта в „топло легло" и „крайпътен хан, носещ големи печалби". Там учените, вместо да служат на истината, продават „науката" си и гласът им е станал като „шум на празните мелници" и те „не ще нахранят вече никого". Европейската наука е лъженаука, защото тя не служи на народите, а се стреми да ги пороби. Такава „наука" е по-лоша от невежеството. Полските пилигрими трябва да научат Европа, че истинската власт е кръст за този, който я упражнява, защото тя изисква жертви в полза на управляваните, че истинската наука никога не скъсва връзката си с етиката и че истинският учен е готов да умре за истината.

На западните народи, казва Мицкевич, полските пилигрими и особено дочерашните селяни ще се виждат прости и невежи. Но съотечествениците му не трябва да се срамуват от простотата си, защото тя не е порок, а добродетел. Тя за Мицкевич означава нравствена чистота, непоквареност, готовността да се жертвуваш за другите. „Смятат ви прости—пише авторът, — но те не знаят какво е да обичаш и да се жертвуваш за свободата и истината." И за себе си поетът говори като за „прост човек, автор на малката книжка", макар че, „лесно е да се забележи — както пише Стефановска, в едно от най-забележителните изследвания върху „Книгите", — че подчертаното манифестиране на неучеността у автора на „Книги на народа и полското пилигримство" не намира в биографията на Мицкевич никакво потвърждение"[2]. Естествено за поета „простотата", „неучеността" представляват своеобразна философска категория. Неведнъж и с особена настойчивост авторът на „Пан Тадеуш", както изтъква полската литературоведка З. Шмидтова, „подчертава неразривната си връзка с народа, с „простотата", способна към искреност и живо съчувствие"[3].

Острите атаки на Мицкевич срещу корумпираната западна цивилизация, в които се корени основният патос на творбата, не могат, по наше мнение, да бъдат обяснявани само с тогавашното положение на емиграцията или с разочарованието, което изживява поетът от Франция, тази страна на свободата, която тъй неохотно приема нейните защитници. Едва ли Мицкевич — духовният водач на народа си, би се ръководил в една творба, замислена като пътепоказател и нравствен кодекс на поляците, само от временни съображения и моментни настроения,

---

[1] A. Mickiewicz, цит. изд., стр. 52.

[2] Zofia Stefanowska, Historia i profecja, Studium o Księgach narodu i pielgrzymstwa, Warszawa, 1962, стр. 197.

[3] Zofia Szmydtowa, Rousseau — Mickiewicz, Warszawa, 1961, стр. 129.

макар че и те не са били без значение. Той непременно е имал пред вид основния факт от историческото развитие на полската култура — фактът, че тя от самото начало на съществуването си се развива в сложна, противоречива, но твърде близка връзка със западната култура и особено с френската и немската. Имал е пълното съзнание за постоянната опасност от асимилационното влияние на по-старата западна култура, за опасността от обезличаването на един народ — носител на собствени, специфични ценности. Изглежда дори, че тази опасност му се е виждала по-съществена, по-трайна от всяка друга, щом като я е изтъкнал в творбата си на преден план. В това отношение той е могъл да се опре на съществуващите вече в Полша традиции, както и на съвременните му идейни течения.

Борбата против преклонението пред Запада и в защита на индивидуалното своеобразие на собствената култура започва в Полша още през XVI в. и е свързана със скъсването на дотогавашната практика да се създава полската писменост на латински език. През XVIII в. атаките са насочени главно срещу френското влияние и френската мода в Полша. Отгласи на тази борба срещу „francuzczyzna“ ще намерим по страниците на „Пан Тадеуш“. Но най-голямо значение за формирането на противопоставката Полша—Западът в „Книги на народа и полското пилигримство“ е изиграло несъмнено полското славянофилско движение, с което Мицкевич е запознат още като студент в университета във Вилно.

От края на XVIII в. до Ноемврийското въстание в Полша се появяват редица трудове, посветени на миналото на славяните и развитието на славянските езици. Те създават научна основа за изграждането на по-цялостни концепции за оригиналността на славянската култура като носителка на изключителни естетически и нравствени ценности. Полските славянофили често изхождат от Хердеровата характеристика на славянството, твърде ласкава за славянските народи. Хердеровият възглед, че еволюцията на човечеството се извършва чрез реализирането в последователно настъпващите една след друга епохи на идеи и ценности, които дремят потенциално в душата на отделните народи, утвърждава убеждението, че идва епохата на славянството. Всеобщо е мнението, че западната цивилизация, приела от античния свят езическия стремеж към физическото владение на земята, клони към залез. Бъдещето принадлежи на славянството, което ще намери изход от кризата на западната култура, защото е запазило добродетели, загубени от другите нации в процеса на хилядолетното развитие на цивилизацията. Противопоставянето на славянството на Запада стои в центъра на почти всички полски славянофилски концепции. Александър Сапйеха, полски учен и пътешественик, в описанието на пътуването си из Истрия, Далмация и Босна през 1802, 1803 г. противопоставя многократно патриархалната простота на южните славяни на покварената западна цивилизация и решително повдига въпроса за несъвършенството на културата на Запада, опряна върху компромиса между теоретически приетата етика и практиката, която напълно ѝ противоречи.[1]

Ян Павел Воронич, поет на преромантизма (границата между XVIII и XIX в.) противопоставя славяните на други племена, по-низши според него в нравствено отношение и корумпирани от духа на печалбата и търговията. В поемата си „Лех“ Воронич изтъква като най-високо качество на славяните любовта им към свободата, нарича ги „народ на делото“ и предсказва, че те ще въведат етичния закон в живота на обществата и народите.

Най-изтъкнатият представител на полския преромантизъм, професор по полска литература преди Ноемврийското въстание, Казимеж Бродзински, прибавя към характерните черти на славяните, посочени от Хердер, и добродетели, които според него още по-ярко ги отличават от западните народи: „дейна мъд-

[1] Podróże po krajach słowiańskich przez X. S., 1811.

рост“, т. е. не абстрактна, а свързана с живота и „защитен героизъм“ — героизмът на миролюбивото племе, което хваща оръжието само тогава, когато е нападнато.

Мицкевич е един от най-изтъкнатите славянофили на своето време, един от най-вдъхновените и най-оригиналните продължители на полската славянофилска мисъл от границата на XVIII и XIX в. Славянофилските концепции така дълбоко са залегнали в съзнанието му, че той дори предвижда в „Книги“, че ако Западът не се вслуша в гласа на полските пилигрими — апостоли на свободата, то бъдещият й защитник ще стане руският народ, въпреки че руският царизъм е потисник на собственото му отечество. И при все това в „Книги на народа и полското пилигримство“ Мицкевич е преди всичко полски патриот. Главната противопоставка, която правят славянофилите: славянството—Западът, той превръща в противопоставката Полша—Западът и не говори за добродетели на славянството и за неговата мисия, а за добродетелите на полския народ и мисията на Полша. В „Книгите“ националната съдба е издигната до ролята на централен критерий на историческата оценка и представлява този фокус, от който всичко изхожда и към който всичко се възвръща. Историята на народа се интерпретира в неразривна връзка с неговото настояще и бъдеще, като актуалността доминира над историята и придава на творбата подчертано публицистичен характер.

„Книгите“ завършват със стихотворение-молитва. В него е отразена мартирологията на поробения полски народ, копнежът за „всеобщата война за свободата на народите“ и вярата на автора в освобождението на Полша.

Макар и съставена от три така различни части, творбата представлява неразривно, монолитно цяло, тъй като всяка нейна част, всяко нейно изречение служат на главната патриотична идея или, както хубаво пише Стефановска, всички са „елемент на великото историческо уравнение, което трябва да даде краен резултат — Полша ще съществува“[1].

Някои най-общи аналогии между „Книги на народа и полското пилигримство“ и Паисиевата „История“ проличаха несъмнено още при изложението на съдържанието на полското „национално евангелие“ и при кратката му характеристика. Но нека да пристъпим към по-подробна съпоставка на двете творби.

Както вече се каза, основната разлика между тях е тази, че Паисиевата „История“ е преди всичко историографски труд. Когато Паисий създава своята творба, народът му се намира в условия, значително по-тежки от тези, в които е бил полският народ по времето, когато Мицкевич е писал своите „Книги“. Ив. Д. Шишманов нарича тогавашната българска действителност „кошмарна“ и за да я илюстрира, привежда пасажи от „Житие и страдания грешнаго Софрония“[2]. Само един от потресаещите с най-просто изразена мъка Софрониеви разкази израства до символ на народната съдба:

„Беше месец иуния 23 ден. Толико беше време жарко и жешко, като огън, а нам свързали ръце назад и понудиша ни пеши да ходим. Ходихме колко — два часа и от пек запряхме. По что они на кони, а ний пеши, како возможно ест равноходима?“

Наивният на глед, но трагичен в същината си въпрос, с който авторът завършва епизода, е сякаш отправен към всички онези, които се подиграват на изостаналостта на този измъчен народ. В тези условия българите през втората половина на XVIII в. все още нямат написана история. С тази извънредно тежка задача — да създаде първата история на България — се нагърбва скромният

---

[1] Zofia Stefanowska, цит. труд, стр. 79.
[2] Ив. Д. Шишманов, Паисий и неговата епоха, Сп. на БАН, кн. VIII, София, 1914.

български монах, прозрял в любовта си към изстрадалото си отечество истината, че един народ, забравил миналото си, не може да има и бъдеще. Пръв историограф на своя народ, Паисий извършва този огромен труд на дирене и събиране на материала, с който в другите страни, в това число и в Полша, са се нагърбвали от ранното средновековие цяла плеяда летописци и историографи, закриляни и покровителствувани от крале и могъщи меценати. Изявлението на Хилендареца „много потрудихся“ не е само шаблонен и стереотипен израз.

В изключителната усърдност и съвестност на пръв български историк намира пълна изява могъщият му стремеж да се добере до истината за миналото, а оттам и за бъдещето на своя народ.

Мицкевич основава своя историко-философски синтез на миналото на народа си върху историческите истини, установени от редица полски историци, които са живели и творили преди него или са негови съвременници. Паисий сам трябва да установи тези истини! И той ги търси, както убедително доказва Н. Драгова, на първо място в домашните извори. От тях изхожда, щом това е възможно, и към тях има най-голямо доверие.[1] Когато иска да отрази съдбоносни моменти от миналото на своя народ, той използува стари предания и легенди. Ще сгрешим, ако сметнем, че това се дължи само на средновековното му суеверие. Светогорският родолюбец инстинктивно усеща, че в народните предания се крие нещо от същината на българския дух и че в тях големите събития от историята на народа добиват истинските си мащаби и краски, каквито им е предала народната памет и въображението. Боян Пенев тълкува като признак на суеверието на автора факта, че Паисий „не се е съмнявал, че свети Димитър се явил на търновския патриарх Йоан и му заповядал да короняса Асен“[2]. Но да си представим само как би прозвучало на българския читател рационалното тълкуване на Орбини за същите събития: Асен и Петър с измами и хитрини увлекли народа да въстане срещу гърците. При това прозаично и обидно за двамата национални герои обяснение би изчезнало цялото величие, необикновеността и обаянието на радостното събитие — освобождението от гръцкото иго. Паисий въвежда тук народната легенда, като долавя дълбокия ѝ смисъл. В нея народът е затворил вярата си в светостта на делото на Асен и Петър, в светостта на делото за освобождението на България от византийско робство. Фолклорно-религиозното предание изпълнява у Паисий нова, патриотична функция.

Не случайно българският патриот се доверява и на патриарх Евтимий повече, отколкото на чуждите автори. Само в домашните извори той може да намери българската оценка на миналите събития, а тъкмо тя му е и нужна. Знае светогорският мъдрец, както е знаел и Мицкевич, че оптимистичната истина за своя народ трябва да се търси преди всичко у тези, които го обичат, а не у тези, които го мразят или на които той е безразличен. В търсенията си той така основно и дълбоко изучава книжовното наследство на народа си, че, както изтъква Боню Ангелов, „чрез Паисий ние възстановяваме до известна степен картината на нашата стара литература“[3].

Непознаването или незачитането на този извънредно важен факт е водило до анахронични вече днес и твърде несправедливи по отношение на първия български историк теории за предвзетите му тези, тенденциозно идеализиране, измисляне, дори лукавство. А в действителност Паисий „събирал е късче по късче разкъсаната история на България, слепял е отделните късчета — къде по-точно,

---

[1] „Изхожда от това, което знае от домашните извори — пише Драгова, — и го пригажда към вестите от Орбини и Барони“, цит. труд, стр. 298.

[2] Б. Пенев, цит. труд, стр. 260.

[3] Боню Ангелов, В зората на българската възрожденска литература, София, 1969, стр. 95.

къде не, — докато успял да състави бляскавата картина на славното минало на своя народ. И омаян сам от нейния блясък, Паисий усещал как знанието за това минало засилва вярата му в бъдещето“[1].

Днес няма съмнение, че в славянобългарската история няма „произволни комбинации“ и че Паисий „максимално съблюдава историческата правда така, както я намира, както я вижда“, че той е твърде критичен и към изворите, и към себе си.[2] „Паисий не измисля — пише Драгова, — а осмисля“[3]. Именно осмисля. И тук идваме до основния за нас въпрос: как Паисий осмисля българската история, защото тъкмо в това осмисляне ще търсим сходствата с Мицкевичевите „Книги“.

За разлика от Мицкевич основен стремеж на автора на „Славянобългарска история“ е да изтъкне славата и величието на българското минало. Това се обуславя както от особеното положение на българския народ, така и от факта, че тази задача, извънредно важна за всеки поробен народ, в България не е още изпълнена от никого. Мицкевич може да си позволи да търси само нравствените качества на народа си, проявили се в полската история. За славата и могъществото на полската държава в миналото са писали, с цел да повдигнат самочувствието на съотечествениците си и да събудят вярата им в бъдещето, други автори и между тях на първо място по-възрастният от Мицкевич Юлиан Урсин Немцевич в своите „Исторически пеения“ („Śpiewy historyczne“). Паисий пръв, с помощта на историята, и сам се освобождава от чувството на унизеност, както неколкократно изтъква Б. Пенев, и „изправя пречупения гръбнак на народа си“[4], както пише Шишманов. За постигане на асимилаторските си планове потисниците на българите методически им втълпяват чувството за народностна непълноценност. На този народ се подиграват, че е невежествен, некултурен, че няма своя писменост, че се състои само от прости земеделци, овчари и занаятчии и че българският език е език на простолюдието и не може да се сравнява с „културния“ гръцки. Всичко това светогорският родолюбец наблюдава и страда, като вижда как „нижайшите раби турски“ са забравили великото си минало и загубили чувството на националното си достойнство. Тъкмо затова той с особена настойчивост набляга на факта, че българите са имали могъщо царство, храбри крале, побеждавали в битки и войни други народи и вземали данък дори от такъв мощен съсед като Византия.

Установил за себе си историческата истина, че „от всички славянски народи най-славни били българите“, защото първи имали царе и патриарси, първи са се покръстили, първи започнали да четат на свой език и първи създали славянски книжовен център, Паисий иска да втълпи този факт в съзнанието на своите сънародници и затова го подчертава неколкократно. И той успява. За мен няма никакво съмнение, че в резките думи на Г. Димитров, хвърлени на Гьоринг на Лайпцигския процес, че когато Карл V е говорил на немски само с конете си, българите са имали вече писменост на своя роден език, прозвучава законната гордост, на която е учил и учи съотечествениците си великият хилендарец.

За изричното подчертаване на миналата слава и величие на България е допринесъл до известна степен и примерът на достъпните за Паисий историографски трудове. И тъкмо в тази черта на Паисиевата „История“ могат най-сполучливо да се търсят „интернационални признаци“, присъщи на този тип произведения в разглежданата епоха, сполучливо посочени от А. Н. Робинсон в ценния му

---

[1] Цитат от статията „Живият хилендарец“ от Ст. Гечев, Пламък, 1962, кн. 1, стр. 16.

[2] Вж.: Н. Драгова, цит. труд, стр. 340.

[3] Цит. труд, стр. 298.

[4] Ив. Д. Шишманов, Паисий и неговата епоха, цит. изд., стр. 17.

труд „Историография славянского возрождения и Паисий Хилендарский“[1]. Такова влияние изтъква впрочем самият Паисий, като заявява, че от познатите му книжовници-летописци на други народи „всеки знае, разказва и се гордее със своя род и език“[2].

Но за хилендарския мислител миналата слава на народа не е достатъчна гаранция и залог за по-щастливо бъдеще на един поробен народ. Той е твърде голям реалист, за да забрави, заслепен от блясъка на славната история, окаяното настояще. И той търси друг залог, друга гаранция за това, че българският народ ще дочака по-радостни дни. Намира я, както Мицкевич, в нравствените добродетели на своя народ. Той ги търси и в историята на България, и в националния характер на народа си, такъв, какъвто се проявява по негово време. Изложението на историческите факти е така построено у Паисий, че тези добродетели изпъкват с особена отчетливост. За да изпълни тази нова задача, първият български историк напуска обичайния път на историографията на славянското възраждане и тръгва по свой собствен път, ръководен от вярната си интуиция, наблюдателност и любов към поробения си народ. И това е съвсем естествено. Известни цели, които са си поставяли историографите в свободните от политическо иго държави, не са могли да вдъхновяват историка на народа, заличен от картата на Европа. Укрепването на династията и държавата или „заветната мечта“ на руските историографи да учат царете на мъдрост и справедливост и да принасят полза „всем при кормиле правления сидящым“[3] не са могли да бъдат нито мечта, нито задача на Паисий. И ако той отбелязва в предисловието „Полза от историята“, че историята на големите владетели дава разум как да управляват страните си, то тук имаме типичен случай на заемка, изкуствено присадена в Паисиевата творба и лишена от функционално значение и органическа връзка с идейната целенасоченост на цялото произведение. Същата мисъл обаче намира пълното си оправдание у полския книжовник и проповедник от XVI в. Пьотр Скарга, автор на този предговор (известен на Паисий в руски превод), предназначен, както и цялата преработка на Барони, главно за управляващите кръгове на свободната тогава полска държава.

Също така и чисто възпитателните цели не са могли да стоят в центъра на Паисиевото внимание, защото за разлика от редица други историографи от това време за Паисий, както и за Мицкевич, историята не е „magistra vitae“, способна да научи читателя кое е добро и кое е зло, а е учителка на един народ, длъжна да му посочи път и спасение от заплашващата го гибел.

И така Паисий тръгва по своя собствен път и, както правилно отбелязва Ангел Бънков, поставя начало не само на историческата, но и на философско-историческата мисъл в България.[4] В условията, в които пише своята „История“, Паисий естествено не може да създаде такъв строен синтез на миналото, в който да изпъкнат само доминантните черти на народа, както е у Мицкевич. Историческият очерк на полския поет представлява заключително звено на многобройните проучвания на националния характер, започнали още през XVI в. в творбите на Миколай Рей и продължили в много съчинения с различен жанр и от различни автори.

Паисий пръв се вглежда в сложната и трагична национална съдба, за да открие в нея нравствения строй, характерологичните

---

[1] А. Н. Робинсон, Историография славянского возрождения и Паисий Хилендарский, V Межд. съезд славистов, Москва, 1963.

[2] Паисий Хилендарски, Славянобългарска история, под ред. на Петър Динеков, София, 1963.

[3] А. Н. Робинсон, цит. труд, стр. 23.

[4] Вж.: Ангел Бънков, Философско-историческите идеи на българска почва. От Паисий до Хр. Ботев, Философски преглед, год. XV, кн. 1, София, 1943, стр. 39.

особености на своя народ. Пръв си поставя задачата — народът му да опознае себе си в своето минало, като различен от другите, със собствената си история, своеобразния си национален облик, отличителните си черти, които обясняват и осмислят съдбата му, с присъщите само нему добродетели, които обуславят ролята му сред другите народи. Този народ още няма представа за себе си, не знае какво се таи в него, какво му е призванието. Той не се е осъзнал още като отделна народностна единица със своя език, земя и история. Задачата на Паисий е очевидно много по-широка, по-сложна, по-трудна от тази, която преследва Мицкевич в историческия си очерк. За да може да я изпълни в едно малко съчинение — а той чувствува, както е чувствувал и Мицкевич, че само ако е кратко, ще притежава необходимата ударна сила, — някои въпроси Паисий загатва, други решава мимоходом, отговор на трети вгражда в самата конструкция на творбата, без да го излага expressis verbis (непосредствено с думи). Но зад неговите загатвания и намеци се крият цели вериги от сложни размишления и мъдри прозрения, които Паисий или не може да развие по-обстойно в една кратка творба, или просто не умее. . . Но ние намираме сигнали, знаци или готови резултати от дълга, задълбочена мисловна дейност, насочена към решение на задачи, надрастващи силите на един човек, но храбро подхванати и оригинално решени от този титан на мисълта и трудолюбието. С право Б. Пенев отбелязва като характерна особеност на Паисиевия труд неговия „концентриран израз“[1]. Всичко в тази творба е тъй сбито, наситено с подтекст, „надиплено“, както сбити и надиплени са гънките на мозъка, за да може той да се побере в сравнително неголям човешки череп. Но тъкмо затова ние сме длъжни да раздиплим всяка гънка, да изтълкуваме всеки намек, всяко акцентиране на едно или друго историческо събитие. Да открием зад всяко стигнало до нас последно звено онази верига от мисли, която не е намерила място в творбата, където изложението на историческите събития заема главно място и така изпъква на преден план, щото лесно можем да изпаднем в заблуждение, че тук имаме работа само с един обикновен историографски труд.

Правилно усетил, че нациоалната характеристика може да се очертае най-добре в сравнителен план, Паисий изгражда творбата си върху ясно очертаната противопоставка, контраст. Но колкото и странно да е, това не е противопоставката: поробеният народ — политическият му поробител, а, както у Мицкевич — народ с по-млада култура, но с по-висока нравственост, от една страна, и народ, носител на по-стара култура, но с агресивни стремежи — от друга. Още съвременниците на Паисий са разбрали, че главната противопоставка в славянобългарската история е България—Гърция, а не България—Турция, както се опитва да докаже проф. В. Велчев.[2] Те са изразили това, макар и простичко, но убедително. В Жеравненския препис на „Историята“ от 1772 г. йеромонах Макарий Хилендарски отбелязва: „И вие потрудите са братя, та я прочитети да ви буди на ползу, болгаром похвала, а на пакост греком.“ И поп Георги от Жеравна, и поп Велико от Котел, Никола поп Лазаров от Русе — всички повтарят „на ползу болгаром похвала и на пакост греком“[3]. „На пакост греком“— пише за Паисиевата история и Раковски в „Няколко речи о Асеню Първому“, насочил атаките си срещу „грецкое угнетение над българи“ и загрижен за „български дух удавен от грекоманство“. Още по-важна за нас в случая е забележката на Онуфрий Попович—Хилендарец относно гърците, направена пак върху препис на Паисиевата история: „По много злотворят народом они нежели турци.“[4]

---

[1] Б. Пенев, цит. труд, т. II, стр. 210.
[2] В. Велчев, Идеологията на Паисий Хилендарски, София, 1969, стр. 26 и сл.
[3] Вж. Б. Ангелов, цит. труд, стр. 59.
[4] Пак там, стр. 58.

Няма никакво съмнение, че избирайки именно тази противопоставка, и Паисий е бил убеден, че гръцките фанариоти са по-опасни за народа от турците. За всеки е ясно — е разсъждавал Паисий, — че турците са безбожни поробители на народа и мъчители на християнската рая, докато гръцките владици вършат своите злодеяния в името на църковната си власт и няма кой да ги изобличи. Българите „ги приемат благоговейно и ги почитат“, защото не виждат, че те „с турска сила, а не с архиерейски закон причиняват на българите голяма обида и насилие“[1].

„Хубав на лице и ръст“, българският юноша Ангел — разказва Паисий — още в самото начало на робството „премъдро и смело“ и на всеослушание изобличавал турската „безбожна вяра“, за което турците са го мъчили и посекли.[2] От гръцките владици българският народ търпи несправедливо „голямо насилие“ и въпреки това им плаща двойно дължимото, защото ги смята за свои духовни пастири. За Паисий следователно, както по-късно и за Бозвели, по-опасен е скритият, маскиран враг, отколкото откритият.

Изтъкването на пръв план на противопоставката България—Гърция и съсредоточаването в нея на основния патос на творбата е естествено подсказано на Паисий и от самата история на България. От самото начало на създаването на българската държава има голяма опасност морето на елинизма да погълне и потопи българските славяни, както това е станало с огромните славянски маси в Епир, Тесалия, Елада, островите на Мала Азия, отчасти в Мизия, Западна Тракия и Македония. Покръстването на българите и въвеждането на православната вяра отваря широко вратите на страната за експанзивната и много по-висока от българската култура на Византия. Гръцките свещеници и монаси нахлуват в новопокръстената държава, а с тях идва и гръцкото културно влияние. На Византия българите дължат първите си литературни и художествени образци. По образование Симеон е полугрък. Създаването на Първото българско царство и българската национална писменост и култура става в постоянна борба срещу асимилаторските стремежи на Византия. Паисий е открил тази истина, проучвайки миналото на България. Той знае, че Византия винаги се е стремила да пороби българите и че тя никога не е гледала с добро око на самостоятелността на българската държава и българската църква. Настоящето е още по-заплашително за самобитността на българската нация. Силни икономически и политически, гръцките фанариоти внушават на българите чрез своето духовенство, че само гръцкият език е мерило за културността на човека и че принадлежността към гръцката култура е гордост и гаранция да бъдеш почитан и да тежиш в обществото. Денационализирането на българите — злокобното дело, което турците не са могли да извършат в продължение на три века и половина, защото тяхната съвсем друга вяра, култура, език и манталитет са ги изолирали напълно от „раята“, може сега да бъде осъществено за много по-кратко време от гърците.

Изтъкнал на пръв план противопоставката България—Гърция, Паисий поставя в основата ѝ борбата между българския народ и Византия. По подобие на Мицкевич, който още в увода към историята на Полша изтъква, че всяко зло идва от деспотизма, устремен към грабеж и потискане на други народи, и Паисий, започнал изложението си от потопа, подчертава, че народите живели цели 529 години след това световно бедствие в мир, докато „издигнал се някой си Неврот“ — „първият цар и мъчител на земята“. Той „почнал да обръща среброто и златото в пара“, „да вдига войска и да създава война и грабеж на земята“[3].

---

[1] Паисий Хилендарски, Славянобългарска история, под ред. на Петър Динеков, София, 1963, стр. 86.

[2] Пак там, стр. 94.

[3] Пак там, стр. 33.

Преминавайки към изложението на българската история, Паисий представя народа си като постоянен защитник на свободата, а Византия като държава, у която завоевателните стремежи се проявяват като неизменна историческа тенденция. Такава постановка е напълно оправдана от историческите факти — Византия на два пъти поробва България, а асимилационните ѝ стремежи към българския народ наследяват гръцките фанариоти. Но в изтъкването на борбата срещу чуждото потисничество като основен белег на българската история на първо място намира израз актуалното положение на поробения български народ и авторовият копнеж за свободата, както те бяха решаващи и при Мицкевичевото деление на света на две основни сили — свободата и деспотизма, намиращи се в постоянна борба. Независимо от това, че Паисий е изтъкнал на пръв план противопоставката България—Гърция, а Мицкевич — Полша—Западът, и двете творби са същевременно определено насочени и срещу политическото робство на двата народа. Естествено Паисий не говори за освобождението на България тъй открито и определено, както Мицкевич, защото в условията, в които той пише своята творба, мисълта му за срутването на турското иго може да бъде само един копнеж, дълбоко спотаен в душата, една скрита вяра, която през онази мрачна епоха е също така цял подвиг. Но те съществуват и намират своя израз ту в трикратното подчертаване на променливостта на съдбата, която носи гибел и на големите империи, а разпръснатите народи пак събира и възкресява, ту в описанието на непоносимите страдания на българския народ под турско робство, ту във възторжения разказ за освобождението от гръцкото робство, разказ, „активизиращ към бунтовни кроежи“[1]. Може дори да се твърди, че и в многократното изтъкване храбростта на българите в открит бой като една от главните национални черти също се крие Паисиевата надежда, че в бъдеще тази народна добродетел пак може да се прояви. И като си помислим само за опълченците на Шипка, за да не търсим други примери, то трябва да признаем, че великият атонец не се е излъгал в надеждите си.

Тъкмо такава активизираща задача има да изпълни и Паисиевият разказ за Батолия. Затова той е драматизиран. С въвеждането на пряката реч се подчертава чувството на мъка на българския воин, че не може да умре с меч в ръка, на бойното поле. Тази драматизация не е признак на фолклорното съзнание у Паисий, както мисли Г. Гачев, откъснал този пример от цялата творба, и поради това не забелязал функционалното му значение,[2] а израз на съзнателния стремеж на автора да запечати в паметта на сънародниците си този пример на българска храброст.

Копнежът за свободата, която „за първия ни възрожденец е най-драгоценно богатство и за отделния човек, и за народите“[3], заставя Паисий, както е заставил Мицкевич, да изтъкне на пръв план свободолюбието на българския народ, проявило се в цялото му историческо развитие. Българският народ никога не е бил народ потисник. Той не поробвал други народи, но нападнат, храбро се отбранявал. В онази част на Паисиевото съчинение, която носи названието „Събрано накратко колко знаменити били българските крале и царе“ и която може да бъде считана за своеобразен синтез на българската история, авторът изрично подчертава, че главната задача на българските царе била да освобождават своя български народ от „голямото угнетение и пленене на други народи и царства“[4].

Със свободолюбието Паисий свързва, както и Мицкевич, демократизма на своя народ. Българите — казва той — не били научени да се покоряват на

---

[1] Вж.: Н. Драгова, История славянобългарская, Бълг. език и литература, 1962, кн. 5, стр. 3—12.
[2] Г. Д. Гачев, Ускоренное развитие литературы, Москва, 1964, стр. 25, 26.
[3] Н. Драгова, История славянобългарская, цит. ст.
[4] Паисий Хилендарски, цит. изд., стр. 79—80.

царете си. Те избирали своите царе. На този факт Паисий набляга особено много. В това отношение той не се оставя да бъде повлиян от никакви чужди автори. Орбини пише: „По нем учінілся наследнік Торбан или Тербан“ — Паисий съобщава: „След него българите направили свой крал свети Тривелия[1] (разр. моя, В. См.).

„След Добрица — пише Паисий — поставили на царски престол Телезвия“, и по-нататък „поставили за свой крал Асен Велики“, а на друго място: „Българите поставили на престола Таган“, „И провъзгласили за български цар Далана. . .“, „Българите поставили цар Михаил, син на цар Константин Шишман и т. н.[2] (разр. моя, В. См.).

Паисий изрично подчертава, че българите вдигат „войни и крамоли“ при избора на нов крал и че болярите се разделили на партии, които предлагали свои кандидати. Едни искали цар Светослава, а други — Михаила и т. н.[3] Следователно според Паисий още в онова ранно средновековие българите са прилагали демократичен принцип на избор при установяването на върховната си държавна власт. С този факт авторът на първата българска история явно се гордее, както се гордее Мицкевич, че в неговата Жечпосполита най-многочислена група граждани била допусната до управлението на страната.

Избирането на царете е утвърдено у българите според Паисий не само поради тяхното свободолюбие. Не в по-малка степен играе тук роля високият им морал, който не им дава да търпят царе — престъпници и хора с низка нравственост. Цар Светослав е заповядал тайно да убият невинния търновски патриарх Йоаким, но българите „щом видели това безбожно дело на Светослава, отказали се от него и го изгонили от престола“. Наследникът на Тривелия бил „развратен във вярата и непоносим за българите“, затова го изгонили от кралството. Българите свалят и Добрица, подозрян, че имал таен договор с гърците, изгонват сина на Тривелия, за тях „непоносим“ и поставят Асен I, отстраняват Долан, който „не почитал своето войнство, а Муртагон се бои от своите боляри“[4]. Така българските царе, контролирани в своите деяния от народа и мощното болярство и строго наказвани за злоупотребите си или проявен низък морал, не могат да се издигнат като владетели-деспоти. Те зависят не само от болярството, но и признават над себе си по-висш нравствен закон, следователно не се обожествяват. Не случайно Паисий отделя повече място на срещата на цар Петър с Иван Рилски, от когото царят иска спасителни съвети, а на друго място изтъква, че българските царе имали „свети мъже-патриарси“ в Търново и ги слушали покорно.[5] При това положение българите не са могли да имат лоши царе. Лошите се отстраняват, изгонват, убиват дори.

Наред със свободолюбието и демократизма българският народ се отличава според Паисий и със стремежа си да помага на другите народи — добродетел, която Мицкевич поставя най-високо. В Паисиевата творба ясно проличава, как две коренно различни тенденции оформяват историята и духовния облик на България и на Византия. Докато първата, както Полша у Мицкевич — е винаги готова да се притече на помощ на другите народи, Гърция, както Западът в Мицкевичевото съчинение, се стреми с „аварско сребролюбие“ и жажда за грабеж към поробването и асимилирането на другите народи. Най-голяма заслуга на българите пред другите народи е според Паисий съставянето от „българските учители“ на азбуката и книгите на славянски език, за славяните. За да подчертае този факт, Паисий въвежда отделна част, озаглавена „За славянските

---

[1] Вж.: Боян Пенев, цит. тр., т. II, стр. 270.
[2] Паисий Хилендарски, цит. изд., стр. 38, 39, 40, 48.
[3] Пак там, стр. 63.
[4] Пак там, стр. 63, 39, 48, 42, 43.
[5] Пак там, стр. 51.

учители“. Но и на друго място в изложението светогорският монах се стреми да изтъкне как българите са оказвали помощ на другите народи (България оказва двукратно помощ на Византия в освобождението на Цариград). Всичките допълнения, уточнявания, както и новата идейна интерпретация показват, че тези събития в общия план на изложението са за Паисий извънредно важни. Те показват силата на българската държава, но същевременно свидетелствуват и за българското великодушие. Но не постъпват така гърците. Маджарите нападат България и Борис моли гръцкия цар Никифор да му даде помощ и войска, а Никифор му отговаря: „За честта на гръцкото царство не мога с такъв непотребен народ да правя война и крамола.“[1] С нескривана горчивина Паисий цитира този отговор, намирайки в него най-пълен израз на отношението на Византия към България.

Със съсредоточено внимание Паисий проследява как се проявява тази висококултурна държава в етично отношение, както Мицкевич проследява етиката на висококултурния Запад. Той изтъква византийската надменност, високомерие, злоба, хитрост, коварство, алчност, жестокост. Жестокостта в онези времена е въобще присъща на двата народа, но цар Никифор извършва „нечувано от века мъчителство“[2], като ослепява цялата Самуилова войска. Изгонеият Юстиниан III моли за помощ Тривелия, като му обещава за награда царска титла. Тривелия поставя на престола законния владетел, но последният „лукав и неблагодарен“ не удържа на думата си (царска дума!), оказва се измамник и не иска да признае Тривелия за цар. Копроним сключва мир с българския цар, а тайно изпраща „безброй войска“ срещу България. Българският цар Михаил повиква гръцкия цар Андроник на помощ, но той, „бидейки лукав“, застава на страната на противника. Руските и московските печатни истории — подчертава Паисий — показват, че гръцкият цар Мануил е повикал първо турците против българите и ги пуснал „през море и по сухо“ срещу България. В омразата си към българския народ гърците са се радвали, че турците са завладели България и ги пуснали два пъти да минат през тяхната земя и да поробят българите. Ако някога Византия се е съгласила да бъде установена българската патриаршия, тя е направила това само от страх българите да не прегърнат „римската ерес“. Никога обаче тя не е гледала с добро око независимата българска църква и щом ѝ се удал първият удобен случай, гърците пак са я подчинили на своята духовна власт. А и самата тази власт е покварена до основи. От край време византийската църква си служи със светокупство. Гърците — подчертава Паисий, — когато назначавали архиепископи на българите, искали от тях много злато и дарове. Тази алчност в духовните дела възмущава до дън душа Паисий и той е убеден, че и в миналото е възмущавала българите. Симеон според него жестоко е наказал гърците затова, че са вземали светокупство при ръкополагане на българите за архиереи.

Паисий очертава картината на византийските и фанариотските нрави, морала на тези, които и в миналото, и сега сочат на българите своята мъдрост и култура, като същевременно са се стремили и продължават да се стремят да ги покорят под своята власт. „Мъдрите и културни — подчертава с горчива ирония Паисий — отнемат на простите и грабят несправедливо.“[3]

След тази безпощадна критика Паисий идва съвсем естествено до заключението, че от такава ученост, насочена към постигане на агресивни цели, има „повече грях“, отколкото полза и че „по-добра е българската простота и незлобливост“ от гръцката мъдрост.[4] Но Паисий, както и Мицкевич, развенчава ре-

---

[1] Паисий Хилендарски, цит. изд., стр. 45.
[2] Пак там, стр. 47.
[3] Пак там, стр. 29.
[4] Пак там.

шително преклонението пред чуждата привидно по-висока култура и незачитане на родното не само за да предпази сънародниците си от загубване на собствения им национален облик. Паисий като мислител е убеден, че простотата стои по-високо от учеността, скъсала връзката си с етиката. За светогорския мъдрец, както и за полския поет, „простотата“ е философска категория. „Простите българи — пише Паисий — в своя дом приемат и гощават всекиго и даряват милостиня на ония, които просят от тях“, а хитрите и горделиви гръцки търговци не само че не вършат това, но и искат да оберат другите и при все това се хвалят със своята култура. Простотата означава следователно за Паисий чистосърдечие, благоразположение към хората, човеколюбие, изразило се в гостоприемство и милосърдие. Авторът на „Славянобългарска история“ неколкократно говори за простотата като за добродетел. В част, посветена на българските светци, той изрично подчертава, че тези български праведници са живели просто, имали „прост и свет живот“. За свети Димитър се казва, че той „просиял... в българската земя с прост живот и за простия български народ“[1]. Простотата означава следователно за Паисий и душевна чистота. И не случайно той заявява в заключение: „за простите българи просто и написах“[2]. Той изтъква, както и Мицкевич, собствената си простота и неученост, макар че той е един от най-образованите българи на своето време. В това няма нито монашеска смирена скромност, нито израз на средновековния литературен етикет. И поп Тодор през 1762 г., и съвременниците му пишат: „И много труд положих и изписах сию книгу на простом езиком ради простие людие“[3], но това изявление изпълнява у тях съвсем друга функция. В Паисиевата декларация, че на прости българи просто е написал, звучи гордост, защото за Паисий, както и за Мицкевич, да бъдеш прост означава да бъдеш непокварен, да си запазил нравствената чистота. Поставянето на простотата по-високо от гръцката ученост не е следователно проява на фолклорното съзнание у Паисий, както мисли Г. Гачев,[4] което „сложността и противоречивостта у човека възприема като лицемерие“. У Паисий простотата не се противопоставя на сложността и противоречивостта, а тъкмо на лицемерието и коварството, които съвсем не са неизбежен белег на сложния характер. Простотата за Паисий означава това, което тя означава за Ив. Вазов, когато създава своя „малък, тъмен герой“ — малък по образованието и социалното си положение, но „твърде голям в своята нравствена същност“, невеж, непросветен, но с неомърсена душа и „непоклатим в моралните си устои“[5]. Тя означава и това, което разбира под нея Вапцаров, когато иска с думи „най-прости“ да опише „простата“ човешка драма, и това, което има пред вид Тончо Жечев, отбелязвайки за „Неспокойно съзнание“ от Александър Геров, че това е „българска, много българска повест, защото е човешка, проста, искрена, неизкусима“[6].

Но възхвалата на простотата като добродетел на българския народ, която поставя българите и в окаяното им положение по-високо от техните мъчители, съвсем не означава, че първият български народопсихолог въобще отрича науката и образованието. Той тъкмо затова най-много кори гърците, че те държат българите в невежество и не им дават да се образоват. Паисий обаче, също както и Мицкевич, знае, че истинската наука и култура не могат да се стремят към унищожението на един народ. На византийската и фанариотската ученост Паисий

---

[1] Паисий Хилендарски, цит. изд., стр. 93.
[2] Пак там, стр. 99.
[3] Вж.: Боню Ангелов, цит. труд, стр. 12.
[4] Г. Гачев, цит. труд, стр. 34.
[5] Вж.: М. Цанева, От Паисий до „Тъмен герой“, Септември, 1970, кн. 7.
[6] Тончо Жечев, За национална самобитност в литературното развитие, Литературна мисъл, 1966, кн. 3, стр. 26.

противопоставя някогашната българска ученост. И българите — подчертава той — са имали някога високообразовани книжовници и философи, които отлично познавали и „елинските премъдрости“. Свети Теофилакт „евангелски тълкувател, велик черковен учител и премъдър вития“ писал на три езика, но той не е откъснал науката си от нравствеността, а велик бил и с живота, и с ученията си. Затова на никого не е навредил, а, напротив, „бил от голяма полза и за похвала не само на българите, но и на гърците и латините“[1]. От труда на истински учен — сякаш ни говори хилендарският мъдрец — имат полза всички народи. И патриарх Евтимий е бил „учен, мъдър и свет с живота си“, както и неговият учител и „бил от голяма полза за своя български род“[2] и свети Иларион, меглински епископ, бил „велик и свет със своя живот и учение“[3]. Петимата светци, помощници на Кирил и Методий във великото им дело — Климент, Сава, Ангелария, Наум и Еразъм, „родом българи“, и „учени били по елински и водили свет, славен и прочут навсякъде живот“. Затова те „просияли като звезди“ и „извадили и съставили славянските книги“[4] не за пакост, а за полза на цялото славянство.

В Паисиевата йерархия на ценности—да бъдеш полезен на народа—заема също тъй важно място, както у Мицкевич — да бъдеш готов да се жертвуваш за другите. Дори когато пише за българските светци, Паисий се мъчи да изтъкне не заслугите им пред бога, а полезността им за народа. И светостта у Паисий трябва да изпълнява обществено-полезна функция.

Но върховните си добродетели българският народ е проявил според хилендарския философ не в далечното минало, когато е бил храбър, славен и образован. Той ги проявява сега, когато е поробен и окаян и „няма никаква правда нито съд“. Тези върховни добродетели са българската твърдост, издръжливост и постоянство. Благодарение на тях българите „в толкова страдание и насилие държат неизменно своята вяра“[5], т. е. запазват своята националност. Тези добродетели са за Паисий не само най-сигурен залог за по-светлото бъдеще на народа му. Той е убеден, че с тях народът му — този „непотребен народ“, внася своя лична, неповторима, скъпоценна дан в съкровищницата на човешките добродетели, за която другите народи би трябвало да му бъдат благодарни.

Въз основа на българското минало и настояще, които са за Паисий неразривно свързани, хилендарският мислител се опитва като Мицкевич да определи и предназначението на българския народ по отношение на другите народи. Убеден в нравственото превъзходство на изостаналите си в културно отношение сънародници над висококултурния им, но агресивен съсед, той смята, че задачата или мисията на българите е била и си остава да бъдат учители по нравственост на горделивите агресори. Населил се славянобългарският народ в тази земя — изтъква Паисий, — за да смирява надменните и горделиви гърци.[6] И тук намираме пълна аналогия с „Книгите“. У Мицкевич, както помним, простите пилигрими са учители по нравственост на високоцивилизования и горделив Запад.

Всички тези сходства могат да бъдат обяснени с изтъкнатите вече аналогии в положението на двете страни. Но преди всичко преследването на същата цел: спасяването от гибел на двата славянски народа — единият от които играе ролята на предмостово укрепление на славянството на запад, а другият — на юг — довежда двамата им духовни водачи до твърде сходни концепции.

---

[1] Паисий Хилендарски, цит. изд., стр. 89.
[2] Пак там, стр. 90.
[3] Пак там, стр. 91.
[4] Пак там.
[5] Пак там, стр. 85.
[6] Пак там, стр. 36.

Аналогиите между „Книги на народа и полското пилигримство“ и Паисиевата „Славянобългарска история“ не се изчерпват с посочените досега. И двете творби — плод на устремени към една цел чувство, воля и мисъл на техните автори — се отличават с необикновеното си монолитно единство. Всичко в тях е подчинено на патриотичната идея. В „Книгите“ всичките аналогии към светото писание не водят към перспективите на вечността, а разкриват нови хоризонти пред един поробен народ. Същото може да се каже за „Славянобългарска история“. Но докато приспособяването на религиозните идеи към патриотични цели е характерен белег на епохата на романтизма, която търси нови идейни прийоми за нуждите на масовата агитация, хилендарският монах се явява тук като смел новатор. Въвеждането на отделна глава, посветена на българските светци, с цел да се изтъкне не заслугата на богоизбраните праведници пред небето, а нравственото величие на един народ, дал на света толкова свети люде — е оригинално хрумване на светогорския патриот. Поради това подчиняване на религиозното начало на патриотичното и в двете „национални библии“ напълно отсъствува спокойствието и смирението, тъй свойствени и на най-бойките религиозни съчинения. Огненият патос на двете „евангелия“ е в основата си напълно земен. В тях гори „войнствуваща публицистична страст“[1], която обединява историята с актуалността.

И двамата автори пишат за миналото, вгледани в бъдещето на народите си. Затова обикновената хронология не е от най-съществено значение за творбите им. Мицкезич е бил обвиняван, че в своите „Книги“ не спазва хронологическия ред. Хронологията е объркана, както знаем, и у Паисий. Но това съвсем не намалява значението на двете творби като „национални библии“. Защото в тях съществува друг ред, по-важен от хронологическия — миналите векове се схващат от гледището на бъдещето. Тъкмо затова над хронологическия ред доминира идейният, а над историческата мотивировка — етичната. Затова „брошурката“ на Мицкевич, макар и неточна в историческо отношение, и „историйцата“ на Паисий, остаряла вече като историческо съчинение, си остават вечно живи патриотични манифести, в които двамата, да перифразираме думите на Н. Драгова, „публицисти с богато мислене“ и „поети с полетно въображение“ „превръщат фактите в аргументация на една водеща идея в защита на цял народ“[2].

Още Б. Пенев е отбелязал, че Паисий не следи в своята „История“причинната последователност, а А. Бънков писа, че у Паисий историческите събития са обяснени „не причинно, а теологически“[3]. Пенев пръв забеляза и факта, че Паисий често употребява съюза „и“ в началото на изречението. Според големия български литературовед това е признак на влиянието на библейската стилистична традиция върху автора на първата българска история. Изглежда, че въпросът за отсъствието на причинната последователност и този за започването на изреченията с „и-то“ са тясно свързани. Изследователите на стила на Мицкевичевите „Книги“ отдавна са обърнали внимание на това, че авторът им често започва изреченията със съюза „и“. Те съзират в това проява на съзнателна стилизация по библейски образец. Едва Зофия Стефановска в цитирания вече неколкократно забележителен труд „История и профеция“ откри по-дълбокия смисъл на честата употреба на съюза „и“ в началото на изреченията в „Книгите“ на Мицкевич. Тя констатира, че при започването на изреченията с „и-то“ не се прецизира причинната зависимост на явленията, а взаимната им обусловеност остава скрита, тайнствена и се разкрива в друг план, свързан непосредствено с глав-

---

[1] Н. Драгова, История славянобългарская, Български език и литература, 1962, кн. 5, стр. 3—12.

[2] Пак там, стр. 6, 7.

[3] А. Бънков, цит. студия.

ната идея на творбата. Логичното и причинното уточняване на връзките между явленията винаги довежда — подчертава авторката — до известното им вулгаризиране и рационализиране. А за Мицкевич е важна не причинната и логичната „хоризонтална“ верига на събитията, а автономното значение на всяко от тях във „вертикалната“ линия на творбата, която води все към същия център — разгатването на бъдещето на народа.[1] Изглежда, че тоза обяснение е до известна степен валидно и за Паисиевата „История“. Българските литературоведи са изисквали от Паисий да следва причинната връзка на събитията много по-настойчиво, отколкото са искали това полските историци на литературата от Мицкевич. И това е напълно естествено. Паисий е автор на историографски труд. Но работата е там, че като че ли и за него „вертикалната“ линия — извеждаща смисъла на всяко събитие към един и същ център, е била понякога по-важна от обикновено следваната в историческите трудове „хоризонтална“ верига. Да приведем впрочем един пример. Когато Паисий пише за делото на Кирил и Методий: „И разпратили навсякъде, гдето се говори славянски, и събрали думи, според гръцката граматика. . . И съставили най-напред псалтира. . . И всички гръцки иконописци рисуват заедно на иконите седемте учители . . .“[2] и т. н., то това повтарящо се „и“ изолира отделните събития и им придава някаква особена тържественост и скрит смисъл, различен от рационалното тълкуване на причинните връзки между явленията. Да си представим същите изречения, свързани със съюзи, изразяващи причинната зависимост. „Разпратили навсякъде, гдето се говори славянски, защото искали да съберат думи според гръцката граматика . . . Затова всички гръцки иконописци рисуват заедно на иконите седемте учители . . .“ и т. н. С въвеждането на всякакви „защото“, „затова“ и т. н. „хоризонталната“, логичната верига се очертава съвсем определено. Губи се обаче „вертикалната“, идейната, в която тези събития образуват определено звено. А тъкмо то е за автора най-ценно и най-важно в случая, защото благодарение на него българите се явяват като създатели на славянската писменост, което на свой ред е гаранция, че един народ, извършил такова добро дело за другите славянски народи, ще пребъде. Повтарянето на „и-то“ освобождава тези тъй важни за главната цел на творбата събития от причинно-логическите връзки, в случая несъществени, и ги издига и отправя към друг, по-съществен за автора план.

*

Твърде любопитен е фактът, че дори и в рецепцията на двете творби могат да се открият известни аналогии. „Книгите“ били посрещнати с най-голяма почит и съчувствие от широките читателски кръгове и преди всичко от сивата емиграционна маса, за която главно са били предназначени. Интелектуалците и на първо място литературоведите са се отнесли към тях с известна резервираност. Що се отнася до Паисиевата история, въздействието ѝ, както знаем, било най-силно върху „народните низини“. Твърде показателен е фактът, че простият читател не се шокира от натрупването у двамата автори на черните краски на страната на противника и на най-светлите — на страната на собствения народ. Той инстинктивно усеща, че в разгара на борбата борецът има право да избира най-острото оръжие и че ударите му трябва да бъдат безпощадни. Тази проста истина по-мъчно прониква до критиците. И Паисий, и Мицкевич биват обвинявани, че са твърде пристрастни и несправедливи към другите народи. Станислав Тарновски упреква Мицкевич, че идеализира в „Книгите“ полския народ и че е несправедлив към Запада и високата му култура. Клайнер вижда в „Кни-

[1] Вж.: З. Стефановска, цит. труд, стр. 50 и сл.
[2] Паисий Хилендарски, цит. изд., стр. 90.

гите“ „памфлет срещу Запада“ и идеализиране на Полша и нейната история. Той обвинява Мицкевич, че прилага „метод на фалшифициращи схеми, съкращения и обобщения“[1]. Критикът и историкът на полската литература Вацлав Борови пък говори за „ярки премълчавания и крещящи и несправедливи обвинения“[2]. Както знаем, подобни упреци са се отправяли и към Паисий. Като започнем от Б. Пенев, та чак до наши дни авторът на „Славянобългарска история“ се обвинява в пристрастие, премълчаване на едни факти, а изтъкване на други и т. н. Ив. Д. Шишманов пише в труда си „Паисий и неговата епоха“, че „Паисий не е винаги справедлив към връзките на своя народ“ и че идеализира българското минало и „обезславя историята на гърци и сърби“[3].

Чувството за справедливост е карало големите полски и български литературоведи да отправят тези обвинения. Но справедливостта, откъсната от конкретната ситуация, може да се превърне в крещяща несправедливост. Едва Стефановска съумя да види в автора на „Книгите“ един борец, който не може да бъде „тактичен“. Тя изтъква, че при правилното разбиране и оценка на „Книгите“ не бива да се забравя своеобразната „логика на борбата“. Тази „логика“ трябва да се помни и при оценката на Паисиевата „История“. При това, бихме добавили, нито Паисий, нито Мицкевич отричат постиженията на културата въобще. Те осъждат и отричат само един модел на културата, насочен към поробването на другите нации, грабежа и експлоатацията.

Несъмнено и Паисий, и Мицкевич създават своего рода митове за своите народи и тяхното минало. Но това съвсем не значи, че те „идеализират“, „измислят“ и „съчиняват“ и че „мисълта им се губи в странни фантазии“. Своите „митове“ те опират върху дълбокото и съвестно проучване на историята на двата народа и на техния национален характер, като от това минало и от този характер изтъкват най-хубавото, най-положителното. Този вид „митове“, макар че показват само едната страна на действителността — оптимистичната, — са твърде нужни, нещо повече, необходими, защото чрез тях отделните народи и човечеството опознават себе си в най-хубавите си прояви. Без тях хуманният смисъл на тяхното съществуване би останал неразкрит.

И така Паисий е първооткривател на някои от главните идеи, залегнали в основата на романтичния историзъм не затова, че идеализира българското минало, а затова, че търси в това минало градивни, оптимистични елементи за исторически синтез, който да узакони освободителните стремежи на народа му. А тъкмо такъв подход е характерен за романтичния историзъм, който изтъква на преден план идеята на народа и на свободата.[4]

Проучването на миналото у Паисий е свързано с проучването на националния характер, чиято нравствена сила се изтъква като активна сила на настоящето и гаранция за бъдещето, а това е също една от главните черти на романтичния историзъм. Паисий, както романтиците, акцентира идеята за своеобразието на историческата съдба на своя народ и търси смисъла ѝ. Паисий е и първооткривател на популярната в епохата на романтизма идея за нравственото превъзходство на закъснелите в своето развитие народи над напредналите, но скъсали с истинската етика. У него намира израз и характерната за романтизма критика на откъсването на знанието и науката от етиката. И най-сетне изостреността, напрегнатостта на неговите противопоставки (опозиции) са напълно романтични. Преди романтизма такава напрегнатост на опозициите не се среща.[5]

---

[1] J. Kleiner, Mickiewicz, t. II, cz. II, Lublin, 1948, стр. 46 и сл.
[2] W. Borowy, O poezji Mickiewicza, t. II, Lublin, 1958, стр. 41.
[3] Ив. Д. Шишманов, цит. труд, стр. 17.
[4] Вж.: Samuel Fiszman, Droga Mickiewicza i Puszkina do historyzmu romantycznego, Slavia Orientalis, 1964, № 1.
[5] Вж.: Andrzej Walicki, Słowianofile a „zbędni ludzie“ na tle prądów ideowych lat trzydziestych — sześćdziesiątych, Slavia Orientalis, 1961, № 4, стр. 557.

Естествено се явява въпросът, как е било възможно този изостанал и „анахроничен“ автор да изпревари по отношение на редица идеи европейския романтизъм? Мицкевич се е вдъхновявал от Русо, от Хердер, от полските славянофили. От кого се е вдъхновявал Паисий? Съчиненията на Русо той не е познавал, а когато е писал своята „История“, Хердер е бил само на 18 години. Не можем да приемем за убедително и твърдението на Б. Пенев, че романтичното отношение към миналото у Паисий е резултат на немското влияние, проникнало в България главно чрез сърбите и по-конкретно посредством Раич. С право подчертава Г. Гачев в цитирания вече труд, че не само за романтизма в Германия, но дори и за предхождащото го движение Sturm und Drang не може още да се говори по времето, когато Паисий пише своята „История“[1]. Академик Н. С. Державин пък убедително подчертава, че трудът на Паисий, написан 32 години преди историята на Раич, не може да бъде повлиян от последната. Някакво лично влияние, упражнено от Раич върху Паисий, също се вижда на съветския учен съмнително и той с право заключава: „В нашем распоряжении нет ни прямых, ни косвенных указаний на то, что во время своего кратковременного пребывания в Хилендарском монастире Раич имел встречу с Паисием. . .“[2] Да приемем ли тогава, че единствено самотните размишления на атонския мъдрец върху съдбата на нещастния му народ и зорките му наблюдения върху настоящото му положение и характера му, които така чудно съвпадат с характеристиката на славянството, направена от Хердер (трудолюбие, гостоприемство, незлобливост, човечност) го довеждат до новите концепции? Не! И Паисий, както и Мицкевич, се е учил от славянофили, само че не полски, а български, защото с това име можем условно да наречем първите български книжовници — защитници на славянската азбука, ако разбираме по-широко понятието „славянофили“. Та нали този термин означава „приятели на славянството“.

Родната книжовна традиция е била от първостепенно значение не само за Паисий — историка, но и за Паисий — мислителя. Богатата старобългарска литература не престава да се развива, макар и в други форми и темпове, и по времето на турското робство. Тя струи като подпочвена река, пренасяйки вълненията, идейните търсения и открития на най-изтъкнатите ѝ представители от поколение на поколение. Неразривно свързана от момента на зараждането си с образуването на третото културно огнище в Европа — славянобългарското, след гръцкото и латинското, тя се развива в постоянна борба срещу асимилационните стремежи на двете по-стари култури. Всички усилия на първите български книжовници са насочени към запазването на самобитността на славянобългарската култура. В кръвопролитните боеве, водени с Византийската империя, българската държава защищава и правото си да изгражда собствена култура на славянски език, оспорвано от Византия. Българските ученици на Кирил и Методий водят смели словесни битки срещу отрицателите на славянската писменост. „Черноризец Храбър, монах с войнствено име — пише Ст. Гечев в студията си „Двамата Паисевци“ — създава апология на българското писмо, за да обори триезичната теория на византийското духовенство и да събуди у българите увереността в културното равенство с останалите народи.“[3] Обърнал внимание на поразителната прилика в стила на Черноризец Храбър и този на Паисий (нервност, къси, отсечени изречения, които „режат като нож“, диалогична форма, гневни въпроси и т. н.), Гечев открива и общ похват, прилаган от двамата борци — сравнението. По наше мнение ще бъде по-точно да се нарече този похват „про-

---

[1] Г. Гачев, цит. труд, стр. 40.

[2] Акад. Н. С. Державин, Паисий Хилендарский и его История славеноболгарская, Сб. статей и исследований в области славянской филологии, Москва, 1941, стр. 85.

[3] Ст. Гечев, Двамата Паисевци, в. Мир, XXXX, 1934, бр. 1022, стр. 3.

тивопоставяне“. Защото Черноризец Храбър не само сравнява, но и противопоставя славянската азбука на гръцката и латинската, изтъквайки нейните предимства, и то от религиозно-етично естество. На този похват се е учил Паисий от своя сънародник и сподвижник във вековната борба, от него е придобил до голяма степен умението да си служи с етични аргументи срещу агресивните домогвания на една държава с по-стара култура. У Черноризец Храбър Паисий е открил първите проблясъци на идеята, че по-младата, по-малко развитата култура може да превъзхожда в нравствено отношение по-старата, по-развитата. Задължен толкова много на първите защитници на славянобългарската писменост и неразривно свързал борбата си с тяхната борба, Паисий не случайно прибавя към названието на своята „История“ прилагателното „славянобългарска“.

Използувайки обаче постигнатото от неговите учители, той прави огромна крачка напред, като посреща най-животрептящите нужди на своето време. Както Мицкевич, и той замества общославянската кауза с чисто националната, славянският универсализъм отстъпва пред българоцентризма. И тъкмо в това откриване и издигане на новата централна величина — българския народ и неговата съдба — намира най-пълен израз гениалността на скромния Хилендарец.

ЗАБЛУДИТЕ НА АНТИРОМАНА

Христо Тодоров

През 50-те години във Франция се появиха романи, които привлякоха вниманието на читателската публика със своята необичайност: тези произведения бяха почувствувани като отрицание на традиционната форма на романа, наследена от представителите на критическия реализъм. Ето защо тази разновидност на романа беше назована антироман (или нов роман), а самото течение — неореализъм (или нов реализъм). Най-известните представители на антиромана в момента са Ален Роб-Грийе, Мишел Бютор, Клод Симон, Натали Сарот, Маргерит Дюра, Самюел Бекет, Клод Мориак, Робер Пенже и др. В същност днес става ясно, че различията между тези писатели са твърде големи и че критиците твърде прибързано са ги обявили за представители на една школа — школата на новия роман. Но все пак, въпреки че понятието антироман остава много неопределено, има нещо, което обединява тези писатели: това е стремежът им да „обновят“ съвременния роман, като разчупят стереотипите на традиционния (т. е. балзаковски) тип повествование.

Целта на настоящата статия е да даде една конкретна и същевременно обобщена представа за особеностите на антиромана. Пред вид нехомогенността на това литературно явление и с оглед икономичността на изложението ние ще се спрем само на най-характерните и най-крайни представители на антиромана; но, разбира се, общите изводи са валидни, макар и в по-малка степен, и за останалите неореалисти.

Една от характерните особености на новия роман е подчертаният стремеж да се „затвори“ разказваното в себе си, т. е. то да няма повече от своето буквално, частно значение.

По начало във всяко повествователно произведение събитията и героите са представени като единични и неповторими. Действуващите лица са дадени като конкретни индивиди (имащи най-често и собствени имена), а не като класове от индивиди; а всеки разказан епизод е даден като ограничен във времето и пространството, т. е. като случил се само веднъж. Разглеждани в тяхната неповторима единичност, съвкупността от разказаните събития образува буквалното съдържание на повествователното произведение, неговата фабула. Но буквалното схващане на „традиционното“ повествователно произведение не е никога негова цел: във всички случаи буквалното съдържание трябва да отправя към някакъв общочовешки смисъл, представляващ интерес за читателя. С други думи, буквалното значение на фабулата трябва да може да стане преносно, т. е. да насочва вън от себе си. Естествено това се отнася както за фабулата като цяло, така и за отделните части на повествователния текст.

И така буквалното схващане на произведението е само едно стъпало към схващането на общочовешкия му смисъл; последният е именно това, което всеки читател съзнателно или несъзнателно търси в прочетеното. Независимо от това, дали четем детска приказка или философски роман, целта на четенето е в намирането на общочовешката идея; а буквалното схващане на произведението е само първото стъпало към постигане на тази цел. Тази диалектика на частното (буквалното схващане на фабулата) и общото (разчитането на общочовешката идея) в повествователните произведения не е случаен факт, можещ да бъде задължителен за едни и незадължителен за други произведения: тя лежи в самата природа на повествованието като словесно изкуство, т. е. като особен вид познание на обективния свят. Оттук следва, че във всяко „нормално" повествователно произведение фабулата е дадена винаги, за да значи нещо за читателя, а не просто заради самата нея.

Стремейки се да затвори текста в рамките на буквалното и частното, новият роман отхвърля от себе си всякаква общочовешка идея (морална, политическа, философска и т. н.), разрушавайки възможността за преминаване от буквалното към общочовешкото.

В това отношение новият роман може да се разглежда като едно от приложенията на екзистенциализма в литературата. „Преди да значат нещо, нещата съществуват" — този афоризъм на Роб-Грийе предлага известна аналогия с основния постулат на екзистенциализма („съществуването предхожда същността"). Но за разлика от същинските писатели екзистенциалисти (Сартр, С. дьо Бувоар, Камю и др.), които в произведенията си се показват като философи-идеолози на екзистенциализма, неореалистите не си поставят откритата цел да защищават някаква определена философия. Поради това, че у писателите-екзистенциалисти ударението е поставено предимно върху идеите, то те използуват за целите си, както може да се очаква, една сравнително традиционна повествователна техника. Впрочем изгонването на моралните същности от философията на екзистенциализма е съпроводено обикновено с известна сантиментално-патетична носталгия по тях; така например един писател-екзистенциалист като Камю, противно на философската си система, се оказва писател-моралист. Постулирайки абсурдността на света (т. е. липсата на морални същности), Камю прави в своите литературни произведения „метафизически скок" и се оказва по такъв начин защитник на един абстрактен хуманизъм (например протест срещу смъртната присъда и насилието в „Чужденецът"; дейност в името на другите хора в „Чумата"). Именно на такива непоследователности, както и на „традиционността" (в добрия смисъл на думата) на използуваната от тях писателска техника, писателите-екзистенциалисти дължат своята популярност.

Идейната близост на екзистенциализма с антиромана е явна предимно при по-умерените представители на последния. Така например „Портрэт на един непознат" от Натали Сарот напомня по тон и мотиви романа „Погнуса" от Сартр; театърът на С. Бекет не е много далеч от театъра на Камю.

При крайните представители на антиромана обаче отрицанието на моралните същности се отразява преди всичко върху повествователната техника, върху която е поставено и ударението. Създавайки един „вакуум" на нивото на общочовешките идеи в произведението, писателите неореалисти се виждат принудени да прибягват до необичайни технически похвати, които отиват против природата на романа. Това е така, защото при липсата на общочовешко съдържание в антиромана техническите (стилистични и композиционни) похвати се оказват не средство, а самоцел: по такъв начин новият роман отива против диалектиката на формата и съдържанието в литературата.

Да се унищожи възможността за преход от буквалното съдържание към общочовешките идеи е нещо немислимо в рамките на традиционната форма

на романа, тъй като всеки читател се стреми съвсем естествено да „разбере" прочетеното (т. е. да го интерпретира в посока на общото). Унищожаването на тази възможност е свързано с композиционните и стилистически средства на антиромана. В основни линии тези формално-технически средства на антиромана се свеждат до нарушаването на причинно-следственото отношение между разказваните събития.

В традиционния (т. е. нормалния) вид повествование всяко разказано събитие се намира в тясна зависимост с другите предшествуващи и следващи събития. Тази връзка между отделните епизоди е винаги една и съща, т. е. причинно-следствена, независимо от това, какви събития се разказват. Благодарение на нея отделните случки в разказа изглеждат като несамостоятелни части на едно цяло — фабулата на произведението. С други думи, причинността е онова универсално отношение, което свързва различните случки и ги подрежда в една идеална линейна последователност, която схващаме интуитивно като едно цяло и която наричаме „сюжетна нишка"[1]. Така например съотношението между завръзка и развръзка е един израз на причинно-следствената връзка, организираща традиционния тип повествователни произведения. Наличието на ясен конфликт, изложен в началото, създава нещо като „силово поле"; и всички събития, случили се след това на главните герои, биват съвсем естествено схващани като резултат от този конфликт. Съществуването на такива имплицитни връзки в повествователния текст осигуряват схващането на фабулата като низ от причини и следствия, намерения и пречки, действия и противодействия. Именно поради тази вътрешна свързаност на епизодите в традиционното повествователно произведение фабулата му е ясна, чете се леко и се разбира по един и същ начин от различните читатели.

Поставянето на дадена случка във връзка с други случки (а тази връзка, на нивото на буквалното схващане на текста не може да бъде друга освен причинно-следствена) означава да я лишим от нейната самостоятелност. В традиционния роман фактите никога не се споменават заради самите тях, а заради целесъобразността им спрямо фабулата като цяло, т. е. заради тяхната „функционалност" (заради отношението им спрямо други разказани факти).

Ето защо стремежът на неореалистичния стил е да се изгони от повествователния текст причинността между разказваните факти. Това е така, защото яснотата на интригата открива път към осмислянето ѝ: ако даден факт е свързан в интригата с други факти, принадлежащи към нея, то той може да бъде отнесен метафорично и към подобните факти вън от интригата, т. е. към подобните факти към действителността. А това вече създава възможност за излизане от буквалното, частното и за интерпретиране в посока на общото.

Изгонвайки причинността между разказваните случки, неореалистите ги откъсват и изолират една от друга, при което показват особено предпочитание към статичния, описателен стил. Много характерни в това отношение са описанията у Роб-Грийе, който описва предметите изключително грижливо, в най-малките подробности; единствено отношението на предметите към човека е пренебрегнато в тези описания, които поради тази причина имат подчертано „геометричен" характер. Самите подробности, с които въпросните описания

---

[1] По своята природа причинността е крайният речев израз на онази универсална вътрешна логика, от която зависи цялостното граматично и семантично изграждане на езика като система. Причинността се схваща при преминаването от фразата (елементарна речева единица) към свързан текст, т. е. към речеви единици, по-големи от фраза. На различните степени на причинно-следствено отношение в повествованието отговарят семантично трите модалности: възможност, намерение, задължение. — По-подробно по този въпрос вж. нашата статия La logique constructive des récits, Годишник на Соф. университет, Факултет по западни филологии, т. LXIV, кн. 1.

изобилствуват, са дребни, несъществени, самоцелно дадени, случайни: в това отношение неореалистичният детайл е пълна противоположност на реалистичния. „Една единствена черта може да разкрие цял характер“ — тази мисъл на Дидро е валидна за описанията в произведенията на най-големите представители на критическия реализъм; ето например как Балзак описва входната врата на къщата на един богаташ-скъперник:

„Вратата от масивен дъб, кафява, изсъхнала, напукана отвсякъде, крехка на вид, беше здраво укрепена от системата от гвоздеи, които образуваха симетрични фигури. Една квадратна решетка, малка, но с гъсто поставени червени от ръжда пръчки, заемаше средната част на входната врата, и служеше, така да се каже, за архитектурен мотив на едно чукче, което беше закрепено за нея посредством една халка, и което удряше върху изхабената глава на един огромен гвоздей“ („Евгения Гранде“, стр. 19).

Всички подробности в това описание отправят към характера на дадения персонаж: всички те носят неговия печат и затова са съществени, т. е. значещи. У Роб-Грийе е тъкмо обратното: описваните предмети са описвани заради тях самите, а това става благодарение на акцентуването върху случайните, нямащи символично значение подробности. Впрочем нека сравним току-що приведения пасаж от Балзак със следното описание на Роб-Грийе:

„Сега сянката на стълба — стълбът, който подпира югозападния ъгъл на покрива — разделя на две равни части съответния ъгъл на терасата. Тази тераса представлява широка покрита галерия, обгръщаща къщата от три страни. Тъй като нейната ширина е еднаква в средната част и в страничните клонове, линията на сянката, хвърлена от стълба, достига точно до ъгъла на къщата; но тя се спира там, понеже само плочите на терасата са осветени от слънцето, което е още твърде високо на небето. Дървените стени на къщата — т. е. фасадата и западният пиньон — са все още защитени срещу лъчите му от покрива (покрив, който е общ на същинската къща и на терасата). И така, в този момент, сянката на крайния ръб на покрива съвпада с линията, имаща форма на прав ъгъл, която образуват помежду си терасата и двете вертикални стени на ръба на къщата“ („Ревност“, стр. 9).

Отстраняването на причинно-следствената връзка между описваните явления води, от друга страна, до фрагментарност, накъсаност, хаотичност в композицията. Текстът се оказва съставен от разнородни откъслеци, които се преплитат и засичат произволно. Естествено, сама по себе си фрагментарността в „монтажа“ не е нещо толкова ново: в романа „Отсрочката“ Сартр води едновременно няколко интриги (т. е. следи няколко действия, които стават по едно и също време на различни места), които, взети поотделно, са разказани напълно традиционно; и само прекаленото подчертаване на тяхната едновременност създава впечатлението за накъсаност. С други думи, действието в „Отсрочката“ се състои от няколко сюжетни нишки, които авторът нарочно надробява и чиито фрагменти размесва; но въпреки това читателят е в състояние да възстанови тяхната първоначална идеална цялост.

Твърдението на някои критици във Франция (например Р. М. Алберес в книгата си „Метаморфози на романа“), че между композиционните похвати в „традиционния“ роман и тези в антиромана съществува приемственост, се основават на повърхностни съпоставки. В сравнение с романа „Отсрочката“ фрагментарността в композицията на антиромана е от друг тип. Тъй като фактите са разказани така, че да нямат връзка помежду си, тук няма действие, което да се следи: редуват се повече или по-малко статични фрагменти, образуващи една мозайка, в която не е ясно кое след кое следва: хронологията на събитията не е възстановима, поради което и интригата не е разбираема, тъй като нейната цялост не може да бъде схваната със сигурност. Така например в романа „Флан-

дърският път“ от Кл. Симон има поне два повествователни пласта: единият се състои от спомените на главния герой Жорж, отнасящи се до войната и живота му в пленническия лагер; а другият представлява опит от страна на Жорж и неговите другари по плен, да възстановят, чрез спомени и предположения, историята на техния загинал капитан (който е вуйчо на Жорж) и на един негов прадядо, живял по време на Френската буржоазна революция. Хаотичността на текста, в който сцени от различни пластове се редуват свободно, понякога дори в рамките на една фраза, затруднява много схващането на интригата; но тази хаотичност е само една допълнителна, а не главна причина за неразбираемостта на романа. Главната причина се състои в това, че между случките, които би трябвало да образуват дадена сюжетна нишка, липсва причинно-следствено отношение; и поради това случките изглеждат като части от някакъв несвързан кошмар, а не като ясна действителност. Именно тази първоначална несвързаност, към която фрагментарността само се добавя, отличава „новаторството“ на Кл. Симон от необичайната, но все пак традиционна композиция на романа „Отсрочката“ на Сартр.

Призрачният, „нереален“ характер на описваната във „Фландърският път“ действителност идва от това, че последната е сведена до сбор от сетивни възприятия и спомени за сетивни възприятия и хаотични образи, при което описваният факт ни изглежда странен, непознат, с неизвестно предназначение. Този способ на описване и разказване, в основата на който лежи умишленото нарушаване на схващането на причинността, се среща понякога и у големи писатели от миналото: похватът, който В. Шкловски (в „Искусство как прием“) нарича „отстранение“, не е в основата си нищо друго. Но у традиционните писатели този похват играе подчинена роля и е употребяван с мярка, нещо, което не е налице у Кл. Симон. Впрочем ето един откъс от фраза из „Фландърският път“:

„. . . за него светът се свеждаше до тясната хоризонтална лента, ограничена отгоре от козирката на каската му, а отдолу — от преплетените стръкчета трева на трапа точно пред очите му, най-напред размазани, после по-ясни, после неразличаващи се: зелено петно в зеления здрач, което се стесняваше и свършваше там, където постланият с камъни път излизаше из шосето, най-сетне паветата на шосето и двата ботуша, черни, грижливо лъснати на часовоя, с техните блестящи гънки на височината на глезена, оста на двата ботуша, изобразяваща основата на едно обърнато V, в отвора на което, от другата страна на шосето, мъртвият кон се появяваше и изчезваше между колелетата на камионите, подскачащи по паветата, все там, на същото място като сутринта, но сякаш сплеснат, като че ли се беше малко стопил през деня, подобно на тези снежни човеци, които с топенето на снега сякаш потъват незабелязано в земята, като че ли някой им е подкопал основата, деформиращи се бавно, така че накрая остават само главните маси и подпорите — дръжки от метли, прътове — които са служили за арматурата. . .“ (стр. 241).

Асоциациите се тълпят в главата на Жорж: всеки образ извиква друг, при което те не се явяват в тяхната хронологична последователност, а съвсем безразборно — така че на едно място Жорж възкликва: „Та аз вече съм виждал това някъде. То ми е познато. Но кога? И къде?“

Ако в романите на Кл. Симон действителността изглежда непознаваема, призрачна, несвързана, то нейният рационализиран образ — историята — се оказва непълен, едностранчив, криещ загадки и недомлъвки. Именно затова истинската история на семейство дьо Решак се оказва невъзстановима: едни и същи откъслечни факти, интерпретирани по един начин от Жорж, но по съвсем друг начин и със същата правдоподобност от неговия другар Блум. Кое предположение е правилното? „Може би. Но как да се узнае?“ — този въпрос-лайтмотив пронизва целия роман. Изобщо изграждането на романа върху противопоставянето на едно неуловимо настояще и едно хипотетично минало е любим композиционен похват у Кл. Симон: този похват срещаме и в романите „История“ и „Битката при Фарсала“.

И тъй разрушаването на причинно-следственото отношение между разказваните събития е технически похват, който не ангажира само формата: зад него се крие агностицизмът на неореалистите. А това значи, между другото, че „новият реализъм“ няма нищо общо с понятието реализъм в литературата.

Агностицизмът на писателите неореалисти се проявява по различен начин и с различни нюанси. Така например стилът на Бютор е твърде различен от този на Симон, но това не променя по същество нещата. В романа на Бютор „Разпределение на времето“ главният герой, Жак Ревел, пише дневник: този дневник е и самият роман. Отначало работата изглежда проста, но колкото повече страници изписва Ревел, толкова повече задачата му се оказва трудна: всеки нов факт се оказва свързан с предишни факти, отминали незабелязано, така че колкото повече Ревел напредва, толкова повече той трябва да се връща назад. Ето защо всяка нова страница, вместо да изяснява стари загадки, се оказва изискваща нови и нови хипотези. Безсилен да се справи с това начинание, Ревел се отказва от него. У Бютор предметите и събитията изглеждат познати, всекидневни, ясни: обратно на Симон обективният свят изглежда не „призрачен“, а реален. Но независимо от това Ревел не успява да обясни най-простото: събитията, които му са се случили в продължение на една година. Изобщо героите на Бютор не са пасивни наблюдатели на това, което става около тях, а са хора, които се стремят да вникнат в смисъла на фактите, на които те са свидетели. Така например Жак Ревел чете един криминален роман, в който действието става в същия град, където Ревел е на стаж; по този роман Ревел започва да изучава неизвестния нему град; постепенно Ревел успява да идентифицира автора на този роман (подписан с псевдоним) и е на път да открие един истински убиец. В романа „Промяната“ главният герой Леон Делмон пътува от Париж за Рим и наблюдавайки непознатите му спътници по купе, се пита кой какъв е, по каква работа пътува, до къде пътува и т. н. — т. е. влиза в ролята на детектив, който се стреми да отгатне какво се крие зад емпиричните факти. И все пак предположенията на Леон Делмон са може би възможни, но може би и погрешни; дешифрирането на една криминална история от Ревел не е доведено докрай: наистина ли е така, както предполага той или не? Дешифрирането остава непотвърдено, незавършено: дали тези предположения са адекватни на действителността или са само игри на един в момента неангажиран мозък?

С други думи, между хипотезите, които са чисти постройки на разума, дори и когато са правдоподобни, и самата действителност има според Бютор пропаст. Знанието за външния свят не е обективно: то не отразява същността на предмета, а представлява проекция върху предмета на колективните представи, които обитават съзнанието на дадения отделен субект и определят неговото виждане в света. Така че дадена хипотеза разкрива не толкова обекта, колкото системата от колективни представи, през която субектът вижда обекта. Тази идеалистическа постановка на въпроса за познаваемостта на света води Бютор до агностицизъм; и въпреки че той изглежда най-„традиционния“ измежду представителите на антиромана, той не се различава по същество от тях.

Но все пак хаотичната поредица от фрагменти, които съставляват текста на един антироман, трябва да има някакъв организиращ принцип: зад тази хаотичност трябва да се крие някакво, макар и проблематично единство. Такъв организиращ принцип се явява единството на гледната точка, т. е. фактът, че дадените описания на предмети и случки отправят винаги към един централен герой, който е и възприемащият субект спрямо обективния свят, даден в откъслечните описания. С други думи, в антиромана имаме отказ от пряко повествование: описаните предмети и случки не са интригата, но суровият материал, на

основата на който бихме могли да възстановим донякъде вътрешния свят на героя-субект и обективното действие, т. е. интригата. По такъв начин действието се оказва разказано непряко; читателят трябва сам да го отгатва по дадените описания; но това отгатване не е лесно, нито пък сигурно. Буквалното значение, което в традиционния роман е еднозначно, е в антиромана многозначно и поддаващо се на различни възстановявания.

Текстът, в който е даден суровият материал, се състои от вътрешния монолог на централния герой, впечатления и възприятия, получени отвън, спомени за минали събития или образи, изплуващи неочаквано в паметта на героя-субект, въображаеми сцени, които той си представя мислено. За разлика от „обективното“ повествование в традиционния роман, където разказваните събития са представени като съществуващи вън и независимо от съзнанието на действуващите лица, в новия роман обективната действителност е само това, което героят-субект вижда, чува или си мисли. С други думи, „ъгълът на зрение“ тук е решаващ: онова, което в момента героят не гледа, не чува, не си представлява, няма място в текста. По такъв начин обективната действителност получава в антиромана един твърде субективен израз. Тя е изцяло зависеща от възприемащия я субект. Но как от всичко това може да се възстанови нещо като обективно съществуваща фабула? Как да се „преведат“ субективните възприятия и спомени в разказ за обективни случки, образуващи скритата фабула? В това отношение интересен е романът „Ревност“ от Роб-Грийе.

Текстът на този роман представлява една поредица от описания на предметите, върху които се плъзга погледът на главния герой, и от спомени за сцени, изплуващи в неговото съзнание. Повествование тук няма: всичко е само статични описания. Смяната на описваните предмети издава движението на погледа на централния герой. (Впрочем последният никъде не е назован: нито с име, нито с лично местоимение, нито с притежателно прилагателно; присъствието му е подсказано главно с показателните наречия тук и сега, които загатват за наличието на един актуализиращ център.) Този поглед следи А. (жената на централния герой), когато е сама и не знае, че е наблюдавана: например тя пише някакво писмо. Други две сцени, които централният герой често вижда в паметта си, се отнасят до съседа Франк, който идва понякога на гости на обед или на чай. И последната случка: възползувайки се от това, че Франк често пътува с колата си до близкия град, А. отива веднъж с него по своя работа; двамата се връщат след значително закъснение. Невидимият централен герой (т. е. погледът, паметта и въображението на ревнивеца) предъвква тези сцени, спомня си незначителни подробности, представя си други подробности, вероятно несъществуващи. Но изневерява ли му наистина А. или подозренията му са напразни — това съвсем не става ясно в романа, тъй като на читателя не е дадена възможност да „излезе“ от съзнанието на централния герой, т. е. да знае повече от него.

И тъй в романа „Ревност“ централният герой е невидим и неназован: той отсъствува, а от него е даден само неговият поглед. Съзнанието на ревнивеца е сведено до нула — тук не става дума за чувства, за гняв, за проекти за отмъщение: всичко това е подсказано, но не е казано. С други думи, образът на ревнивеца е „безличен“; той е само нещо като кинокамера: чувствата и разумът му са отрязани; ревността му е загатната чрез хладни, неутрални описания на предмети и жестове, зад които не се чете нищо повече от това, което е дадено. Централният герой в „Ревност“ представлява „нулева степен“ на персонажа: той е абсолютно празен, с намалена душевност; от съзнанието му е останало най-повърхностното: паметта и възприятията, а чувствата и разумът му са заставени да замълчат. Но кой е този човек, какво е неговото минало, каква е неговата професия, какви са неговите интереси, какво е неговото материално и обществено положение: напразно бихме си задавали тези въпроси. Освен ревността,

загатната по вече описания начин, централният герой на романа „Ревност“ няма нищо друго, което да прави от него конкретно човешко същество: за типични черти, за определен характер изобщо и дума не може да става.

В това отношение централният герой в „Ревност“ е пълна противоположност на героя в традиционния роман; но той е тъкмо затова много характерен за героя в антиромана изобщо. Като изключим персонажите на Бютор, в антиромана героят-субект е по правило празен, „обезчовечѐн“, „намален“, лишен от бистър разум, силни чувства и твърда воля. Така например в романа „Някой“ от Робер Пенже — роман, който представлява един дълъг вътрешен монолог — авторът иска от читателя си да влезне в кожата на главния герой — един изкуфял старец, — който в продължение на около 300 страници предъвква няколко банални житейски случки. А в романа „Планетариумът“ от Натали Сарот значително място заема вайкането на една стара жена по повод неестетично поставената брава на вратата на дома ѝ. Подобни неща могат да се кажат и за романите на С. Бекет („Молоа“, „Мърфи“, „Мерсие и Камие“ и др.). Впрочем в това отношение новият роман представлява само един нюанс от една обща черта — „дегероизацията“ на романа — на съвременната буржоазна литература на Запад.

И така антироманът показва подчертан интерес към един особен „абстрактен“ психологизъм. Героят-субект е до крайна степен опростен и неопределен: той не е нищо повече от една кинокамера (Роб-Грийе) или от един сетивен екран, на който се отпечатват повърхностни възприятия и впечатления (Кл. Симон). Съзнанието на героя-субект е по правило пасивно: оттук и подчертаният интерес на неореалистите към подсъзнателното, към ирационалното, което според тях господствува и направлява съзнателното, рационалното. Изобщо ирационализмът е, наред с агностицизма, един от съществените белези на представителите на антиромана.

У различните автори ирационализмът се проявява различно. Така например у Кл. Симон той се изразява в подчертания стремеж да се избегне „рационализирането“ на суровия материал, който представлява текста: Симон се стреми да даде един чист образ на подсъзнанието, още неоформено в синтаксично правилни фрази, още непресято от активното, разумно съзнание. Оттук и дългите, аморфни „фрази“, които би трябвало най-вярно да възпроизведат истинския облик на потока на съзнанието, с хаотичните му асоциации и неподреденост на мислите. Тази особеност на стила на Симон говори красноречиво за това, че според него подсъзнателното е по-съществено, по-„дълбоко“, по-важно от съзнателното, от рационалното.

Ако у Кл. Симон съзнанието на героя-субект е почти напълно неангажирано, нефиксирано (героите на Симон не мислят върху нещо определено, откъдето и свободният ход на асоциациите), то у Роб-Грийе героят-субект е постоянно в плен на някаква натрапчива мисъл: той се мъчи да възстанови в подробности някакви обстоятелства, някакви сцени, които го засягат и не му дават покой — с една дума, той търси нещо определено в паметта си. Предметът на това търсене не е казан: читателят трябва сам да открие какво героят търси. В романа „Ревност“ героят-субект търси да открие истината на отношенията между А. и Франк, в романа „Наблюдателят“, обратно, героят търси да скрие извършеното от него престъпление; и текстът представлява именно този неистинен разказ, в който героят се е „оневинил“, но в който все пак има няколко пукнатини в алибито на героя, позволяващи на читателя да открие лъжата. В романа „Гумите“ полицаят Валас търси извършителя на едно убийство: тук повече, отколкото в другите романи на Роб-Грийе интригата е близка до тази на криминален роман, въпреки че за разлика от криминалните романи данните от интригата не са непосредствено дадени, а трябва да се открият от читателя.

В това „зашифроване“ на подбудите у героя-субект се проявява стремежът на автора да ги причисли към сферата на подсъзнателното.

Най-сетне у Бютор ирационализмът се проявява предимно в неговия стил, който е подчертано алюзивен и по своему поетичен. Бютор умее, говорейки за съвършено незначителни, делнични и обикновени неща, да им придаде в текста символична сила (която те нямат в обикновената реч). В това отношение, колкото и да изглежда на пръв поглед, че и у Бютор, както у Роб-Грийе, „нещата съществуват преди да значат“, това не е точно така. Описваните грижливо предмети отправят към душевното състояние на главния герой: те са нещо като външна характеристика, на нещо като психологическа атмосфера.

Ще вземем за пример романа „Промяната“. Главният герой Леон Делмон е решил да сложи край на своето двуличие: той има семейство в Париж, където живее, и любовница в Рим, където често ходи по работа. Той има намерение да се раздели с жена си и да доведе любовницата си в Париж; именно с тази цел той тръгва за Рим. Но по време на пътуването той се отказва от това си намерение, тъй като постепенно осъзнава, че не чувствата му към Сесил (любовницата му) го отдалечават от семейството му, а други, неясни, смътни подбуди, в които централно място заема не алтернативата Анриет—Сесил (т. е. жена му—любовницата му), а конфликтът между католицизма и паганизма, т. е. две светоусещания, между които той е раздвоен. За осъзнаването на това допринасят редица дребни, обикновени обстоятелства по време на пътуването му, които съставляват „атмосферата“, в която Леон Делмон се отказва от първоначалното си решение. Едно от тези обстоятелства е синята нощна лампичка в купето:

„Кой поиска да се загаси лампата?. . . Светлината беше рязка и пареща, но предметите, които тя осветяваше, предлагаха поне една твърда повърхност, върху която вие имахте впечатлението, че можете да се опрете, за която да се вкопчите, с която вие се стремяхте да си направите крепост срещу това проникване, тази пукнатина, този въпрос, който се разширява, унизявайки ви, това заразително питане, което започва да разклаща все повече части от тази външна машина, от тази метална броня, чиято слабост, чиято крехкост вие самият досега дори не подозирахте,

— докато този син полумрак, който стои като увиснал във въздуха, който създава впечатлението, че трябва да го прекосиш, за да виждаш, този син полумрак, подпомогнат от постоянното клатушкане, от шума, от едва доловимото дишане на спящите, връща на предметите тяхната първична неяснота, видяни не направо, а възстановени по белези, така че те гледат вас толкова, колкото и вие тях,

— връщайки вас самия към този спокоен ужас, към това първично вълнение, в което се утвърждава с толкова много сила и висота, над развалините на толкова лъжи, жаждата за съществуване и истина“ (стр. 199).

Именно в тази „атмосфера“ Леон Делмон съзира постепенно неподозираните „подводни“ течения, които са направлявали неговото решение; и осъзнава доколко неговият нагледен обикновен и ясен случай се оказва в действителност сложен и потопен в океан от неосъзнати подбуди. Но за да подскаже това на читателя си, Бютор си служи изключително с този алюзивен стил, който говори на читателя по непряк начин, чрез „атмосферата“, а това издава едно недоверие към ясната, съзнателна мисъл: това е стил, който представлява начин тя да бъде заобиколена. Алюзивността у Бютор е продиктувана от идеята, че съзнанието има множество пластове и че подсъзнателният пласт е най-важният и най-същественият, но че към него може да се обръщаме само по непряк път. С други думи, алюзивността в стила на Бютор е израз на неговия ирационализъм — черта, която го сближава със Симон и Роб-Грийе.

И така несвързаността на суровия материал, даден в текста, прави невъзможно едно преносно схващане на романите на Симон и Роб-Грийе. Усилията на читателя да надникне „между редовете“ се насочват не към търсене на общочовешки смисъл, не към обобщителното четене, а към възстановяване на фабулата, т. е. на буквалния, частен смисъл. По такъв начин общите, морални идеи са изтласкани вън от техните романи: частният смисъл е крайната точка,

до която прозорливостта на читателя може да достигне при четене на Симон или Роб-Грийе; докато в традиционния роман частният смисъл е изходната точка за осмислянето на произведението.

У Бютор, напротив, описанията на предмети и факти имат, както видяхме, преносно значение. Но тъй като буквалният, ясен смисъл е според Бютор несъществен, измамен, то този писател се стреми да подчертае чрез всякакви средства неговата несъщественост, като набляга на тривиалността на описваните ситуации и като лишава „интригата“ от конфликтност — нещо, което я прави неинтересна. В това се изразява и слабата страна на прозата на Бютор: в традиционния роман наличието на конфликт осигурява не само свързаността на интригата, но също така и поляризира преносния смисъл, който се разделя в опозицията между това, което е (съществуващо), и това, което трябва да бъде (идеал). По такъв начин, благодарение на конфликта в буквалния смисъл, преносният смисъл на един традиционен роман се оказва също така „борба“ на идеи: авторът поставя някаква морална, политическа, философска идея, на която противопоставя други идеи от същия порядък; и в края на краищата традиционното произведение предлага един избор, като утвърждава една идея за сметка на друга, която отхвърля. У Бютор конфликтност в действието липсва, поради което тя отсъствува и от преносния смисъл. Какво доказва в крайна сметка Бютор в своите романи? — Всичко и нищо: преносното значение в неговите книги не прераства в общочовешко, а засяга само конкретната ситуация, в която се намира главният герой, т. е. този преносен смисъл остава частен. Въпреки че изхожда от противоположното положение (абсолютизиране на преносното за сметка на буквалното), Бютор достига до същото нарушение на диалектиката на частното и общото, до което достигат Симон и Роб-Грийе.

Поради своята частност антироманите се оказват в известен смисъл „незавършени“. Интригата на един роман на Роб-Грийе или Симон може да се възстанови по няколко различни начина; преносният смисъл у Бютор може да бъде също така най-различен. Тази „незавършеност“ (или „отвореност“) се сочи от привържениците на антиромана като голямо достойнство. (Виж например Ролан Барт, „Критически есета“.) А Умберто Екко (в „Отвореното произведение“) достига дори дотам, че обявява „отвореността“ за белег на най-висша „автентичност“ в изкуството, белег, който той вижда във всички значителни произведения от миналото и съвременността. В същност „отвореността“ е резултат на дълбоко несъвършенство в концепцията на новия роман, което от своя страна се корени в нарушаване на самата природа на повествователното произведение.

Понастоящем голяма част от критиците във Франция смятат, че новият роман е една революция в романа и че ако днес тези произведения изглеждат на широката читателска маса трудни, странни, необичайни, то това се дължало на липсата на съответни навици у читателите. Нещо повече, същите критици считат, че след известно време антироманът ще изглежда също така „традиционен“ ясен, с една дума, също така „класически“, както сега изглеждат произведенията на Балзак или Толстой. За доказателство се привеждат примери от историята на литературата, от които става очевидна и без това добре известната истина, че естетическите категории не са абсолютни, съществуващи извън времето, а са винаги исторически обусловени. Това, което в случая не се отчита, е, че за да има развитие изобщо — и история на литературата в частност, — е необходимо да има приемственост, т. е. общи черти между предишния и следващия етап: без това условие двата факта (двете течения) не биха могли да бъдат съпоставени. Но ако вземем да сравняваме не две близки епохи (напр. театъра на

Корней и театъра на В. Юго), а две по възможност много отдалечени една от друга епохи, например античния и романтичния театър, ще се убедим, че сходните точки са също така многобройни. Следователно съществуват някакви естествени граници-норми, в рамките на които вкусовете еволюират, без да могат да ги прекрачат: тези граници определят общочовешкото в изкуството.

Що се отнася до повествователните произведения — народни приказки, героичен епос, роман. . . ,— тези най-общи норми се свеждат преди всичко до задължителната диалектика на частното (буквалното съдържание: фабулата) и общото (преносното съдържание: общочовешката идея). Буквалното съдържание трябва да бъде организирано и свързано (т. е. необходима е конфликтност в интригата), факт, от който следва, че преносното съдържание се явява поляризирано (т. е. разделено на *съществуващо* и *идеал*). Ако тези черти се намират в романите на Балзак, то те съвсем не са изключителен атрибут на „балзаковския", „традиционен" роман, а на всякакъв вид повествователно произведение.

В антиромана тази универсална природа на повествователното произведение е пренебрегната. Не „балзаковският" роман в частност, а цялата минала и бъдеща повествователна литература се явява отречена в антиромана. Ето защо, независимо от факта, че писатели като Роб-Грийе и Бютор са безспорно талантливи хора, сигурно е, че те пилеят таланта в безплодни усилия и че антироманът няма шансове да стане някога „класически" вид роман.

В настоящата статия ние не се спряхме на въпроса за идеологическата страна на явлението *антироман*. Проповядвайки деидеологизация на литературата (отказът от морални, политически, философски и т. н. идеи е в същност именно това), агностицизъм и ирационализъм, антироманът се явява част от съвременното идеологическо оръжие на буржоазията и същевременно едно дълбоко упадъчно по своята същност течение в съвременната буржоазна литература. Това са в същност черти, които са достатъчни, за да бъде отречен митът за антиромана—обновител на романа. Но като разгледахме антиромана с оглед на повествователната техника — т. е. с оглед на онази област, в която според неговите привърженици се разполагат „заслугите" му, — ние достигнахме по същество до същия извод.

С УВЕРЕНА КРИТИЧЕСКА МИСЪЛ

Елка Константинова

Петдесетгодишнината на проф. Стоян Каролев — изтъкнат представител на нашето литературознание — е значителен факт в културния ни живот, защото творческото му развитие на сериозен познавач на литературното наследство и на точен интерпретатор на съвременния литературен процес съвпада с четвърт-вековното развитие на социалистико-реалистичната ни литература. Връстник на следдеветосептемврийското ни ново изкуство, той участвува в първите му стъпки, преживял е революционно-преобразователните му вълнения и трепети, изстрадал е грешките, трудностите и успехите в стръмния му възходящ път. Още в първите години на свободата името му се появява на страниците на революционния литературен печат. Ако разгърнем броевете на вестник „Литературен фронт“, на списанията „Септември“, „Изкуство“, „Ново време“, „Философска мисъл“, „Език и литература“ от ония години, ще открием неговите младежки неумели, но дръзки и целенасочени статии.

Проф. Стоян Каролев отдавна навлезе в творческата си зрелост, в най-плодотворните години на своята критическа и научноизследователска дейност, когато се жънат плодовете на дългогодишната системна подготовка, осъществявана с последователност и упоритост. През цялото двадесетипетлетие неговото активно присъствие в литературния живот се чувствуваше осезателно в осъществяването ръководната роля на литературната критика като израз на партийната политика.

Най-привлекателна у него е отзивчивостта към новите явления на съвременната литература, жаждата за органична връзка с актуалния литературен живот, стремежът да не изостава от времето си. Оценявайки неувяхващите ценности на литературното наследство, той нито за миг не изпуска от зоркия си поглед състоянието на днешната литература. За разлика от ония научни работници, които бягат от парливите проблеми на съвремието и се затварят в тесния кръг на специфичните си научни проучвания върху литературната история, проф. Каролев не търси спокойната и безметежна атмосфера на кабинетния изследовател, не го привлича егоистичната изолация от нуждите на деня.

Изхождайки от днешните народностни и партийни интереси, той оценява и проблемите на миналото в трудовете си върху литературната история: „Димитър Благоев — литературен теоретик и критик“ (1951), „Иван Вазов. Художествен метод и литературни позиции“ (1951), „Димчо Дебелянов. Литературно-критически очерк“ (1961). В тях откриваме трескавите търсения на научния работник за новаторско изясняване на литературните традиции и за извисяване на идейно-естетическата мисъл.

Със завидна методичност и постоянство Стоян Каролев се стреми да разшири идейно-теоретическия и критическия си арсенал чрез последните постижения на марксическата литературоведческа мисъл. Затова всяка следваща не-

това книга: „Замисъл и образ“ (1959), „Въпроси на художественото майсторство“ (1963), „Съвременни литературни въпроси“ (1966) и особено „В света на прозата“ (1968) е очакван и логичен резултат на извървян дълъг път към идейната и естетическа истина на художествената творба.

Пословична е неговата научна добросъвестност, упорството, с което дълги години рови в архивите и документите, прецизно и педантично проверява фактите, преди да пристъпи към обяснението им и към изграждането на стройните си концепции. Така задълбочено той проучва през последните години огромното творческо дело на Пенчо Славейков. Неговата „голяма и свята обич“ бе нежната лирика на Димчо Дебелянов, а изследването на двигателите в могъщия интелект на Пенчо Славейков остава най-страстното му увлечение.

Търсейки винаги обективните идейно-естетически стойности, Стоян Каролев се основава на класово-партийния си подход към литературните явления и не изпада в субективни оценки и безразсъдни увлечения. Артистичната екзалтираност, експанзивността и прибързаните критически реакции са му органически чужди. Той пише съсредоточено, бавно, след основни проучвания върху темата, със силно развито чувство за отговорност пред писатели и читатели. Никога не са го привличали мимолетните ефектни прояви, евтината слава на шумните, скандализиращи обществения вкус критически предизвикателства. Не демонстрира своето критическо „аз“, не налага личните си вкусове, не парадира с ерудицията си, защото не гони ефекта и суетния успех, а искрено преживява и изстрадва творческите си идеи, съкровените си замисли.

Идейната и духовната еволюция на Стоян Каролев са очевиден факт и несъмнен резултат на съзнателното му самовглъбяване и свързване с актуалния обществен и идейно-естетически живот. Чувството му за умереност, уравновесеността и мъдростта на оценките му, както и безкомпромисното му партийно отношение към всеки литературен феномен ни заставят да уважаваме честните му и благородни усилия да разшири естетическите хоризонти на съвременното ни литературознание. Дори и когато не можем да се съгласим с художествените му концепции, ние сме убедени, че той дълбоко вярва в тях, че е изстрадал появяването и оформянето им. Така дълбоко преживян е и подчертано антидогматичният патос в изследванията му от последните години, където най-ярко се изявяват тенденциите в развитието на съвременното, диалектически обогатено естетическо мислене, способно да проникне дълбоко в същността и спецификата на словесното изкуство.

Класово-партийният подход на Стоян Каролев към литературните явления, ясната му критическа позиция, верността му към марксическата методология са основните предпоставки за творческото му развитие, за коренното преодоляване на някои негови неверни оценки в миналото. Той навлиза все по-сериозно и задълбочено в спецификата на литературните явления, все по-умело улавя логиката в развитието на конкретния художествен образ и в главните естетически закономерности на съвременния литературен процес. Защото основна цел на всяко негово проучване е откриването на общите закономерности, които обуславят диалектическото развитие в метода на социалистическия реализъм. В гъвкавостта и многообразието на литературните явления Стоян Каролев винаги с въодушевление открива ярко проявените закони на диалектиката. Прилагането на марксическия метод в конкретните му литературоведчески занимания му носи лично удовлетворение и ражда идейния патос, с който изследвачът търси отговор на сложните литературни проблеми.

Стоян Каролев разглежда многостранно авторите, за които пише — от Димитър Талев до Георги Мишев, от Никола Фурнаджиев до Любомир Левчев. Утвърждаването на един творец или на едно художествено произведение за него е отговорна творческа задача, чието разрешение се постига само по пътя на все-

странния идейно-естетически анализ, при който недостатъците не убягват от погледа му. Научният интерес, а не личните предпочитания и вкусове определят и подбора на явленията, които Стоян Каролев разглежда, опирайки се винаги на обективни обществени и естетически критерии. Така той подхожда научно аргументирано и обективно към творчеството на Камен Калчев, Богомил Райнов, Николай Хайтов, Генчо Стоев, Вера Мутафчиева и др., разграничавайки проявите на различните таланти и различните художествени похвати при изграждането на художествения образ. С мъдра, уравновесена, уверена критическа мисъл Стоян Каролев воюва срещу неяснотата в художествените интерпретации, срещу двусмислените тълкувания и неопределеността на идейната позиция. Стреми се да подчинява художествените си анализи на логиката на общественополитическия живот и на своята собствена логика и именно със силата на логиката да намери закономерните връзки зад привидната противоречивост на естетическите факти.

Цялостната дейност на проф. Стоян Каролев в областта на литературната история и критика е насочена към изясняване на съвременните процеси, към точни квалификации, към долавяне на основните тенденции, към гъвкави диалектически анализи на художествените ценности. Отчетливо изразена в критическата му дейност е тенденцията към научно съвременно мислене с нови категории, които нашият атомен и космически век създава, стремежа към изграждане на ясна и завършена логическа система, която да обединява мислите и разсъжденията на критика, без да опростява сложността на литературните факти.

Проф. Стоян Каролев непрестанно воюва за здраво реалистично изкуство, срещу едностранчивостта и „естетическото сектантство“ в подбора на изразните средства. Според него такъв подход е присъщ по-скоро на модернистичната естетика и практика. С най-искрен патос той се бори за спазването на художествената мярка — онази граница, чието прекрачване превръща нещата в тяхната противоположност: стиловото своеобразие става маниерност, а психологическият анализ се трансформира в самоцелен психологизъм. Естетическият екстремизъм, релативизмът и артистичните своеволия го отблъскват. Той изисква от съвременния творец ясна партийна оценка за хората и нещата в действителността, идеологическа и класова определеност на характерите. Насърчава индивидуалностите, стремежа на писателите към разнообразие в езика и похватите, без да се поддава на мимолетни си впечатления от най-новите им изяви. Стоян Каролев доказва жизнеспособността на социалистико-реалистическия художествен метод с обогатяването на стиловете, жанровете, художествените средства в съвременната проза и поезия. Особено ценни са наблюденията му върху съчетаването на различни стилови елементи в реалистичната художествена проза и върху постоянните и променливи черти в психиката на съвременния герой.

Стоян Каролев не се отказва от темите си, преди да ги е изчерпил докрай — затова той често се връща към един и същ автор или към една и съща идейна и художествена проблематика. Най-новата му книга „В света на прозата“ доразвива редица подхванати в предишните му трудове мисли за взаимната зависимост и за преливането на идейната и художествената страна в литературното творчество. Но тук всички конкретни анализи почиват върху една зряла, опитна, омъдрена от годините и богатата литературна практика естетическа мисъл, която обединява отделните компоненти на литературоведческото изследване в стройна система.

Благодарение на строгата дисциплина на мисълта си проф. Стоян Каролев успява да въведе все по-определена яснота и ред в разсъжденията си, все по-голяма съсредоточеност и дълбочина в научните си системни проучвания, каче-ства, от които най-последователно и упорито трябва да се учат младите литературни работници.

НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

Христо Радевски

Познанството ми с Фурнаджиева задочно почва от „Пролетен вятър“ — малка книжка с 16 стихотворения. Един от жалоните на националната ни поезия.

Бях тогава студент. И първи път го видях — ако паметта ми не ме лъже — на онова историческо четене в аудитория 45 по случай 10-годишнината от смъртта на Яворова. Втори път, мисля, го видях на една негова литературна беседа—пак в една от аудиториите на ул.„Тетевен“. Тази беседа в същност беше отговор на една по-раншна беседа на Людмила Стоянов, който нарече поезията му от „Пролетен вятър“ „какафония от върбови пищялки“. Една крайно субективна и консервативна преценка. Фурнаджиев говори темпераментно, задъхано — той не беше оратор — и не остана длъжен на своя критик.

По-сетне го виждах по литературни четения и го срещах често в Народната библиотека. Дори веднъж си спомням: взех поемата „Възмездие“ от Блока. И вътре намерих забравен заемния лист, с който преди това Фурнаджиев е заемал тази книга. И ми направи впечатление едрия му висок и малко трудно четлив почерк.

Тогава лично още не се познавах с него, но той веднага се запомняше. Среден ръст, тромав вървеж, с ръце обикновено скръстени отзад, главата си държеше малко наведена надясно. Високо чело, обикновено поприкривано от кестенява мека коса, която още тогава правеше впечатление на оскъдна, а с течение на годините почти олетя. Това, което особено се запаметяваше от лицето му, бяха подчертаните му месести устни. Имаше дебел плътен глас и говорът му беше бавен и като че малко затруднен. Понякога сякаш се препъваше от някои думи.

В ония времена имаше весели нощни заведения, пълни с шумни млади компании. И ние — младите тогава, които вече се изкушавахме от изкуството — посещавахме понякога тия заведения. А имаше компании, на които естествената атмосфера беше там. Веднъж попаднах в „Славянска беседа“ в една група от такива веселяци. Беше в нея проф. Никола Маринов — един художник, пред когото всички се прекланяха за високите му човешки качества, Дечко Узунов, Илия Бешков, Никола Фурнаджиев, Пенчо Георгиев и не помня още кои. Цялата вечер като рефрен на всички шеги и наздравици беше песенчицата:

Ех че ми е весело
да пътувам по море
и по езеро.

И винаги запяваше Дечко Узунов. А Фурнаджиев от време на време произнасяше: „Обичам да чета писателя Пишевски“. Имитираше някакво парвеню, което се хвали, че чете Пшибишевски, а не знае името му. Тогава Пшибишевски още се четеше.

В началото на моето студентстване живеехме заедно с моя земляк Минко Мондешки — сетне професор по медицина, сега покойник. Тогава университетът беше бурно място. Огромната част от студентите — деца на народа — живееха с политическите проблеми на страната и силно реагираха на политическото мракобесие. Там собствено имаше два ярко очертани воюващи лагера — прогресивните студенти и студентите-фашисти. Студентските борби от онова време

са една от най-светлите страници в революционните борби на нашата младеж. Студентите имаха обичай тогава да носят бастуни. И често в острите разпри из разните факултети тия бастуни влизаха в действие.

Фурнаджиев отначало следваше медицина, после напуска тази специалност и завърши философия. Та Мондешки ми разправяше за него, че в студентските сбивания често с голяма настървеност се нахвърлял с бастуна си в боя.

*

После, когато се сближих и сдружих с него и съм го виждал във всякакви състояния — забелязах неговите азартни склонности. Мъдър и разсъдлив в спокойно състояние, той— макар че не обичаше много полемиките, засегнеше ли се и влезеше в спор, ставаше гневен, безпощаден и злъчен. И можеше да изпадне в едностранчивост. За което след това съжаляваше. Увличаше се в табла и карти и обичаше да дразни противника си. На младини е пиел много, но по-сетне, с напредване на възрастта, се държеше разумно. Но увлече ли се — може до зори да остане на чаша. И после се заричаше за цял месец. Някога се увличаше в събиране на марки, после — в риболов. Както в поезията не търпеше дилетантството, така и в другите си увлечения той беше майстор, а не дилетант.

Такъв беше неговият темперамент — не можеше да спре на средата. Тоя темперамент е отразен най-добре в стиховете на неговата младост от „Пролетен вятър“. Тази малка по обем книжка е обширна територия на творчески крайности.

*

След това четене в аудитория 45, за което стана дума, „четворката“ — Цанев, Разцветников, Каралийчев и Фурнаджиев—бе силно атакувана от нашия революционен печат. Главното обвинение беше, че са участвували в една акция заедно с „шпицкомандите“. „Шпицкоманди“ тогава наричаха членовете на доброволните фашистки отряди, които участвуваха в потушаването на Септемврийското въстание от 1923 г. В тия отряди имаше и писатели. Дали в това четене имаше активни участници в потушаване на въстанието и дали атаката срещу „четворката“ беше пресилена? Това е сложен и интересен въпрос на нашата близка литературна история. Тази нетърпимост към подобна постъпка на четирима революционни писатели стана в момент, когато между народа и властта (и нейните поддръжници) лежаха труповете на въстаниците.

Кампанията срещу „четворката“ — така ги наричаха — беше силна и неудържима. Те трябваше или да излязат с определено признаване на грешките, за които ги обвиняваха, и да останат на своите революционни места, или. . .

Но развиха се в това време тежки събития. През април 1925 г. избухна адска машина в катедралата „Света Неделя“. Това даде повод на фашистката реакция да удави за втори път в кръв революционното движение. Вече много по-трудна и опасна ставаше една декларация, че стоиш върху революционните си позиции. От страна на партията не знаем правени ли са опити да бъдат тия писатели задържани в движението. Те самите не проявиха нужната устойчивост. И се появиха върху страниците на официалните издания.

Спомням си обаче през 1926 г. на едно събрание в цирк „Добрич“ — не помня първомайско ли беше или по повод на стачка — видях в навалицата Никола Фурнаджиев. Тогава събранията често се блокирваха от полиция и свършваха с побоища и арести. През 1925 г. — след атентата в „Света Неделя“, Фурнаджиев е бил арестуван.

По-късно — вече в 1931 г. — той излезе във вестник „Съвременник“, редактиран от Георгя Константинов, с една бележка, с която обясняваше поведението на „четворката“. Там той казваше, че искали свободно да размахват крилете си, нестеснявани от никакви партийни догми. Той, между другото, никога до 9 септември 1944 г. не е бил член на партията.

Неговото обяснение според мене беше несъстоятелно и аз му отговорих в „РЛФ“ с много остра бележка. На моята бележка той не реагира в печата. Нито пък по-сетне, когато се сближихме, е отварял дума за нея.

После той отсъствува няколко години — беше учител в българското училище в Цариград. Когато се върна, постъпи на работа в Министерството на народната просвета. И вече се познавахме добре и почнахме често да се виждаме.

Бакалов беше се върнал от Съветския съюз и веднъж Фурнаджиев пожела да отидем да го видим. В списание „Нов път“, което почна да излиза току след Септемврийското въстание от 1923 г., Фурнаджиев, Каралийчев, Разцветников и Цанев бяха редовни сътрудници. Художественият отдел на списанието в същност се крепеше на първите трима. Там излязоха всичките стихотворения, които съставляват книжката „Пролетен вятър“. Самата книжка беше издадена от Георгя Бакалов. Там — в „Нов път“ — Фурнаджиев редовно, под името К. Йорданов — баща му се казва Йордан — пишеше компетентни и хапливи бележки по разни културни въпроси. Георги Бакалов много го е поощрявал в тази насока. И дори му казвал, че поет и да не излезе от него — критик ще стане. Между другото Бакалов — възпитан в духа на старата стихотворна школа — нямаше собствен усет за такива новаторски стихове като Фурнаджиевите, които редовно печаташе. Но това беше едно от неговите големи качества като редактор, че не се мъчеше да окалъпява сътрудниците си по свой образ и подобие. А им даваше пълна свобода, дори където не е съгласен с тях или не ги разбира достатъчно. Не става дума, разбира се, за идеен или политически либерализъм.

И Фурнаджиев беше запазил своето уважение към него — въпреки всичките разправии.

Отидохме в една шкембеджийница на улица „Левски“ — някъде между площад „Славейков“ и ул. „Стефан Караджа“ — сега тази шкембеджийница не съществува, — ядохме по една подлютена чорба и Колю, като запали цигара, каза:

— Тази чорба дойде добре. Сега да видим Бакалов как ще ни приеме.

Качихме се на трамвая и отидохме на ул. „Дъбова“, сега „Кръстю Сарафов“ — там живееше Бакалов.

Той ни посрещна ласкаво, зарадва се на своя стар сътрудник. Сега не мога да си спомня какви разговори се водиха, но Бакалов обичаше да насърчава. И ние си излязохме доволни от него. В същност Фурнаджиев, защото аз по това време редовно се срещах с Бакалова.

Той тогава — както вече казах — работеше в Министерството на просветата и аз често се отбивах към него. Отбивах се понякога просто да се видим, а най-често за ходатайства. Тогава учителите бяха в много тежко положение — преследваха ги за най-малко съмнение в левичарство. И в такива случаи те, разбира се, диреха връзки с министерството и се мъчеха да се оправят. И ме диреха и познати, и непознати — които мои познати препращаха към мене. Аз се обръщах към Фурнаджиева. И той помагаше, когато биваше възможно. Между другото, той самият беше под подозрение. И най-после бе принуден да напусне министерството.

Срещахме се вече и по кръчмите, и най-често у Цаневи. Там постоянни гости биваха Илия Бешков, Константин Петканов, Никола Мавродинов, Димитър Михалчев, Любомир Пипков, Кирил Цонев и др. Но Фурнаджиев тогава рядко пишеше и на „Изкуство и критика“ почти не сътрудничеше. Въпреки старата му дружба с Цанева.

На погребението на Йовкова през 1937 г. вървяхме заедно и той много стеснително ми каза:

— Владимир Василев ме помоли да те поканя да напишеш за „Златорог“ статия за Яворов. Знам твоето отношение към този въпрос, но той ме помоли и аз ти предавам молбата му.

Учудих се:

— Но защо пък статия за Яворова? Отде-накъде? Аз не съм се проявявал като специалист по този поет.

Дотогава нищо не бях писал за Яворова.

— И аз това се чудя — отвърна той. — Но помоли ме. . .

Изложих му своето становище, което беше му известно. И той отвърна:

— Да-да — разбирам те много добре и не ми се сърди.

Когато Хитлер окупира Чехословакия — възбуждението беше невероятно. Дори такъв по-сетне копой на фашистите като Бориса Йоцов бе отказал — в знак на протест — да чете лекции. В писателската кафене-сладкарница „Цар Освободител“ веднъж бяхме няколко души на една маса. И разни тълкувания се чуваха. Фурнаджиев бе тревожен. „С каква страшна бързина се развиват събитията — каза той — ние дори не успяваме да съобразим. И утре кой знае пред какво ще бъдем изправени“. . . Спомням си загриженото му лице. А имаше хора и в тази същата сладкарница, които сияеха. Осъществяваха се техните идеи. Той после разправяше за една поетеса, която се изразила, че нищо особено в тази окупация не виждала, понеже Чехословакия била неестествена държава.

*

Бомбардировките ни подгониха от София и всеки намери своето убежище някъде в провинцията. Фурнаджиев със семейството си се евакуира в село Койнаре, Белослатинско. Там го свари 9 септември и там той е взел участие в установяването на народната власт. Когато се прибра в София, постъпи на работа в Министерството на информацията.

Тогава както в стопанския и политическия живот на страната, така и в литературата се извършваше, както е казано, „сътворението на света“. Много неща се преоценяваха, много амбиции се развихриха. Писателският съюз бе признат за прогресивна организация и през време на фашизма и не бе разтурен. Само бе освободен от ония свои членове, които се бяха опозорили до победата. На състоялото се на 19 май 1945 г. събрание бе избран нов Управителен съвет на Съюза — с председател Константин Константинов. Този Управителен съвет се състоеше от 11 души и четирима, както тогава се казваше, подгласници. В него влизаха представители на всички политически течения, които тогава съществуваха. Спомням си някои мъчителни заседания на тоя съвет. Трябваше да се приеме някакъв документ, в който Съюзът на писателите да подкрепи политиката на партията и Отечествения фронт. Председателят обаче, подкрепен от някои членове на ръководството — особено от Георгя Жечев — упорито настояваше Съюзът да не се ангажирва по никой начин с никаква политика, а да остане неутрална прогресивна творческа организация. Големи усилия ни струваше да убедим Константинова в правилността на нашите позиции. Тука определена роля изигра Фурнаджиев, който беше член на Управителния съвет. Пред Константинова той имаше авторитет и като творец, и като човек, който дотогава не беше така пряко публично ангажиран с политиката на партията. И неговите доводи за абсурдността Съюзът на писателите да се държи неутрално в нашето ново общество, в което на писателите се отрежда особена роля, бяха важни за председателя. Константинов беше човек субективно честен, горд и независим, разбираше по свой начин ролята на писателя в обществото и трудно можеше да смеле някои наши разбирания по този въпрос.

В много такива моменти и в по-сетнешната работа на Съюза участието на Фурнаджиева е помагало за изхода от трудни положения.

До преди заминаването си — 1946 г. — за Москва аз бях главен редактор на в. „Литературен фронт“. Преди заминаването си предложих в ЦК на мое място да бъде назначен Фурнаджиев и предложението ми бе прието. Повече от две години той бе главен редактор на този вестник. През това време аз отсъствувах и му сътрудничих отдалече.

Върнах се от Москва в края на 1948 година. На следната година бе избрано ново ръководство на Съюза на писателите. И от Управителен съвет се преименува в Президиум — с главен секретар и секретари. За главен секретар предложиха мене, а Фурнаджиев бе един от секретарите. Тогава напусна редакцията на „Литературен фронт“. На негово място бе назначен Веселин Андреев.

В секретариата работата беше трудна затова, че пред нашата литература предстояха нови, големи и сложни задачи. Тези задачи се състояха не само в творческите проблеми, които новият живот в нашата страна налагаше. Но главното — те бяха свързани с възпитанието на нови кадри и внимателната помощ на старите да преодолеят някои свои предубеждения. Тука трябваше да се извърши основна организационна и идеологическа работа. И Никола Фурна-

джиев хвърли много сили в осъществяването на това преустройство и на работата в Съюза, и на самата литература, на самата творческа работа.

Току-що беше се състоял Петият конгрес на партията. България беше обявена за народна република. Беше ликвидирана контрареволюционната политическа опозиция, извършена беше национализацията на едрите предприятия, банките, мините и горите и усилено се кооперираше земеделското стопанство. И Петият конгрес, ръководен от Георги Димитров, начерта основните линии за социалистическото развитие на страната. По идеологическите и творческите въпроси конгресът взе становище, че основният творчески метод на нашето изкуство и нашата литература трябва да бъде социалистическият реализъм. Този метод — което значи комунистическа партийност, осъществяването на маркс-ленинското учение в творческата работа — осигурява на твореца най-обективно отразяване на действителността и най-пълно разгръщане на творческите му възможности. Такава беше постановката на конгреса. И такива са изводите и от учението на Маркса и Ленина за общественото развитие, и от техните преки изказвания по културните въпроси.

За съжаление не винаги това, което се теоретизира и решава — се ссъществява в своенравната и нетърпяща никакви догми действителност. Анализите — по-късно — на Априлския пленум — разкриха недъзите и на нашата литература. Ние представяхме социалистическия реализъм като някакъв догматичен канон, който изисква от твореца пълното овладяване на маркс-ленинското учение — да може той да си служи с този метод. И по този начин вкарвахме в неговото русло само ония писатели, които преповтарят партийните документи и не проявяват никаква творческа инициатива като откриватели на онова, което в документите не е казано и не може да бъде казано. А широкият, разнообразен и капризен творчески процес оставаше необяснен или направо отречен. И, разбира се, когато в едно ръководство теорията е безпомощна да застане начело и убедително да направлява — тя се подпомага или направо се заменя с администрирането.

Това администриране съществуваше и в Съюза на писателите. И трудно ми е сега да различа докъде то се налагаше отгоре и откъде ние — ръководителите на Съюза и главно аз — имахме своя инициатива.

Фурнаджиев се мъчеше да отклонява ненужното намесване от страна на по-горните инстанции в литературния ни процес. Той познаваше по-добре, повече от старите поколения български писатели и виждаше как неблагоприятно за нашата обща идеологическа работа влияят ограничените ни съждения за литературата.

*

Тук искам да кажа няколко думи за книгата му „Велики дни“. Някои критици, признавайки, че това е най-слабата му в художествено отношение книга след 9 септември, обясняват това единствено с атмосферата на времето, което се нарича „култ на личността“.

Безспорно тази атмосфера влияеше не само на Фурнаджиева — влияеше на всички. Но на него особено повлия. Искам да обясня как разбирам това негово състояние.

След „Пролетен вятър“ той през цялото време до победата на 9 септември е писал, тъй да се каже, под сурдинка. От това никак не е пострадала художествената сила на поезията му. Или — кой знае? Може би, ако през тези двадесет години имаше елементарни демократични условия, той щеше да ни изненада с по-голяма творческа дързост. Така или иначе през онова време той не можеше да каже открито и с пълен глас това, което — както се вижда от поезията му — е бушувало в неговата душа. При това той никога не е имал вкус към откритата политическа декларация в поезията. И когато бяха сринати пречките за пряката революционна изява и завоалираната реч стана излишна и дори можеше от някои развихрени сектанти да бъде зле изтълкувана — поетът пожела да говори направо. Той говореше това, което мислеше и чувствуваше. Но тази реч не беше свойствена на поетичната му природа — той се насилваше. И насилваше се отчасти под натиска на общата атмосфера. Гнетеше го и бившето му участие в „Златорог“, макар да не споделяше рязката анатема на това списание, което — мисля — трябва вече да бъде по-спокойно и обективно разгледано. Под тежкия натиск на тая атмосфера

той поправи — тоест развали — много от стихотворенията си в стихосбирките „Пролетен вятър“ и „Дъга“. От друга страна, поради неактивното си участие в антифашистката борба през дълъг период — за което говори в по-сетнешните си стихове, — той искаше сега нестесняван да изповяда своето политическо верую. И заговори с несвойствен за неговата поетична природа маниер. По-късно, в стихосбирката „По пътищата ти вървях“ — която в идейно и политическо отношение по нищо не се различава от „Велики дни“, — отново намери своя художествен глас.

Но — това между другото.

*

Секретариатът на Съюза беше много атакуван за това, че съюзната работа се шаблонизира, че тъпчем на едно място. И ние решихме да преустроим и работата си, и Съюза. Съставихме една комисия, която да извърши това преустройство. В тази комисия бяха включени онези, които най-много критикуваха. Задължиха мене да изработя проектоплан. Направих аз подробни предложения по всички въпроси на съюзната дейност. Само за секциите нищо не можах да предложа. Когато го дадох на Фурнаджиева — като секретар — да го прегледа, преди да го предложа в комисията, той го одобри с някои малки бележки, а за секциите каза:

— Тия секции не знам какво да ги правим! Цяла нощ съм си блъскал главата и нищо не можах да измисля.

Интересно е, че когато представихме пред комисията проекта, всички — и най-непримиримите критици — го одобриха, а за секциите никой нищо не можа да предложи. Тия секции и досега така си кретат.

Нашият проект за преустройството на Съюза не се използва, защото стана XX конгрес на КПСС. Чувствуваше се, че у нас назрява нещо, което се изрази в Априлския пленум. А след пленума се развихриха други страсти и за проекта се забрави.

При следващия избор Фурнаджиев не влезе в състава на ръководството. Стана главен редактор на издателство „Български писател“.

*

За работата му като редактор в това издателство могат да разправят най-добре онези млади тогава хора, чиито книжки са минали през ръцете му. На много от тия хора той е дал, както се казва, „зелена улица“ в литературата. И мисля, че с благодарност един ден ще разправят за помощта, която са получили от тоя голям поэт и щедър човек.

Той обичаше младите хора. Радваше се, когато в техните ръкописи открие онази свежест и оригиналност, които са главната основа у писателя за самостоятелен литературен живот. Той имаше безпогрешен усет да открие къде авторът говори със свой глас, къде е фалшив и повтаря чужди литературни образци и интонации. Умееше да предпазва и от онова самоповторение, което говори за ограничен житейски опит. И ги съветваше да гледат по-нашироко около себе си, да се вглеждат в живота и на другите хора. Разправяше веднъж как една поетеса непрекъснато се възхищава в стиховете си от своя мъж, от който другите съвсем не са възхитени. „Посъветвах я — каза — да излезе от тази омагьосана тема, която никакъв успех не ѝ осигурява.“ Друг път се учудваше на един критик, когото упрекнал, че се занимава с критика, а не познава историята на българската литература. Оня му отвърнал: „Не искам да робувам на предубеждения.“ За Фурнаджиева това изявление беше демонстрация на невежеството. Защото самият той знаеше добре тази история, знаеше добре българската поезия и това не му пречеше да бъде оригинален поет. За друг критик разправяше, че му прочете стихотворения, възхити се от тях и след това го пита какво той — Фурнаджиев — мисли. И когато му каже, че според него стиховете са лошо стихотворство, критикът потвърждава: „Ти си съвършено прав!“ „Какво можеш да очакваш от такъв критик!“ — казваше раздразнено той.

Беше готов да поощри всякакъв опит — дори безплоден да е той, но опит да е, дирене на нещо ново да е. Държеше за широк простор на инициативите, за онова трудно и рисковано

„пътуване в неизвестното“ — вместо лекото вървене по утъпкания път. В своята редакторска работа и чрез своята поезия той убедително предупреждаваше младите за опасните завои на всякакъв вид експериментаторство. Той поощряваше главно ония опити, които ще осигурят на авторите открития в реалистичната поезия. И напразно не един път е бил атакуван от заинтересовани сектанти, че „надува платната на декадентството“. В такива случаи се разстройваше, стигаше до отчаяние. „Може ли — казваше — така преднамерено, така подло да ми се приписват разбирания, които ми са противни до смърт! Та цялата моя работа като поет е борба срещу декадентството!“

И веднъж като се поуспокои, на смях, но не без злъч и самоирония добави: „Защо ги тръшкахме някога тия свине и тия биволи — нали тъкмо като реакция срещу декадентството!“

*

Когато бях освободен като секретар от Съюза на писателите, назначен бях за главен редактор на сп. „Септември“. Мой заместник беше Димитър Методиев, който наскоро мина на работа в „Работническо дело“. Тогава поканих на негово място Никола Фурнаджиев. Трябва да призная — не без известно стеснение. Мисля, че не беше редно да бъде мой заместник. Нито по поетичен ранг, нито по литературна зрелост. Но тази работа не зависеше от мене. Преди да приеме предложението ми, той малко се поколеба. Дали защото в издателството му беше удобно, дали по същите причини, по които на мене беше неудобно да го каня за заместник или пък предусещаше нашия редакторски край?

Както и да е — прие и заработихме заедно. Разбира се, не е моя работа да давам преценка за духа в един колектив, начело на който стоях аз. Но мисля, че в редакцията на „Септември“ имаше другарска атмосфера и колективен дух. Там най-малко се забелязваше боязън да кажеш открито мнението си и никой не беше злепоставян за изказване на мнение, с което останалата редакция или главното редакторство не бяха съгласни. И тази търпимост, и това служебно спокойствие в редакцията се дължаха до голяма степен на Фурнаджиева. Човек със свои разбирания, понякога рязък, раздразнителен и непримирим, той — когато се отнасяше до обществена отговорност — биваше разсъдлив, мъдър и спокоен и рядко се поддаваше на личните си чувства. Дори ако допуснеше това — готов беше да се коригира. Въпреки изискванията му — отговарящи на неговата творческа висота — към литературата, той биваше снизходителен не само към младите, на които трябваше да се дава възможност да се развиват. Той беше снизходителен и към ония възрастни автори на слаби произведения, които по-голяма висота не могат да вземат и на които все пак трябва да се даде възможност да живеят литературно. Разбираше много добре, че литературата не се състои само от върхове, че тя е колективно дело с различни индивидуалности и възможности и че върховете без тая сложна и разнообразна творческа гама са невъзможни.

Проявяваше голяма гъвкавост и в осъществяването на литературната политика на партията. Казах по-горе, че беше привърженик на експериментаторството — дори с риск да се напишат неправилни работи. Но когато трябваше да се изтъква това, което утвърждава генералната посока на нашата литературна политика — той биваше принципен и неотстъпчив. Сочеше ония работи, които могат да бъдат като положителни творчески примери.

Решихме в редакцията да даваме на края на всяка година премия за най-хубави произведения. Като обсъждахме първия път вероятните за награждаване творби, Фурнаджиев отсъствуваше. И редакцията беше почти оформила становището си. Но в последния — както се казва — тур, той присъствува, направи сериозни възражения и редакцията коригира първоначалното си решение. Той възрази срещу включването в наградения цикъл на едно стихотворение от Първана Стефанов. То му харесваше, но звучеше твърде еретически в приетата семейна етика.

— Стихотворението е оригинално и смело — възрази той, — но няма защо да награждаваме едно полемично произведение и да туряме под съмнение цялата заслужена награда на поета.

В отношенията си с младите автори той според мене понякога биваше прекалено либерален. Харесваше техни опити, които, струва ми се, се нуждаят от по-строга преценка. Няколко пъти съм му намеквал за това. Той се полусъгласяваше, но добавяше, че не бива на всяка крачка да им се дърпат ушите. Веднъж в. „Литературни новини“ публикува стихове от един такъв автор. Поетични недоразумения, според мене. Но запитаха Коля в мое присъствие какво мисли за тях, той отговори: „Интересни са“. По-сетне, като бяхме само двама, му казах, че не съм съгласен с неговата преценка за тия стихове. Той ми обясни тогава, че същият автор, когато той бил главен редактор в „Български писател“, дал там цял сборник стихове и между тях имало хубави работи. Предложих му да подбере тези хубави работи и да ги публикува в „Септември“ със своя бележка. А аз си запазвам правото да поспоря с него, ако не ми харесат. „Нека и ние с тебе да поспорим веднъж“ — му рекох.

Съгласи се. Но той беше в някои свои решения бавен и тази вероятна полемика не се състоя.

Друг път на редакционно заседание сериозно го упрекнах за това недостатъчно строго отношение към слабостите на младите. Той остро ми възрази. Разговорът се сгъсти. Но мина без сътресения. Веднъж обаче бяхме с жена си Мила у тях на вечеря и тази тема отново възпламна. Казах му много остро, че той не помага на младите, като ги хвали за несъстоятелни работи. Още повече като редактор на „Септември“ такъв либерализъм никак не е полезен. Той ми отговори, че приказвам само общи приказки. И този път здраво се скарахме. Разделихме се студено и няколко месеца не дружихме. В редакцията отношенията ни бяха сдържани и прилични. Но дружба между нас вече нямаше.

Работата на редакцията с нищо не се наруши от това. Но на мене ми тежеше тази студенина между нас. Очевидно тежала е и на него. Защото веднъж влезе в стаята ми и пожела да се обясним.

— Аз — каза — очевидно съм вреден в тази редакция.

— Защо да си вреден?

— Защото не осъществявам линията на партията, ти смяташ, че върша вредна работа.

Казах му, че това, което говори, е съвършено несъстоятелно. Че аз не съм партията и моето мнение ангажира само мене. Тъкмо затова му предлагах да поспорим за младите. Казах му, че не е нужно аз да му изтъквам какво значи той за редакцията, че това всички членове на колектива ни ще му го кажат.

И разговорът продължи в по-лирически тон — дълго и задушевно. И в нашите отношения лъхна пак предишната топлота. И до края на живота му никакви недоразумения не са ни разделяли — въпреки че сме спорили по много въпроси.

Донасяха ни в редакцията, че много се говори против списанието, но аз лично не обръщах внимание на тези предупреждения. Смятах, че който има възражения против някои наши позиции, ще излезе в литературния печат. Ще се завърже полемика и ще се види кой крив, кой прав.

При това в редакцията бяхме почти готови с един план за разработване на редица теоретически и практически въпроси на литературата. Щеше да има полемични статии и срещу някои публикувани в „Септември“ мнения. Тъкмо в тази подготовка обаче един прекрасен ден ни освободиха от редакционните постове.

И станахме пенсионери.

*

Моята дружба с Фурнаджиева продължи около тридесет години. И сега, като се опитвам да си припомня нашите срещи и разговори, мъчително виждам колко много от тия разговори времето е изтрило от паметта ми. И колко много от тях не могат да се възпроизведат по простата причина, че там се преплитат живи и сега хора. А той не за всички имаше ласкаво мнение. И има нещо много неетично — да изправиш един покоен авторитет срещу неговите живи колеги. И затова много нещо трябва да умре с паметта на тоя, който пише спомените.

Фурнаджиев беше разнообразен и неравен човек. Понякога биваше весел и разговорлив, щедър и добър като самарянин. Тогава биваше готов всекиму и всичко да прости. Тогава

биваше самият оптимизъм и самата виталност. И в такива моменти разбираш защо в стиховете му толкова често се среща думата весело във всичките ѝ производни. Друг път биваше мрачен и неразговорлив. Съжденията му биваха скъпи и безпощадни. Суров и към себе си, и към другите — за такива свои състояния той сам се изразяваше: „. . . и аз с тоя мой скептицизъм. . .“ Сякаш на такива моменти отговарят честите думи като тъмни, мрачни и др. в стиховете му.

Но скептик той не беше. Той беше спокоен, уравновесен и мъдър оптимист. Монолитна личност. Но като всяка чувствителна натура, много силно му влияеха моралните безобразия в живота. Често не даваше вид, че го засягат. Но те жестоко и болезнено дърпаха струните на душата му. Това най-добре се вижда от неговите стихове. Там е вложен неговият светоглед, неговата обич към България.

Той знаеше добре не само литературата на страната си — за да има право да съди за днешните литературни явления. Той знаеше добре България. И стара — досоциалистическа, и нова — социалистическа. Не беше турист — не обичаше да ходи по планините. Затова пък една от страстите му беше пътуването. И преди освобождението, и след победата той е обходил почти всички краища на нашата родина. И когато се говореше за икономиката на страната— знаеше добре де какви условия има, де какво се произвежда, де какво се строи. И главното — знаеше и предишното,и сегашното и можеше много нагледно да види успехите на социалистическа България. Често в компания, като се заговореше за безобразията, той пламваше от възмущение. Но когато другите се увлекат — той почваше да изтъква големите неща у нас и доказваше, че безобразията са все пак временни явления и ще бъдат задушени от новото в живота. И започваше да изрежда какво е видял в страната, какви разговори е водил с хората. Много сполучливо нарече той една от най-хубавите си книги „По пътищата ти вървях“. Това просто и ясно заглавие крие дълбок смисъл: по пътищата ти — които са многоклонати в нашето строителство, вървях — движех се напред.

През последните години се увличаше от историята на България. България е била винаги за него тежка съдба. Но напоследък искаше да стигне до корените на някои днешни явления. И особено го интересуваха някои възрожденски и следвъзрожденски явления и личности. С особена ревност събираше литература от това време. И специално го интересуваха мемоарните книги и исторически очерци на градовете. Като ставаше дума за миналото, с детска любов говореше за своя дядо. Той го съветвал да не се увлича по комунистическото движение. „Убеждаваше ме — казва, — че това е несериозна работа. Абе, Кольо —казва, — сиромаси хора партия не правят.“

И се засмиваше със своя заразителен смях.

*

Не обичаше да се облича модерно. Шиеше си дрехи най-обикновени. Веднъж, си спомням, още работеше в Министерството на просветата, тръгнаха с Надя — жена си — да купуват плат за костюм. Аз бях свободен и ги придружих. По пътя Надя го уговаряше да си вземе някакъв по-весел плат. Той мълчеше, най-после отговори: „Ще си купя нещо най-обикновено. Аз съм чиновник човек, не ми прилича на мене да се обличам модерно.“

В случая той се шегуваше и същевременно иронизираше безличното положение на чиновничеството. Но в същност и по вкус избягваше необикновените платове и кройки. Аз — напротив — обичам спортните дрехи и той често ми подхвърляше, че съм конте. Почнех ли да доказвам, че това не е така, той виждаше, че се засягам, и казваше: „Шегувам се де. . ., но все пак обичаш да се докарваш.“

Не спортуваше, но обичаше спорта. Особено се увличаше от мачовете, които гледаше по телевизията. В бита и облеклото си той не плащаше дан на модата, но в своите възгледи за живота бе със силно развито чувство за новото. И умееше да разбира и негодуването на младежта от рутината в живота ни, и нейната дързост в диренето на новото. Много добре разбираше, че увлеченията са естествени, когато се руши старото и се съзижда нещо ново. От дърдорковците, шмекерите и позьорите се възмущаваше — те му бяха противни. Както противна

му беше административната намеса там, дето трябва да се направлява. Когато през 1963 г. Хрушчов произнесе своята голяма реч за културата — Кольо дойде в моята стая в редакцията разстроен.

— Не ми харесва — каза — тази реч на др. Хрушчов. Нима така се разговаря с творците на културата? Какъв е тоя заплашителен тон и тия категорични предписания как да се пишат книги, да се рисуват картини и да се създава музика? Каква е тази компетентност по всички въпроси? А от конкретните примери се вижда, че съвсем не е компетентен. Ленин и Луначарски — въпреки голямата си компетентност — така не разговаряха.

Той беше политически мислещ човек и един от представителите на гражданската поезия у нас. И неговото недоволство от речта на Хрушчов идеше не от изискванията за главното направление на социалистическото изкуство, а от некомпетентното и административно намесване в творческата работа на културните дейци. Смяташе, че трябва да се води борба за правилни идейни позиции, за светоглед на човека на изкуството и да се остави всеки да се проявява според своите лични наклонности, а не да се унифицират творческите почерци.

*

Негов кумир беше Яворов. Като изключим Ботйова, който е кумир за всички. Макар че към една част от творчеството на този вълшебник имаше големи резерви. Но това е незавършен още спор за периодизацията на Яворовото творчество. Смяташе, че в лириката на Яворова най-силно е отразена личността на поета. Което за него беше основно качество на една поезия.

От Дебелянова с възхищение признаваше главно стиховете му от време на войната, а към останалата му лирика се отнасяше сдържано. Не бе възхитен от поетиката им. Те противоречаха на неговата поетика. С възторг говореше за няколкото любовни стихотворения на рано починалия Димитър Бояджиев — когато е ставало дума за него: „Виж, това е лирик!“

Пред Вазова се прекланяше, разбира се, но се отнасяше с ирония към любовните му стихове. Казваше: „Просто глупави стихове. Виждаш целия еснафин в тях!“ Такива са и любовните писма на Вазова. Неудобно ти е да четеш любовни писма от писател като него.

Пенча Славейков ценеше високо като вожд на младата българска интелигенция от онова време, като борец за висока национална култура. Когато готвех своето слово за Славейкова — по случай сто години от рождението му — често сме говорили за него. И на няколко пъти той, след възхищението си, се изразяваше: „И все пак не е поет!“ Аз енергично възразявах на това негово мнение, възразяваше му и Георги Цанев, когато е присъствувал на разговора. Колю се полусъгласяваше с нашите възражения, но мисля, че дълбоко в душата си оставаше на своето.

За по-непосредствен поет смяташе баща му, дяда Славейков. От него се възхищаваше не само като от поет, но изобщо като от смела, разнообразна и оригинална възрожденска личност.

Силни резерви имаше и към поетиката на Смирненски, когото смяташе за многословен и остарял във формата си. Но по този въпрос с мене той разговаряше много внимателно, защото знаеше моята ученическа привързаност към поета.

Интересно беше отношението му към Михайловски. Колю сатирик не беше. Но ценеше сатирата и гражданската доблест на Михайловски на младини. Към стихотворните му усилия обаче, особено към опитите му да пише лирика, се отнасяше непримиримо. На няколко пъти, когато сме бивали с Мила у дома му, ни четеше из не помня кое списание, любовни стихове от Михайловски. Наистина анекдотично примитивни стихове! Просто не можеш да повярваш, че такъв изобличител на чуждите слабости може толкова безкритичен към себе си да бъде. „Ето какъв поет е Михайловски!“ — подхвърляше Колю.

Виж съвсем друго беше отношението му към хумористичните стихове на Подвързачова. Като станеше дума за хумора, често въздишаше по хубавите хумористични стихове на тоя поет. „Къде — казваше — изчезна тази стара хубава традиция на хумористичното стихотворение?“ Обичаше беззаветно и Алека Константинов. И често цитираше пасажи из неговите фейлетони.

Отношението му към съветската поезия не се нуждае от изтъкване. Обичаше тази поезия като наша опора и главна школа. И за това най-добре свидетелствуват многобройните му преводи.

И в отношението си към тази поезия, разбира се, изявяваше своето творческо предпочитание. Нему допадаха главно поети като Блок, Пастернак, Есенин и Заболоцки.

Подканвал съм го да превежда Маяковски — винаги е отказвал. Не му допадаше неговият фейлетонен публицистичен тон. И този начупен стих. Признаваше го за голям поет, но не говореше за него с такъв възторг, както да речем за Блока или Пастернака. По отношение на Блока бяхме единомислени, но за Маяковски очевидно имахме различия — макар че не сме спорили по този въпрос. Неговата творческа природа беше такава — да рисува многообразието на природата и живота и чрез образите на това многообразие да разкрива своето отношение към големите проблеми на обществения живот. Затова му допадаха повече Пастернак и Заболоцки.

Без да се противопоставям на тази поезия — напротив, — използвайки нейния художествен маниер в своята работа — аз клоня повече към Маяковски и неговите последователи. Това са две естетически разклонения в многопосочната съветска поезия. Тези разклонения съвсем не си противоречат, а се допълват. Аз знаех, че Колю много от моите работи не харесва не само — да речем — заради художествените им недостатъци, а просто заради публицистичната им линия. По това открито не сме говорили, но то се чувствуваше. И аз нямах никакво основание да му се сърдя. Макар че винаги съм бил готов да защитя и теоретически тази своя творческа позиция.

Той много пъти, когато е ставало дума за поезия, защищаваше становището, че истинското стихотворение е късо — от няколко куплета. Защото лирическото чувство не може в многословието да се поддържа. „Не признавам — казваше — дългото стихотворение.“ Макар че и той има стихотворения, които не могат да се нарекат къси.

И за себе си беше прав. Той е майстор на късото, силно лирическо стихотворение. У него и поемите не са големи, в традиционния смисъл на думата, а обединени с един основен мотив лирически цикли. „Сватба“ например се състои само от четири стихотворения с по четири куплета. При това обикновено първият куплет е и четвърти.

И естествено е, че при определяне характера на поезията ще излиза главно от собствената си творческа натура. Във връзка с това той винаги подчертаваше значението на личността на поета. Винаги в разговорите за даден поет — особено за младите — на първо място слагаше като плюс или минус на автора това — има ли в стихотворението личност или няма. Прочете някога някое стихотворение, след това хване с едната си ръка листа или книжката — където е стихотворението, — а с обратното на другата си ръка почва да бие по прочетеното:

— Добре, гладко писано и като че безупречно. Но къде е тука авторът с неговия личен почерк към това, което излага в стихове? Защото тука се говорят общи неща, които всеки така ще каже, макар че не в стихове.

Във връзка с този въпрос — за личността на поета — у него все повече се оформяше определено мнение за преводаческото творчество. Случи се така, че неговата преводна работа беше свързана с моята длъжност като редактор. И повече от преводите му са минали през моите ръце. И той колкото навлизаше в тази трудна област, толкова повече се убеждаваше, че преводът трябва да бъде свободен, че преводачът е творец и неговата личност не може да не се проектира в превода. На такива мисли го навеждаха особено трудните и почти непреводими места от превежданите поети. Но, разбира се — разсъждаваше той, — ако преводачът е личност, не по-малко личност от превеждания поет. И тази негова личност не трябва да бъде нащърбена. Веднъж, като се поведе разговор за преводите на „Евгений Онегин“ на български език и разсъждавахме, че досега няма нито един удовлетворителен от седемте превода, Колю каза: „Изглежда, че нашият език още не е узрял за превода на такова произведение.“

За Фурнаджиева като поет за деца не се говори твърде или почти никак не се говори. Очевидно се смята, че славата му на лирик за възрастни му е достатъчна. И аз нямах пълна представа за работата му в тази област. Когато издадехме книжки за деца — не си ги подарявахме.

*

Самият този факт е вече едно подценяване на работата ни за деца. Сега обаче, като се занимавах с редактирането на оня том от събраните му съчинения, който съдържа стихотворенията му за деца и юноши — виждам колко несправедливо е премълчавана тази дейност на поета. Има и друго нещо. У нас една категория писатели са нарекли себе си „детски“ — понеже пишат почти само за деца, и някак си смятат — а това е внушено и на критиката, — че поетите, които са признати в други области, няма защо да се наричат „детски“. За стиховете за деца и юноши на Фурнаджиева е характерна онази сериозност и дълбочина, която таят стиховете му за възрастните. Той не е автор, който чрез умалителни имена се опитва да говори с малките. Той говори с тях сериозно, по мъжки. И мисля, че това е по-правилно.

Самият той — види се под общото настроение и пропаганда — не изявяваше претенции на поет за деца. Поне пред мене. Напротив, няколко пъти, когато сме заговорвали на тази тема, той — де на шега, де наистина присъждаше: „Ние с тебе сме гости в тази област.“

*

По редица обективни и субективни причини той не заемаше в обществото онова място, което по поетичен и интелектуален ранг би трябвало да заема. На вид неприветлив, понякога много затворен и чепат, неспособен да угажда и да бъде приятен — самото това обстоятелство вече създаваше около него известна студена атмосфера. Преценявайки литературните факти от своята висота и от принципната висота на гражданските изисквания — той опълчваше срещу себе си, както покойният Балабанов се изразяваше — „организираната посредственост“ от всички лагери. Някои от критиците, които гледат по-принципиално и от нужната висота на литературните явления, му отреждат достойно място в българската поезия. Но не тези критици дават тон на литературния процес.

Колю много добре виждаше това и, разбира се, тази атмосфера го гнетеше. Той имаше достатъчно вътрешни сили и вяра в себе си и в бъдещето — за да устоява. Но понякога — на чаша вино или в остър разговор — избухваше и тогава огорчението му се проявяваше и пред онния, пред които той не искаше да издава своята болка. По едно време, когато настроенията срещу него бяха особено засилени — аз написах стихотворение, което не му посветих — навик да посвещавам стихотворения аз нямам, — но то се отнася за него:

За твоя труд не винаги с похвали,
а често плащат ти с горчивини.
И твоят порив вдъхновен едва ли
нищожните души ще заплени.

Но ти напрягай мъжките си сили,
твори това, което си мечтал,
което с кръв народът заплатил е,
па нека хвърлят върху тебе кал!

Кого мерзавците не са оплюли?
Клеветникът кого не е петнил
и кой завистник без досада чул е,
че някой нещо светло сътворил?. . .

В градината ни, в китните алеи,
все още има смет и гнилота
и още много има да се пее,
додето се избистри песента.

Не може в низостите да затъне
поетът — вдъхновеният поет!
Орел безхитър — висини бездънни
отмерва все нагоре и напред.

Лети напред — и нека твойте песни
да жилят, вдъхновяват и зовът.
Не са високите дела тъй лесни,
не е тъй лек апостолският път.

Приживе това не съм му казвал. И с никого досега не съм го споделял. Той хареса стихотворението и мисля, че е почувствувал в него собствените си настроения.

*

Той беше дружелюбен. Обичаха с другарката си Надя да канят у дома си и да ходят на гости. (Надя и сега поддържа тази семейна традиция.) Ще позвъни по телефона, ще се осведоми как мислите да прекарате вечерта си и — ако сте свободни — заповядайте у дома! И когато дори му е развалено от нещо настроението — като отидат хора в дома му или той като отиде, дето е поканен, увлича се в разговора, светва и става незаменим събеседник. Обичаше богата трапеза и у дома си винаги разточително посрещаше. Имаше у него някакъв епикурейски култ към трапезата. Там ставаше особено разговорлив. А след няколко чаши вино биваше толкова остроумен, че много пъти съм се чудил — защо тоя талантлив поет не е отделил от своето вдъхновение и на хумора. Той и без вино беше духовит — когато имаше настроение. Но види се такава беше природата на таланта му — не го влечеше в творчеството към хумора.

На вид тромав и грубоват, той таеше неподозирана нежност към хората. И въпреки че в разговорите му се долавяше тревогата от старостта и смъртта — безумно обичаше живота и като юноша му се радваше. Една от любимите му забави през свободното време беше ходенето по пазара. Обичаше тази пъстрота на тържището, тоя пазарски шум, тия колоритни продавачи и купувачи, тази миризма на плодове и зеленчук. Всичко, което му внушаваше могъществото на българската земя.

Често казваше: „Много живях по тази земя — време е вече да се мре.“ Но смъртта, разбира се, съвсем не го привличаше. Тя го тревожеше и той искаше да удължи колкото се може повече срока на срещата с нея. Пазеше през последните години някакъв режим на хранене. Но беше толкова витална натура, че това трудно му се удаваше. От тютюна с голямо усилие на волята се отказа — колкото и мъчително да му беше това. И често повтаряше: „Не смея да си направя план за работата за повече от една година.“ Възразявах му на шега: „Ти, какво — да мреш ли толкова рано смяташ?“ „Не смятам — отвръщаше той, — но ние сме вече стари хора. Отсега нататък всеки ден ни е харизан.“

Тогава смятах това за нарочен разговор, който цели да предизвика обратната реакция. Но сега, когато Коля вече го няма, като си припомням тия чести реплики — натрапва ми се съмнението, че у него живееше някаква постоянна мисъл за близкия му край.

И този край дойде. Отдавна имаше оплакване от простатата жлеза. Но мислех, че в това нищо сериозно няма, че са обикновени смущения. Един ден обаче Надя тревожно съобщи, че получил криза и го взели в болницата. Отидохме един четвъртък с Георгя Цанев да го видим. Сварихме там Радоя Ралин. Колю лежеше с няколко души в една стая. Беше бодър, но се тюхкаше, че ще му правят операция, първият етап от която бяха почнали, и че ще трябва дълго да лежи. „Пазете си — казваше — здравето. Аз лекомислено се отнасях към своето здраве.“

Разделихме се и обещахме след няколко дни пак да го посетим.

На другата сутрин — 25 януари 1968 г. — другарката Невена Иванова от Съюза на писателите разплакана ми съобщи по телефона, че през нощта е станало непоправимото. Жена ми Мила чу от съседната стая разговора, застана като вкопана на вратата и объркана промълви: „Сега какво ще правим?“

Никога не съм получавал такъв неочакван тежък удар.

Беше сурова зима. Дебел сняг затрупваше земята.

ПРИЯТЕЛСТВОТО МЕЖДУ АНДРЕЙ СТОЯНОВ, БОЯН ПЕНЕВ И НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Дарина Стоянова

На улица „Аспарух“ 61 в къщата на писателя Тодор Влайков се намира скромна вегетарианска гостилница. Посещават я толстоисти — вегетарианци, студенти и неколцина интелектуалци.

Без да се е отказал от месната храна, Андрей предпочита растителната. Този ден, в късния обеден час, когато влиза там, на една маса са останали само двама посетители — Македонски[1] и до него едър скромен мъж с добро лице. Като вижда приятеля си, Македонски, с израз на човек току-що направил откритие, махва с ръка енергично към Андрея, става и без да скрива задоволството си, представя двамата непознати един на друг: „Николай Лилиев — Андрей Стоянов. Бъдете приятели!“

Прозорливият Македонски, който докрай остава предан на Андрей и никога не можа да го приближи до себе си, се надява, че двамата — Николай и Андрей — еднакво мечтателни и самотни, ще могат да намерят един в друг желания приятел. Още повече поетът обича музиката, а музикантът — поезията. И не е странно, че тази вечер техните пътища водят към една и съща цел — към камерния концерт на Сашо Попов и братя Владигерови. Ще слушат концерт за две цигулки от Бах, сюита от Московски и серенада от Зиндинг.

Пролетта на 1919 г. носи на Андрей началото на едно голямо приятелство — най-голямото приятелство в неговия живот.

Един ден той върви по улица „Солунска“[2], а срещу него усмихната приближава Дора Габе.

— Искате ли да Ви запозная с моя съпруг? Елате!

И го повежда към дома си. Тук Андрей Стоянов се запознава с Боян Пенев.

Двамата мъже са чували един за друг. Първата среща утвърждава чувството на уважение и скоро прераства в приятелство. Мекият и приятен теноров глас, спокойните движения и походка, непринудените обноски, сърдечната усмивка — всичко у Боян Пенев излъчва благородство и хармонична душевност и привлича Андрей.

Наскоро след тази първа среща той не може да се удържи да не направи пак посещение на съпрузите Пеневи. Но един безразличен отговор — „излязоха“ — го връща разочарован.

---

[1] Сашо Македонски — учил графическо изкуство във Виена и Германия. Бил е директор на Държавната печатница в София.

[2] Сега ул. „Васил Коларов“.

Неделя

Уважаеми г-н Стоянов,

Все Ви чакаме. Вие ли бяхте един неделен ден у нас? Както ми описаха „непознатия", на Вас прилича. Елате тая седмица — живеем тъй близо! — Избягахте от клуба тоя път! А де остана обещанието!

Не бихте ли могъл да ни съобщите кога ще дойдете, за да не се случи да излезем.

Сърдечни поздрави — Д. Пенева

Бележката е написана върху визитната картичка на Дора Г. Пенева и Боян Пенев.

Срещата с Боян Пенев действува магически върху неспокойния музикант — бунтът в гърдите му се уталожва от вдъхновеното отрицание на всичко, което грози живота. Сякаш стрелите на безпощадна критика към явната и скрита пошлост, към посредствеността, към низкото и дребнавото в живота ги обезсилват. В преклонението на Боян Пенев към изящното и великото Андрей среща мечтания приятел със сходни естетически разбирания и вкусове. Приятелството се развива в безоблачна атмосфера, носи приятни часове. Конфликт настъпва само когато с детска наивност Андрей се старае да отклони приятеля си от „отровната напитка" — чашката алкохол, необходима на Боян Пенев след дълго ходене в планината.

Екскурзиите из околноссттта на София или из Рила са удоволствие за двамата. Облаците, скалите, израсналите над пропастта дървета оживяват във въображението на Боян Пенев във фантастични същества, стават предмет на разговор и Андрей се радва на запазените детски черти у приятеля си, присъщи и на самия него. Друг път, изпаднал в интимно-доверително настроение, Боян Пенев открива на Андрей една по-друга, непозната за останалите, невесела страна от живота си. Или се взира ласкаво с откритията си поглед в него и казва:

— Не фнушавам, Андрей, а внушавам.

„Артистичният клуб" се помещава в един от салоните на Рисувалното училище. Членовете на клуба се събират един или два пъти месечно. Тук идват проф. Иван Шишманов, Асен Златаров, Ел. Консулова-Вазова, Николай Райнов, Николай Лилиев, Боян Пенев, Сирак Скитник, Иван Лазаров, Андрей Стоянов, Дора Габе, Адриана Будевска, Елена Снежина, Борис Денев, Владимир Василев, Петър Райчев, Сашо Попов, братя Владигерови, Константин Константинов, сем. Букурещлиеви и други писатели, художници, музиканти и почитатели на изкуствата. В приятна обстановка, създадена от жените-членки на клуба, всеки се чувствува в свой кръг, интересува се от успеха и постиженията на другите и сам получава от тях насърчение. Програмата от рецитации, музика и доклади започва зиме в 8 1/2 часа и през пролетта в 9 1/2. Николай Райнов чете за „Източно и западно изкуство", Асен Златаров говори за организация „Светлина", К. Константинов — за Димчо Дебелянов; Николай Лилиев чете свои стихове от цикъла „Вечери"; Елена Снежина рецитира стихове от Албер Самен, Емил Верхарен и Яворов; Адриана Будевска — от Димчо Дебелянов; Андрей Стоянов свири от Шопен и Лист, Сашо Попов изпълнява ноктюрно от Шопен и канцонета от Чайковски; Х. Несторов и Панчо Владигеров — свои композиции. Програмите са кратки, за да има време за разговори.

Забравили за миг грижата за съществуване, която тегне над всички в това объркано време, на тези вечери българските писатели, професори и дейци на изкуствата се срещат, за да изявят своите дарования и кипналия духовен стремеж, да прогонят с остроумие и весели изненади остатъците от натрупания през последните години гнет, да противопоставят своя талант и самочувствие срещу обидата, нанесена от политиците на Ньой.

България отново надига творчески ръст.

За всяка среща членовете на клуба получават покана, която завършва с някаква забележка: „Присъствуват само членовете (получилите покана)". Или:

„Гости не могат да се водят. Доведените няма да бъдат допуснати.

„За всеки 15 минути закъснение се плаща 1 лв. глоба."

По време на оскъдното продоволствие поканеният може да прочете забележка и от рода на следната:

„Чаят и тоя път се сервира без захар." Или:

„От Америка е тръгнал един параход със захар за клуба, но до пристигането му всеки трябва да си носи сам."

Много часове губят Андрей и Веселин[1] да търсят квартира. Най-после намират една стая на булевард „Патриарх Евтимий" 4. Хазайката, учителка по френски език, обича музиката, а и по-голямата част от деня не е у дома. По-късно тя им отстъпва още една стая и двамата братя са доволни, че имат спалня за двама и кабинет за Андрей на едно място.

„Снощи за пръв път в новата квартира си поканих гост, професор Боян Пенев — пише Андрей на 5 март до дома. — Изсвирих му цяла наскоро стъкмена програма от Бетовенови три сонати и рондо оп. 51 № 2. Същата програма ще повторя и днес след обяд пред група мои ученици."

Срещите с Боян Пенев зачестяват. Андрей кани приятеля си на музика или Боян Пенев сам се поканва. Той е голям почитател на музиката, особено на Бетховеновата. Когато Андрей свири, може да слуша ненаситно, като че няма нищо по-близко до сърцето му от света на музиката. Замислил е да пише за Бетховен.

Една вечер, едва влязъл в кабинета на Андрей, насочва се към пианото и свири някаква мелодия.

— Сънувах я тази нощ и цял ден се върти в ума ми.

Върху тази мелодия Андрей изгражда лирична песен и му я поднася за именния ден.

Някога Боян Пенев е свирил на пиано. Много музиканти могат да му завидят за изключителната способност да чете ноти — притежава идеален вътрешен слух. Понякога той изважда бележник и нотира — лирична мелодия, предизвикана от съответно настроение, или гротескни тактове, израз на чувството му за хумор. Може да се съжалява, че не е станал музикант.

Виена, 22 март 1922 г., Николай Лилиев до Андрей Стоянов.

Скъпи г-н Стоянов,

Винаги, когато съм на концерт, а аз често отивам на концерт поне, аз мисля за Вас. Аз мисля за Вас по един доста странен начин. Мястото, което заемам аз — място на правостоящ, наистина — с много по-голямо право и достойнство би трябвало да се заеме от другиго, от Вас например, щом на живота е угодно единият от нас да бъде в София, а другият — във Виена. Наистина, не във Вашата Виена — Виена, която познавате преди войната: чиста, приветна, весела, — но все пак във Виена, дето могат да се чуят Моцарт, Бетовен, Шуман, Брамс, Малер, Дебюси. Снощи например Фуртвенглер, наследникът на Никиша, дирижираше в „Музикферайнзаал" Моцарт, Хайдн (симфония G-дур), и Бетовен (5-та симфония). То беше истински празник на душата. На 27 март ще гостува Зигфрид Вагнер и, покрай другото, ще изпълни 7-ма симфония от Бетовена.

Виждате ли, скъпи г. Стоянов, заради тия мигновени проблясъци на душата струва си да се търпи неволята на големия град в това страшно време.

Ами Вие какво правите? — Работите ли? — Аз все още чакам да се стопли, та да почна своите „сантиментални разходки" не само из околностите на Виена, разбира се.

Много здраве от г. Михов. Поздравявам Ви най-сърдечно и аз — и Ви желая всичко най-хубаво, което може да Ви радва в живота.

Вашият Николай Лилиев

---

[1] Веселин Стоянов (1902—1969) — композитор, професор, брат на акад. Андрей Стоянов.

Учебната година е минала, като е натрупала у Андрей неизбежната умора и той отново мечтае за „благоуханната вечерна прохлада на дивната Рила планина“.

Въпреки всичко Андрей прекарва голяма част от лятната ваканция в бащиното семейство. Привързаността му към дома е неизменна. Освен това сега там е необходим. Затова въпреки проекта с Боян Пенев да прекарат почивката заедно в Чамкория Андрей отпътува за Шумен, щом привършва работата си.

Чамкория, 2. VIII. 1922 г., Боян Пенев до Андрей Стоянов в Шумен

Драги г. Стоянов,

Дойдох тук на 27 юли. Великолепно! Времето е много хубаво, всеки ден правим екскурзии. Само едно е неприятно: тая година всичко тук е много скъпо. Легло — 50—60 лв. . . . Обед: супа — 4 лв.; готвено — 14 лв.,; печено — 18—20 лв.; компот — 8 лв.; сладко — 10 лв. Има чудесно кисело мляко в изобилие. Аз съм си все в същата стая. Обадете ми, ще идвате ли и кога.

Сърдечен поздрав Ваш Боян Пенев

Малко дни прекарват двамата приятели сред Рила. За Андрей те са единствените освежителни дни през лятото.

На 6 декември Андрей пише до дома: „Министерството ми разреши двумесечен задграничен отпуск от 2. I—28. II. Вие знаете, че отдавна си мечтая да отида в Германия и се наслушам на хубава музика.

Мюнхен, 12. II. 1923 г., Н. Лилиев до А. Стоянов:

Скъпи г. Стоянов,

Късно се обаждам на Вашето мило писмо. Но Вие знаете, че аз съм зает много често с чужда работа, която „не търпи отлагане“ като моята — и вярвам, че ще ми простите.

Радвам се, че ще може да се освежите сега — и да се предадете отсетне с още по-силна любов на музиката. Чули сте навярно 8-ма симфония на Малера и вярвам, че ще ми доверите впечатленията си, щом се видим в Мюнхен. Не мисля, че са потребни особени формалности, за да дойдете за няколко дни тука. На всеки случай, в българската легация ще Ви обадят, дали трябва да се явявате пред представителите на баварската власт за заверка на паспорта.

В Мюнхен бяха за няколко дни братя Владигерови. Срещах ги веднъж. Изказаха желание да Ви видят. Ако имате време, подирете ги (Шуманщрасе, 12).

Мога ли да Ви кажа — довиждане?

Желая Ви да минете с радост дните си в Берлин — и Ви поздравявам най-сърдечно.

Вашият Николай Лилиев

Много Ви здраве изпращам и аз — Коста Щъркелов.

Дните на престоя в Германия намаляват. В Мюнхен Андрей остава само два дни. Тук Никола Михов, Николай Лилиев и Константин Щъркелов са го очаквали и се радват да го видят. Всички заедно прекарват една вечер в задушевна беседа. За Андрей, който, ако не е на концерт прекарва вечерите сам, тази среща оставя трайно преживяване.

От есента Боян Пенев не е в България. По покана на полското министерство на просветата през настоящата учебна година той чете лекции по история на българската литература в Краковския и Лвовския университет.

Присъствието на Боян Пенев Андрей чувствува като необходимост. Повече от всичко — топлата отзивчивост към естетическите му вълнения. Може би тази необходимост го кара да разказва на сестра си какъв необикновен човек е Боян Пенев и в разказа да изживява скъпите часове на духовно общение с него.

Варшава, Богоявление, 1924 г., Б. Пенев до А. Стоянов

Драги г. Стоянов, много често си спомням за Вас — и все не мога да се наканя да Ви пиша. — До средата на декември бях в Краков — чух Петри, Фридман, Розе, Бернския квартет, Шимановски и пр. Коледната ваканция прекарах в планината. Сега съм тук. Ще остана в тоя град до април. Какво стана с Веселина? Обадете ми се. Сърдечни поздрави Вам и нему.

Ваш Боян Пенев
Адрес: Варшава (Университета)

В началото на април 1924 г. във Видин се устройват романтична и Бетховенова концертни вечери.

Пианото е лошо. На първата вечер — романтичната — то все някак издържа. На втората — Бетховеновата — изнемогва съвсем. Единият от клавишите на долния регистър — клавишът на тона сол, който често се повтаря в третата част — застава. При пауза в едната ръка упоритият музикант го дига и продължава да свири. След малко десният педал престава да изпълнява предназначението си. Невъзможно е да се продължи. Андрей Стоянов става от стола и с огорчение съобщава, че без педал не може да се свири. Сред публиката настъпва оживление — няма ли в салона някой, който да поправи онази малка част на пианото там долу, тъй нужна на музиканта. За щастие, излизат две момчета и като заявяват, че разбират от „такива работи", залавят се за поправката. След половин час концертът продължава.

Този път разходката край Дунава и до Бабините Видини кули не доставя удоволствие на Андрей. Духа остър вятър, улиците са кални, небето схлупено — съвсем не прилича на пролет. Всичко това подсилва недоволството му от концерта. Защо се съгласи да свири на такова пиано? Какво разбра, какво почувствува публиката от хубавите пиеси? Но може ли градът от провинцията да остане без музика, докато се набави по-добър инструмент?

С уредниците на концерта Андрей Стоянов говори за необходимостта от ново пиано, за значението на добрия инструмент, за неговия живот и чувствителност, за съхраняването му. Това е също негова грижа — да убеждава хората въпреки трудностите да се намерят средства за пиано. Тъй ще бъдат привлечени и други артисти. Добрият инструмент привлича добрия музикант. Големият брой любители на музиката във Видин заслужават това.

Трудно може да си представи човек усилието на Андрей Стоянов да служи на естетическата си и хуманна цел с такова последователно упорство, въпреки недоброто си здраве и условията на една варварска политическа действителност.

След като изгоря сградата на Народния театър,[1] драматичните представления се дават в салона на Свободния театър.

Тази вечер Андрей и Дарина гледат „Принцеса Турандот". Първото действие е минало, звънецът след антракта е ударил, публиката бавно се прибира в салона и още не заела местата си, светлините угасват.

— Добър вечер, Андрей!

В здрача на малките лампички Дарина вижда снажен мъж с високо чело, открит поглед, черна коса и лице, обградено като в рамка с тясна черна брада. Минавайки край Андрей, той обгръща за миг раменете му и отминава. Без да го е виждала някога, преди брат ѝ да е казвал името му, Дарина го познава — това е Боян Пенев, завърнал се от Полша. Толкова е слушала за него, че интересът ѝ от сцената се прехвърля към предния ред, където седи той.

С връщането си в София Боян Пенев заема онова място в живота на Андрей, което остана пусто през време на отсъствието му. Съчувствие, жив интерес не само към музиканта, а и към човека Андрей Стоянов (което тъй рядко среща), безрезервна искреност и сърдечност унищожават горчивия вкус на уморителното всекидневие и прогонват самотата.

---

[1] През 1923 г.

Една вечер, дочул от двора Крайслериана от Шуман, Боян Пенев, без да позвъни, минава през задния вход на къщата и тихо се вмъква в кабинета на Андрей.

— Не ставайте, свирете! — моли той, когато Андрей се отправя към него.

— Но аз спирам, повтарям. . .

— Спирайте, повтаряйте, аз ще седна тук. Ще Ви преча ли?

— Не-е! Но това няма да Ви достави удоволствие.

— Щом няма да Ви преча, седнете и свирете!

Тонът е умолителен и категоричен. Той сяда зад Андрей и потъва в потока на музиката. След това разговорът върху Крайслериана и Шуман продължава до късно.

Есенните дни са още топли и двамата приятели решават в неделя да отидат до Драгалевския манастир.

— Да поканим и Николай Лилиев — предлага Андрей.

Боян Пенев се разсмива от сърце:

— Аз ще вървя на ръце до манастира, ако склоним Николай да тръгне на екскурзия. Той прави самотни разходки.

И все пак го скланят. В неделя, при срещата, Боян Пенев се обръща към сестрата на Андрей и като сочи Лилиев, казва:

— Това е Ваш успех.

Явно, той иска да повиши самочувствието на 20-годишното момиче, което живее втора година в София, но си остава твърде затворена и сериозна провинциалка.

Денят е прекрасен. Умореното есенно слънце не се издига високо, екскурзиантите се радват на кротката му ласка и бавно вървят по Драгалевския път.

Андрей Стоянов и Николай Лилиев вървят напред. Зад тях Боян Пенев разказва на младото момиче за екскурзиите си по планините, за тишината в горите на Рила, за едрите зимни звезди над Пирин, за музиката и хората. . . за жените, които носят в себе си музикалните форми — скерцо, ноктюрно, прелюд.

Гласът му е спокоен, топъл, ласкав. . .

Когато сядат в двора на манастира, с явно удоволствие Боян Пенев изважда неголямо шише с „отровна напитка“ и казва:

— Сега ний с Дарина ще пием по една чашка.

Николай Лилиев вдига към нея добрите си очи:

— Тя няма да пие.

Андрей се усмихва спокоен.

На 13 декември вечерта, в аудитория 45-та на университета има литературно четене. Един след друг, Николай Лилиев, Владимир Полянов, Елисавета Багряна, Георги Райчев, Н. Фурнаджиев и А. Каралийчев излизат пред многобройните слушатели, за които салонът се оказва тесен, и четат свои стихове и разкази.

В същото време в кабинета си Андрей Стоянов, като именник, посреща гости — повечето от тях негови ученици.

По-късно, когато четенето в аудитория 45-та е завършено, а кабинетът на Андрей е утихнал от последната група ученици, пристига Боян Пенев с целия си багаж от най-добри чувства и пожелания към именника. Сам той тази вечер е творчески настроен и докато Андрей го черпи с музика, той изважда молив и рисува приятеля си до пианото. Да скицира със смела ръка, много често карикатурно, е негово любимо занимание и същевременно израз на духовитостта му. Андрей, който има чудесна стойка пред пианото и не прави излишни движения с тялото, е нарисуван с три глави, за да има възможност да следи ръцете си по цялата клавиатура.

Драги Стоянов, довечера към 8 1/2 ще Ви чакам в зимната градина на „Алказар“. Имам да Ви говоря нещо важно. Идвах тук, но Ви не намерих. Да Ви чакам, много несигурна работа. Сега е 2 ч., а Вие ще дойдете вероятно към 3 1/2. Сърдечен поздрав —

Ваш Боян Пенев

Бележката е оставена на келнера в ресторанта на „Славянска беседа“, дето обядва Андрей, ако не е дошъл по-късно, когато масите са раздигнати и в салона метат.

Петък, 2 януари 1925 г.

Любезни г. Стоянов,

Утре вечер ще дойде у дома г. Боян Пенев — ще чете още една глава от Бетовен. Ще ни бъде приятно на двама ни, ако можете и вие заедно с госпожица сестра Ви да дойдете у дома към 9 часа. Разбира се, и брат Ви също, ако не е заминал.

С поздрав — А. Стайнова

Андрей посещава охотно дома на Петко Стайнов и Ана Стайнова, дето може да се прекарат съдържателни часове.

Една вечер Боян Пенев завежда Андрей в дома на Петър Тодоров. Сам политикът се бе заинтересувал от музиканта. П. Тодоров е също от ярките личности, които Боян Пенев цени. Неговата набита фигура, здраво сложената върху раменете голяма глава и присвитите очи не издават страстния ценител на изкуствата. Вечерта, прекарана в дома му, доставя удоволствие на Андрей. Тя слага начало на трайни приятелски отношения между общественика и музиканта.

В късния обеден час от ресторант „Славянска беседа“ излизат Боян Пенев, Елисавета Багряна и Веселин със сестрите си. Декември. Градът е потънал в сняг. От сутринта не престава да вали. И то какъв сняг! Затрупва дървета и улици, спъва движението, върти се пред очите, замрежва погледа, събужда безпричинна радост. По Раковски минава шейна с весели звънчета, конете я носят леко и вдигат във въздуха бели облаци сняг.

— Хайде да отидем на разходка — предлага Боян Пенев.

— Къде?

— Без посока. Ей тъй по снега!

По „Цар Освободител“ компанията се насочва към „Орлов мост“. Вдъхновен от присъствието на Стоянка, която едва от три месеца живее в София, Боян Пенев говори на шуменски диалект. Шеги и остроумие. Всички се смеят. Зачервена от студа, със снежинки върху клепачите, Багряна буди възхищение.

Изведнъж Боян Пенев пита:

— На колко години е Андрей?

— На 35 — отговаря Веселин.

— Чудесно — Боян Пенев се усмихва тъжно и се умълчава. Всички го гледат с любопитство. Явно, пак има някаква идея.

— Ето какво ще направим — продължава той. — Ще му прибавим още 35 и ще празнуваме 70-годишнината от рождението му. Ще го честуваме след една седмица, на именния му ден.

Идеята се приема с въодушевление.

— Вий, Багряна, напишете химн, Веселин ще му напише музика, а на честуването всички ще му го изпеем.

— Чудесно! А после? — Всички са сигурни, че това не е всичко.

— С химна ще започне тържеството. А после ми трябва един художник.

— Иванчо Пенков — предлага Веселин приятеля си.

С Иван Пенков участниците на тържеството стават шест.

След това Боян Пенев разпитва Веселин и сестрите му какво знаят от родителите си за детството на Андрей, за по-значителни случки и събития от живота му. С това подготовката на тържеството завършва.

Репетициите, шумни и весели, стават в дома на Боян Пенев, улица „Регентска“ 4. Инициаторът на тържеството има нови хрумвания. С целия си заряд от остроумие Иван Пенков е попаднал на място и се намесва с предложения.

Горкият сериозен юбиляр!

На именния си ден след обяд Андрей има часове в музикалната академия. Привечер организационният комитет, начело с инициатора на тържеството, влизат в квартирата на музиканта.

Украсяват кабинета с борови клонки и цветя, поставят няколкото стола на редици, до рояла, дето е сцената, внасят маса за оратора.

Когато вечерта Андрей се завръща у дома, посрещнат церемониално от уредниците на празника, той трябва да прочете най-напред юбилейния афиш, окачен в малкия хол, и да се види 70-годишен старец с щръкнали на главата му редки коси — четвъртини и осмини ноти. После го въвеждат в салона. Ако участниците в юбилея не са толкова зашеметени от веселост, биха го съжалили. Той е смаян до безпомощност. Няма място за въпроси. Той е юбиляр. Ще има тържество в негова чест. Не му остава нищо друго освен да се подчини.

И сяда на първия ред.

Под палката на Веселин хорът изпълнява тържествения марш: „Андрей Стоянов".

В този най-тържествен час
и за него и за нас,
да изпеем с ясен глас:
„Да живей, живей, Андрей."

В градове и във села
гръмогласните гърла
прогласяват: Да живей,
„Да живей, живей, Андрей".

В София и в Цариград
и по целий божи свят
ще се слави наший брат:
„Да живей, живей, Андрей".

Единственият слушател е Андрей. Той се смее и ръкопляска.

Следва сказка за живота и дейността на юбиляря от Боян Пенев. Хористите, сега публика, стават от столовете при всяко споменаване името на Андрей. Непрекъснатото ставане и сядане предизвиква оживление и шум, но над всичко се издига приятният теноров глас на сказчика, който с несмутима сериозност докладва за детските подвизи на юбиляря, подкрепяйки думите си с веществени доказателства: част от първото пиано, на което е свирил Андрей, списък на издадени и друг на неиздадени творби на Андрей, писмо, писано от 60-годишния Андрей... Андрей... Андрей... Ставане, сядане... Ставане, сядане...

На сцената излиза Багряна и произнася приветствие от името на учениците и преподавателите в Роберт колеж. Окончанието ейшен и специфичното произношение наподобяват английския език.

Дарина и Стоянка отправят към юбиляря трогателни приветствия с благодарност от сиропиталището в Шумен и от дружество „Милосърдие" за ежегодните му дарения. Следват „Дарение от съотечествениците на Шопена" и „Дарение от родния град на Бетовена".

С фес на главата и преобразен с мустаци и брада, заети от Народния театър, отново се появява Боян Пенев и произнася приветствие, изпъстрено с колоритни думи, от името на турското малцинство в Шумен.

Приветствие от името на циганското малцинство в Шумен произнася Иван Пенков — жив, подвижен, с неспокоен поглед, къса думите и се почесва енергично по главата.

Публиката изнемогва от смях. Андрей си снема очилата и си бърше сълзите.

Юбилеят — няколко часа веселие, устроено от Боян Пенев — завършва. Този духовен аристократ, който в чужда или не по угодата му среда потъва в обидно мълчание, в чието присъствие скромността се обезличава, а дързостта — потулва, в кръга на тия, които е приел за свои, е предан приятел, дава се цял, има време за всичко.

„Едва ли някога съм се смял толкова много, както тогава" — си спомня 40 години покъсно Андрей Стоянов.

Скоро грижите, спътници на Андрей, поглъщат и веселото настроение от юбилея, и спомена от него. В продължение на 15 години тихият музикант с неразделния си другар — пиа-

вото — е нежелан квартирант по-дълго време. А може би г-ца П. и нейният брат, запасен полковник, не желаят повече в дома си присъствието на заподозрения в симпатии към комунизма квартирант, на чиято библиотека правиха преглед след атентата.[1] От началото на учебната година братът и двете сестри на Андрей живеят на улица „Паренсов“, сега и той трябва да напусне квартирата. В най-благоприятното време за работа — студените зимни дни, — когато Андрей се чувствува най-енергичен и се готви за концерт, тази грижа е съвсем неуместна. Но ако той чака да отминат грижите, за да пристъпи към съществения, това едва ли някога ще стане, защото да ги поема, за да облекчава другите и да си ги създава, пак за другите, е за него част от съществения в живота му.

На 9 март 1926 г., във в. „Мир“ F. Rux пише музикален преглед, като се спира и на концерта на Андрей Стоянов, състоял се на 25 февруари — на „академичното“ изпълнение на пианиста, на когото „липсва достатъчно темперамент“.

Навярно още същата вечер, под напора на неудържимо възмущение, Боян Пенев реди отговора към „новия музикален критик“, за да излезе още в мартенския брой на „Златорог“ пламенната му защита на Андрей Стоянов и Николай Лилиев — и двамата „жертва на едно и също колосално безвкусие, което с единия си крак стои върху поезията, а с другия — върху музиката“.

През март на 1926 година Андрей Стоянов наема един етаж от пет стаи и хол на улица „Шипка“ 34, в дома на две сестри, весели и добри, които живеят със семействата си в по-долните два етажа. Андрей със семейството си — половината от бащиното семейство — заема три от стаите: две спални и кабинет. В останалите две стаи се настанява Николай Лилиев със „своето семейство“ — племенниците си Мила и Веса.

Така на третия етаж на този дом се установяват да живеят двама от най-изтъкнатите културни дейци на страната — еднакво тихи, скромни и увлечени в работата си.

Първата грижа на Андрей е да купи мебелировка за празните стаи — по два кревата, гардероб, маса и столове за спалните, най-необходимото за кухнята. В кабинета: роялът, пианото и нова тапицирана гарнитура — канапенце и шест гиздави, изключително неудобни стола. Черна неголяма писалищна маса заема ъгъла между двата прозореца. По стените портрети на Бетховен, Шопен и Вагнер, над рояла — маската на Бетховен. Сред стаята, малкото пространство между рояла и столовете е заето от килимче. На друго място килими не се предвиждат. Най-онеправдан е холът — за него Андрей купува само една закачалка.

Лилиеви пристигат с покъщнината си.

Двете семейства са особено доволни от обстоятелството, че не се чувствуват квартиранти. Хазяите Василеви не създават никакви ограничения на музиканта. На първия етаж живее семейство Бабаджови, по-голямата дъщеря на което е ученичка на професор Стоянов. Момичетата често прибягват към едните и към другите за домакински услуги.

След утринното оживление етажът утихва. Студентките и Веселин, последна година студент, са отишли на лекции, Н. Лилиев — в театъра, само Андрей, с изключение на понеделник и четвъртък, когато е в академията, остава в къщи — приема частните си ученици или сам свири — и изпълва етажа с музика. В топли дни през отворения прозорец тя достига до улицата и минувачите познават квартирата на музиканта — оттам почти по всяко време долита гласът на пиано.

На обяд етажът отново се оживява. Най-напред се връщат племенниците на Н. Лилиев и бързат да запалят примуса, защото „вуйчо“ скоро ще си дойде и „пилешката супа без пиле“ трябва да бъде готова. По етични и здравословни съображения Лилиев е вегетарианец.

За мнозина от приятелите на музиката ще останат незабравими музикалните вечери, които Андрей Стоянов устройва тук в продължение на 6—7 години, до времето, когато ги премества в собствения си дом на улица „Рачо Димчов“. Там те ще запазят характера си, само повелите на времето ще променят състава на изпълнителите и слушателите.

Вечер от стаите на двете семейства се изваждат всички дървени столове и се нареждат в празния хол. Въпреки неугледния си вид по удобство те конкурират на столчетата от елегантната мебелировка в кабинета и са предпочитани от по-снажните мъже.

---

[1] Става дума за атентата в църквата „Св. Неделя“, 1925 г.

До смъртта си неизменен посетител е Боян Пенев. Присъствието на Николай Лилиев, когато не е в театъра, и на Багряна се подразбира. Пристига от съседния дом приветливият Букурещлиев със съпругата си Маня Милетич, на която не липсва самочувствие. Влиза Димитър Михалчев и по светски се поздравява с всички. Тук са благородникът Йосиф Фаденхехт, загадъчният Николай Райнов, Борис Георгиев, който слуша музика, както религиозният приема „светото причастие". В кръга на хора на изкуството Петър Тодоров се чувствува по-добре, отколкото в своя професионален кръг, и излъчва добро настроение. С широка усмивка пристига и Борис Денев.

Изпълнител на музикалната вечер е сам Андрей Стоянов или неговите ученици, които той лансира пред това общество като надеждни музиканти. Старанието на Тамара Янкова, Богдана Дякович, Веселин Стоянов, Димитър Гончаров, Евгения Константинова, Цецка Бабаджова да се представят добре тази вечер е не по-малко, отколкото на концерт пред многолюдна публика. Те са щастливи да бъдат в обществото на недостъпния в скромността си Николай Лилиев, любимата поетеса Багряна и на толкова именити българи. След музикалната част те се стремят да се приближат към знатните си слушатели, да чуят похвала от тях и да пият направо от източника на българската култура. Двете сестри често забравят ролите си на домакини и бързат да зададат въпроса, който отдавна чака отговор от най-компетентния източник. Те се чувствуват поласкани, когато Николай Райнов им разказва за своя дневен режим, и се удивляват на необикновената му работоспособност. Борис Денев създава весело настроение, като обещава на пианистките да ги нагости с музиката на своя оркестър от кавал, зурла, тамбур, саз, звънци, дайре и тъпан.

Понякога музикалната част се разнообразява с рецитации на стихове от Смирненски и Яворов, изпълнявани от Невена Буюклиева или с любимите на Андрей Стоянов Шубертови песни, изпети от Мария Стефанова.

В този дом, дето обитателите на трите етажа са в пълно съгласие, възрастните обичат веселите часове не по-малко от младите.

Краят на юни 1927 година. Третият етаж на „Шипка" 34 е в най-усиленото време на годината. Момичетата четат и се явяват на изпити, Николай Лилиев, както всякога, излиза сутрин рано, за да върши своята тиха работа, Андрей Стоянов се разпъва между многото си задачи. Последните дни на учебната година и на театралния сезон носят много умора и нетърпеливо очакване на лятната почивка.

Една късна вечер към полунощ страшната вест — Боян Пенев почина — разтърсва етажа и го изпълва с ридания.

На другия ден потресени и невярващи, Николай Лилиев и Андрей Стоянов се изправят пред тесния ковчег, в който лежи техният приятел — непримиримият, силният Боян Пенев.

СССР

«НОВЫЙ МИР», кн. 11, 12/1970

Голямото съветско литературно списание, което излиза вече 46 години, започна в кн. 11/70 анкета на тема „Науката за литературата днес". На първо място е публикувано изказването на Михаил Бахтин „По смело да използуваме възможностите".

Още в началото на своята статия Бахтин подчертава: „Нашето литературознание разполага с големи възможности — у нас има много сериозни и талантливи литературоведи, включително и млади, ние имаме високи научни традиции, установени както в миналото (да си спомним само Потебня или Веселовски), така и през съветската епоха (можем да споменем Тинянов, Томашевски, Айхенбаум, Гуковски и др.), има, разбира се, и необходимите условия за неговото развитие (изследователски институти, катедри, издателски възможности и др. под.)."

След като преценява реализацията на тези възможности за недостатъчна, Бахтин отбелязва, че „литературознанието е в същност още млада наука, то не притежава такива изработени и проверени чрез опита методи, каквито има при естествените науки, и затова отслабването на борбата между направленията и страхът от смели хипотези неизбежно водят към баналнн истини и шаблони, които не ни липсват". Бахтин смята, че в последно време са се появили интересни и дълбоки статии, че има големи явления: „Имам пред вид книгата на Н. Конрад „Изток и Запад", книгата на Д. Лихачов „Поетика на старата руска литература". Това са във висша степен отрадни явления през последните години. Забележимо явление станаха и „Трудове по знаковите системи", бр. 4 (направление на младите изследвачи начело с Ю. Лотман), макар те да събуждат спорове в научната среда."

След това Бахтин се спира върху задачите на историята на литературата, като прави изрична уговорка, че пред критиката стоят важни и първостепенни задачи.

„Преди всичко литературознанието трябва да установи по-тясна връзка с историята на културата. Литературата е неотделима част на културата, тя не може да бъде разбрана вън от контекста на цялата култура на дадена епоха. Нейното откъсване от останалата култура е недопустимо. А, както често се прави, направо през главата на културата, литературата се съпоставя със социално-икономическите фактори. Тези фактори въздействуват на културата в нейната цялост и само чрез нея и заедно с нея — на литературата" — пише Бахтин.

След това големият съветски учен се спира на въпроса за спецификата на литературата и неговото разглеждане, т. нар. спецификаторство. Според него то е чуждо на най-добрите традиции на руската наука. „При спецификаторските увлечения игнорираха въпросите за взаимовръзката и взаимозависимостта между различните области на културата, често забравяха, че границите на тези области не са абсолютни, че в различни епохи те са били прокарвани различно; не отчитаха, че тъкмо най-напрегнатият и най-продуктивен живот на културата преминава на границите на отделните нейни области, а не така и не тогава, когато тези области се затварят в своята специфика. Специално трябва да се подчертае, че между отделните области на културата в пределите на една епоха може да има не само взаимодействие, но и б о р б а: единството на културата на епохата е твърде сложно явление и то не прилича на обикновената хармония; то повече прилича на незавършен в пределите на епохата спор."

Бахтин се спира на характеристиките, които се дават в научни трудове на отделни епохи, и смята, че тези характеристики най-често отразяват само борбата на литературни направления или просто — вестникарската шумотевица. „Могъщи глъбинни течения на културата (особено в низините, сред народа), които действително определят творчеството на писателите, остават неразкрити, а понякога и съвсем неизвестни на изследвачите. При такъв подход не може да се проникне в дълбочината на големите произведения и самата литература започва да изглежда дребна и несериозна работа."

Според Бахтин при изучаване на литературното явление не бива то да бъде затваряно само в епохата на неговото създаване: „Такова изучаване (съобразно условията и задачите на неговата съвременност), разбира се, е крайно наложително, но то не може да обхване в пълнота изучаваното явление и

преди всичко тези моменти, които са свързани с така наречената „съдържателност на формата“. Защото творбата отива със своите корени в далечното минало. Великите произведения на литературата се подготвят от векове, в епохата на тяхното създаване се берат само плодовете на тяхното дълго и сложно съзряване. Затварянето в епохата не позволява да се разбере и бъдещият живот на произведението през следващите векове, този живот изглежда парадокс. Говорейки малко опростено и грубо: ако значението на някое произведение се свежда например към неговата роля в борбата с крепостното право (това се прави в средните училища), то такова произведение трябва напълно да загуби значението си, когато крепостното право и остатъците му изчезнат от живота, а често пъти творбата още повече увеличава своето значение, т. е. влиза в голямото време. . . Всичко, което принадлежи само на настоящето, умира заедно с него.“

Втората част от изказването на Бахтин е посветена на жанровете. „В жанровете през вековете се натрупват форми на виждането и осмислянето на определени страни от света. На писателя-занаятчия жанрът служи като външен шаблон, а големият художник събужда заложените в жанра смислови възможности. Шекспир е използувал и заключил в своите произведения огромни съкровища от потенциални замисли, които в онази епоха не са могли да бъдат разкрити и осъзнати в своята пълнота. Сам авторът и неговите съвременници виждат, осъзнават и оценяват преди всичко това, което е по-близко до техния днешен ден. Авторът е пленник на своята епоха, на своята съвременност. Идните времена го освобождават от плен и литературознанието е призвано да помогне за това.“

Във връзка с тези мисли Бахтин се спира и на нашумялата преди години и още цитирана книга на Шпенглер. Съветският учен отчита, че идеите на Шпенглер все още имат голямо влияние върху историците и литературоведите и затова посочва ограничеността на този философ: „Но към тези идеи трябва да се отправят най-съществени уговорки и критика. Шпенглер си е представял културата на една епоха като затворен кръг. Но единството на определена култура е о т к р и т о единство. Всяко такова единство (напр. античността) при цялото си своеобразие, влиза в единния (макар и не праволинеен) процес на изграждане на човешката култура.“ И по-нататък Бахтин подчертава, че „т в о р ч е с к о т о в ъ з п р и е м а н е не се отказва от себе си, от своето място във времето, от своята култура и нищо не забравя. . . Един смисъл разкрива своите дълбочини при срещата с друг „чужд“ смисъл: между тях започва като че ли диалог, който преодолява затвореността и едностранчивостта на тези смислови значения, на тези култури.“

В заключение Бахтин дава израз на своята увереност в добрите перспективи за развитието на съветското литературознание и отправя пожелание за повече изследователска смелост.

Кн. 12

Поместени са още две изказвания за литературната наука. Д м и т р и М а р к о в е написал статията „Д а с е и з с л е д в а т в с е с т р а н н о с о ц и а л и с т и ч е с к и т е л и т е р а т у р и“, в която отбелязва успехите на литературознанието в последните години: „намали се описателността, безкрилата фактография, увеличи се делът на концепционните трудове“. Марков сочи като важна област на научните изследвания разкриването на връзките между социалистическите литератури, изградени върху идеологическа близост, и дава за пример тритомния сборник с документи „Съветската литература в България“.

На проблема за естетическото своеобразие и възможностите на социалистическия реализъм са посветени много трудове, между които Марков изтъква книгите на В. Днепров, Г. Ломидзе, А. Метченко, А. Мясников, Л. Новиченко, А. Овчаренко, С. Петров, Б. Сучков, Л. Тимофеев.

Съветският учен смята, че в разбирането на социалистическия реализъм като изкуство от нов тип се сблъскват различни гледни точки, между които има и неприемливи. Марков подчертава, че социалистическият реализъм трябва да се разглежда като „принципно нова естетическа система, която включва в себе си общите свойства на социалистическото изкуство и му е равнозначна по съдържание“. Според автора на статията ще се наложи да се преразгледат остарелите представи за реализма.

Ю. Б а р а б а ш е озаглавил своето изказване „К а м о г р я д е ш и?“ Той цитира мненията на неколцина писатели и учени и се спира главно на два въпроса — съдбата на хуманитарните науки днес и същността на структурализма. След като ползува изказванията на Станислав Лем и Нилс Бор, авторът на статията привежда думите на акад. А. Колмогоров, че единствено по силите на поета е възможно да създаде от нищожното количество информация от 400 букви „канал за връзка“ със своите съвременници и потомци, да разкъса ограниченията на пространството и на времето.

Барабаш отбелязва, че настъплението на точните методи в литературната наука е факт, пред който не можем да си затваряме очите. Той споменава първо за К. Леви-Щрос с неговата формулировка, че не бива да се разделят на една страна точните и естествените науки, а на друга — обществените и хуманитарните. Барабаш подчертава: „Самото понятие „точност“ не е равнозначно в приложението му към хуманитарната област.“

В статията се цитира една интересна притча на американския учен М. Таубе (от книгата му „Изчислителните машини и здравият смисъл"). Тя е изходна точка за следното заключение, което Барабаш прави: „В наука, изучаваща такъв „субективен" феномен като художественото творчество, в наука, където толкова съществена роля имат социални и лични фактори, където обектът на изследването е многоизмерен, многозначен, неуловим, променящ се — в такава наука количественият критерий има стеснена сфера на приложение." След това авторът на статията сочи постиженията на точните методи в тази стеснена област: математическите студии на акад. Колмогоров в областта на стихосложението (за ритмиката на Маяковски), отчасти главния труд на К. Леви-Щрос „Митологични" (при структуралния анализ на митовете на американските индианци), „хоризонталния срез" на руските вълшебни приказки, извършен през 20-те години от В. Проп в „Морфология на приказката", а също така съвременни постижения като „Лекции по структурална поетика" от Ю. Лотман, „Славянските езикови моделиращи системи" от Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров. Според Барабаш структуралният метод е приложим с успех главно към схематизирани, застинали системи и почти няма постижения при анализа на по-късни или съвременни художествени явления. Между редките изключения, когато точните методи дават резултат, той сочи само два примера, и то с уговорки — книгата на Бахтин за Достоевски и работите на С. Айзенщайн по теория на киното.

Ю. Барабаш оценява високо книгата на немския учен Р. Вайман „Новата критика" и развитието на буржоазното литературознание", в която се проследяват корените на западното формалистично литературознание. След това Барабаш напомня за амбициите, с които преди половин век се яви ОПОЯЗ, за стремежа на тази школа към обективност и съпоставя съвременната борба между структурализма и екзистенциализма (предимно във Франция). Според автора на статията обективността на формалистичната школа е купена на твърде висока цена — с цената на смисъла. Като използува думите на М. Дюфрен, съветският учен отбелязва, че структуралната критика „къса всички генетически връзки на произведението с писателя, а чрез него и със света" и по този начин под лозунга за борба със субективизма се скъсва със субекта, с човека. Най-крайна формулировка на тази позиция има в нашумялата книга на М. Фуко „Думи и вещи": „Само със смях може да отвърне философът на този, който още настоява да се говори за човека, за неговото царство, за неговото освобождение".

Барабаш подчертава, че структурализмът и екзистенциализмът имат една обща черта въпреки цялата си противоположност и борби — това е тяхната идеалистическа природа. А в полемиката със структуралистите Сартр оценява това течение като възвръщане към позитивизма.

В края на изказването си Барабаш разглежда отношението между марксизма и структурализма. Позовавайки се на френския марксист Люсиен Сев, той смята, че структуралният метод се отнася към диалектическия така, както формалната логика към диалектическата. Заключението на статията подчертава две съществени задачи на съвременното литературознание: широк методологически фронт със систематично, без приливи и отливи, методологическо настъпление и разрешаване на проблемите за синтеза в литературознанието, проблеми, изтъкнати още преди три десетилетия от акад. А. Белецки и не загубили досега своята актуалност.

Й. В.

ПОЛША

«TWÓRCZOŚĆ» — кн. 9—12/1970

Последните четири книжки на сп. „Твурчошч" от 1970 г. съдържат интересни отзиви за излезлите напоследък книги, чието публикуване е станало, по една или друга причина, значително събитие в полския литературен и културен живот. Може би на първо място трябва да се спрем на книгата „З л а т н и я т п а п а г а л. Разказ за любовните и други приключения на Франчишек Дяболо — Дяблотка" от А р т у р М е н д ж и ж е ц к и (Artur Międzyrzecki), известен досега като поет. Рецензентът на тази творба — Ришард Пшибилски я определя (кн. 9) като „тъжен разказ за човека, който е престанал да бъде личност". Както всеки разказ за човешкото падение, той е изпълнен с ужас, но същевременно важно място в него заема и пародията. Ужасът съжителствува тук със смеха.

Франчишек Дяблотка, известен филмов режисьор, „архетип на артист от втората половина на XX в." не притежава вече никакво идеално Аз. Той живее само с това, което за света и човека са мислели и казали другите. Сиреч, както изтъква рецензентът, героят на Менджижецки живее с всичките възможни идеологии на своето столетие. Той води постоянен диалог не с идеалното си Аз — диалог, необходим за създаването на една личност, а със структурализма, теорията на културата, философията на историята, космическите теории, сексуализма, психологизма и разни други „изми". Диалогът тече и в това време отминава и животът на Дяблотка, който не се сеща дори да помисли за собственото си Аз. Различните идеологии и философии текат през него и отминават „като реката на Хераклит", защото не са в състояние да му поднесат някакво образцово идеално Аз, към което

тйо да поиска да се стреми и да го осъществи в себе си. И така те губят за него хуманитарния си смисъл. Ето защо всички тези идеологии са обект на пародия и подигравка от страна на автора. Идеология, която не може да превърне един човек в личност, е ненужна, а следователно и смешна. Лишен от образец за идеалното Аз, без който човекът е абсолютно неспособен да организира многообразните си преживявания в едно осмислено цяло, Дяблотка се самоубива. Той не може да понася повече собствената си празнота.

Другият герой на романа — Лукум, не е променлив и празен като Дяблотка. И той обаче не може да стане личност, защото цялото му мислене се определя от институцията, на която служи. Той вярва, че в институцията се е въплътило напълно мисленето, което определя един човек. В нея той намира опора, но собствената му мисъл се превръща в неподвижен камък. Лукум се бори с Дяблотка, когото иска да подчини на програмния съвет на организацията „Про Арте". Но всичките му усилия пропадат. Дяблотка, като човек на изкуството, предпочита „да сънува своя антропологичен сън", т. е. да се увлича ту от една, ту от друга идея, макар и без цел и смисъл. Когато Дяблотка умира, на фестивала в Санта Фе се води голяма идеологическа дискусия. Има моменти, когато тя прилича на открити изявления на прочутата на Запад група „Анима", която иска човекът на всяка цена да се сдобие със собствената си личност, та макар и по пътя на разюздан сексуализъм, наркомания и лудост. Но тук се води и сериозен идеен диалог, за който рецензентът пише, че „през последните десетина години не е чел нищо по-увлекателно от него" и посветените му страници нарича „великолепна интелектуална проза". Влизат в схватка две становища. Първото — защищавано от „авангардистите", приема за абсолютна величина бъдещето. Фанатичната мечта на боготвореното бъдеще трябва обаче да оформява преживяванията на личността, която е настояще; въображението за един мираж трябва да изпълни празнотата, която усеща съвременният човек. И това е най-дълбокото противоречие на това становище. Второто противопоставено му становище изразява човешката тъга за „капка от вечността". Личността намира себе си, като влиза в контакт с действителността, но същевременно не се оставя да бъде напълно обусловена от тази действителност. Личността се заражда там, където се срещат традицията и съвременността, смъртта и раждането, гибелта и спасението. За разлика от „авангардистите" защитниците на тази позиция не скъсват връзка с традицията, която за тях е „несвършваща се актуалност".

Историята на живота на Дяблотка е разказана от няколко души „лични свидетели". Но, както остроумно отбелязва рецензентът, тези „монографисти" на Дяблотка са също такива като него малки, празни отвътре Дяблотковци. Те не умеят да направят никакви изводи от драмата, изживяна от „предмета на техните изследвания" и тук трябва да се намеси авторът. Техният неуспех е според Пшибилски израз на плачевното състояние на съвременните хуманитарни науки въобще. В областта им работи цял легион специалисти, които умеят изкусно да интерпретират всеки откъс от мисълта, но след това не знаят какво да направят с тези интерпретации. Защото хуманизмът — както изтъква един от героите на Менджижецки, — който не участвува в борбата за облика на своето време, не може да разбере и миналото. Да разбереш миналото значи да го направиш актуално. Този съвременен „хуманизъм" не може да създава образци за идеалното Аз и затова той е нищожен. Поражението на своя герой авторът на книгата е превърнал в предупреждение към всички ни, както изтъква рецензентът. Полският писател Станислав Игнаци Виткевич е направил на време — подчертава Пшибилски — равносметка на подвига и шутовството на модернизма, Менджижецки ни представя равносметка на надеждите и мизерията на културната антропология на втората половина на XX в. Затова книгата му е според рецензента едно от най-големите събития в полската следвоенна литература.

Второто забележително литературно събитие през миналата година беше появата на „Дневникът от Варшавското въстание" — творба на друг известен поет (поетите преминават към белетристиката и там отбелязват по-големи успехи от „професионалните" прозаици), Мирон Бялошевски. Рецензентката на тази книга Хелена Заворска (кн. 10) подчертава, че за читателите на поезията на Бялошевски неговият „Дневник" представлява „двойна скъпоценност". Дневникът ни дава най-потресаващ и най-верен, между всичко написано на тази тема, образ на преживяванията на варшавяни през август и септември 1944 г. И същевременно книгата най-неочаквано ни въвежда в най-скритите тайни на поезията на Бялошевски, разкрива генезиса на поетическото му въображение, извора на постоянно възвръщащите се у този поет мотиви и образи. След прочитането на „Дневника", вече по друг, нов начин четем стиховете на неговия автор. Поетическите образи, смятани по-рано за чиста фантазия, за пресъздаване на сънища, както и метафорите, в които някои литературни критици са виждали влиянието на едно или друго течение в съвременната западноевропейска литература и живопис, се оказват изведнъж отражение на най-реалната, изпитана от автора действителност. Оказва се, че в основата на поетическото творчество на Бялошевски лежи един биографичен факт, най-важният му жизнен опит, за какъвто самият той смята варшавското въстание.

Люшкащият се в основите си свят не е изведен в стиховете на този поет от патологичните психически състояния на автора, нито от опита на европейското съвременно изкуство. Този свят и неговата несигурност са напълно обусловени от реални, сетивни наблюдения и преживявания на стотици хиляди варшавяни. През дните на въстанието градът действително се е люшкал в основите си, преди да легне сред собствените си развалини. Домовете — най-сигурното скривалище на човека, неговата „естествена черупка“ се оказаха също тъй крехки и подлежащи на унищожение, както птичите гнезда. В „Дневника“ на Бялошевски варшавските къщи загиват заедно с хората и, както подчертава рецензентката, загиват сякаш по човешки. „В тази книга — пише Заворска — къща-некъща съществува и несъществува, а човекът знае и не знае какво прави, какво вижда, какво мисли.“ Всичко това е предадено с най-прост език, с кратки, сгъстени изречения, хвърляни така, сякаш авторът се бои, че не ще успее да ги завърши. Според Заворска „Дневникът“ принадлежи към най-големите постижения на полската съвременна проза. „Никой у нас — четем в рецензията — не е описал така пълно, подробно и нежно смъртта на града като смърт на жив организъм.“ А при това в една книга, напълно чужда на всякакъв патос, предметна и почти документална, изпъква с най-голяма сила героизмът на обикновените хора, които „умееха да преживеят края на света с несломимата вяра, че всяка къща може да бъде възстановена, и то със собствените им ръце“. Рецензентката сравнява „Дневник на Варшавското въстание“ с великолепните „Медалиони“ от Зофия Налковска, написани непосредствено след войната, с което признава най-високия ранг на творбата на Бялошевски.

Към интересните материали в разглежданите от нас книжки принадлежи несъмнено и студията на френския литературен критик Wladimir Weidle „Отхвърлянето на фабулата“, която е в същност преведена на полски глава от книгата на този автор „Les Abeilles d'Aristée (Essais sur le destin actuel des lettres et des arts)“.

Най-съществената черта на романа е според автора на студията създаването с помощта на въображението на своеобразен свят, обитаван от фиктивни, но за нас живи хора. Няма значение дали този свят и тези хора напомнят познатата на нас действителност. Важното е този свят да притежава собствените си вътрешни закони, да има собствената си логика и действуващите в него лица да ни изглеждат също тъй свободни, както сме самите ние. Вейдл съзира главната причина на кризата, която изживява в нашия век романът, а донякъде и драмата и разказът, в отслабването у писателите на дарбата да създават собствените си светове, населени с живи герои.

В цялото си развитие романът е проявявал все по-засилваща се тенденция към ограничаване до минимум на формалните елементи в полза на онова ядро, което носи съдържанието. То е ставало все по-богато и все по-разнообразно. Романът в проза, появил се след романа в стихове, се отличава от втория с по-голямото богатство на фабулата, която в първия е била компенсирана с високопарния стил и език. Валтер Скот е открил на бащата на съвременния роман — Балзак—историческото значение на миналите общества и хора, оформени от своята среда. Геният на автора на „Човешка комедия“ му е подсказал да избере епохата, в която сам е живял и Балзак е създал образи на съвременниците си, определени както исторически, така и социално. В сравнение с тази главна задача формата на неговите романи (пропорции, композиция, вътрешния ред на протичането на разказа) го интересуват много по-малко. Едно доказателство за това е появата на същите герои в отделните книги на „Човешка комедия“. Като цяло тя печели от това, но не може да се твърди същото за отделните й томове. Появата на герои от друго време и друго място, различно от представеното действие, правят тези томове сякаш лишени от начало и край. Балзак е изнамерил този метод, защото са го интересували преди всичко героите му и мястото им не в дадената творба, а в този свят, в който ги е поставил да живеят. Едва целият цикъл може да даде пълен и верен образ на този свят. И така структурата на цялото е твърде различна от строежа на всеки отделен роман. В основата й лежи в същност не литературната фикция, а хронологическата канава и съответно разпределените елементи според местностите, обществените слоеве и обсега на дейността на героите, което би могло да бъде конструктивен план и за някакъв статистически трактат. Следователно вече у Балзак се появява надмощието на съдържанието над въображението, само че у него всичко е компенсирано с такава творческа мощ в създаването на живи герои, заедно с фона на техния живот, каквото не е притежавал преди него нито един романист. Тази „компенсационна“ дарба Балзак е завещал, според Вейдл, на големите романисти след него. И тяхното величие ние свикнахме да мерим с това, доколко те се доближават до Балзаковото изкуство. Но съвременните романисти почти никога не удовлетворяват нашите изисквания. Днес никой не умее да подражава и на великия роман-епопея на Толстой, нито на романа-трагедия на Достоевски, макар че мнозина се стремят към това (особено към подражание на Достоевски). На съвременния писател липсва онази творческа мощ, която създава живи герои. Съществуват все още стари формули и писателите не се отказват от тях, но с помощта им те съз дават само правдоподобни герои, а това, което е само прав-

доподобно, е в крайна сметка привидно и фалшиво. Съвременният писател не ни кара да познаваме, а да разпознаваме. Той не създава действителността, а копира. Някогашните големи творби, макар че в тях всичко беше фикция, създаваха независимо от това, дали са били правдоподобни или не, нещо истинско. Франсоа Мориак неотдавна е написал: „Не можем вече да си представим роман, който да се отказва от естествената си задача — опознаването на човека". Но самият термин „опознаване" не е еднозначен. Има опознаване на човека, което е неразривно свързано с творческото въображение, и има друго — твърде близко до научния анализ. Стендал е прилагал анализа, но за щастие още не психоанализа. Балзак се увличал от науката, но за щастие по наивен начин, а и самата наука е била тогава донякъде наивна. И ако не беше така, „Човешка комедия" щеше непременно да се разпадне на суперструктури, алиенации, явления, свързани с борбата на класите и на всичко това, което днес откриват в нея. Вече у Зола се вижда, че използуването на научните методи е в ущърб на изкуството му. Но едва през нашия век намесата на мисълта, враждебна на въображението, разкрива цялата си унищожителна сила.

Размишленията върху проблемите на живота са били винаги съставна част на романа, но по-рано те образуваха с него органическо цяло. Сега те се отделят. Зрителната точка на писателя се доближава все повече до чисто рационалното схващане на живота. Една схема — плод на аналитичната, типизиращата и обобщаваща мисъл, предхожда художествената концепция на творбата. За писателя не е все едно дали наблюдава и открива това, което е общо, в това, което е лично, или търси личното, за да го нагласи към общото. Въображението и художествената творческа мисъл познава само това, което е лично, индивидуално, и не може да се издигне за полет, ако изходната точка на писателя е абстрактната истина. Творбата на изкуството трябва да изразява общи истини, но нейната стойност, дори нейното съществуване е заплашено, ако в ума на твореца общото предхожда личното. У днешния писател съществува разногласие между това, което той създава, и това, което той знае за света. Някогашните писатели и художници не различаваха своя свят от този на другите. Колкото са били по-творчески, толкова по-силно е било у тях убеждението, че копират. Не ги е преследвала действителността, чужда на тяхното въображение. Съвременният писател достигна до творческото самосъзнание и тъкмо това му пречи да твори. Затова днес информацията надделява над творческото мислене, документът и снимката над художественото пресъздаване на света. Все по-често на читателя се поднася суров материал, „откъси от живота", а авторът си остава невидим. Самата художествена творба започва да прилича на документ. Все по-често се появява и монтаж, който предоставя на читателя усилието на цялостното възприятие. Но читателят много рядко отговаря на това изискване, а в повечето случаи се задоволява с разпокъсаните фрагменти, сякаш „преобръща страници на илюстрирано списание". Все по-решителна роля играят ножиците. Те изрязват отделните откъслеци, авторът ги слепва, но въображението му не участвува в тази работа. Той изпълнява по този начин само една частица от задачата, която трябва да изпълни.

В началото на своето съществуване романът е успявал да изпълнява ролята на поставено на пътя огледало. Но движението по този път се усилва все повече. Появяват се задръствания. Писателят вече не е в състояние всичко да преживее и всичко да обхване със собствения си опит. Многообразната действителност идва при него каталогизирана и снабдена с етикети. Той е заставен само да инвентаризира и да приема констатираните вече явления. Готовите формули, получени по този начин, съвсем не са по-добри от суровата материя на „събитията на всекидневието". И в двата случая контактът между въображението и действителността е прекъснат. Подобно положение имаме и тогава, когато писателят се ръководи не от определената концепция за света, а от определената концепция за изкуството. И в този случай обединението на обекта със субекта е невъзможно. Пруст запазва само себе си — собственото си въображение, Сартр пък — само това, което е напълно чуждо на собственото Аз на човека, а следователно е лишено от живот и, човешки погледнато, не съществува, макар и да притежава някаква чужда за нас, призрачна реалност. Методът на Сартр прилича на метода на тези художници, които чертаят предметите с толкова остри линии, че напълно изпъква липсата на каквото и да било отношение на тези предмети към нас. В същност тяхното съществуване се отрича и те биват убивани в същия миг, когато ние се отдръпнем от отблъскващия им вид. Дали и това е все още изкуство, което се занимава с опознаването на човека? — запитва авторът на студията. Но тези творци ще ни отговорят, че тъкмо тяхното изкуство е най-чистото, защото то отхвърля поезията, която ни заплашва с лъжа. Във втория том от „Пътищата на свободата" на Сартр действителността не е преживяна, а е констатирана. Това отразява донякъде ритъма или по-скоро аритмията на съвременния живот. Но допирът на отделните човешки съществувания е у Сартр толкова случаен и лишен от смисъл, както може да бъде само в „обективния" живот, т. е. в живота, възприет само с разума, отделен от останалите душевни функции на човека. Броят на неговите герои няма никакво значение и би могъл да бъде

неограничено увеличаван, защото те са въведени в творбата само за да станат жертви на унищожаващите ги събития, пред които те се оказват не само слаби, но и вътрешно празни.

Съвременният писател вече не се стреми да изрази себе си, а само да се отличава от другите. При това към писане го тласка не чувството на необходимост, а на дълг. Някои писатели вече признават, както Пол Валери, че могат да творят само по поръчка. Други нямат нищо против това да им диктуват какво да пишат.

Още Гогол е казал на времето: „Всеки човек, от първия до последния, от поета до сладкаря, се мъчи да предизвика ефект до такава степен, че всички тези ефекти стават най-сетне отегчителни и може би XIX в. да се обърне накрая с някакъв внезапен и решителен жест към това, което е напълно лишено от ефект.“ Но миналият век не оправда тези надежди, да не говорим за нашия, който успя от старите ефекти да извлече още няколко нови. Величието на литературата обаче се състои в това, че тя не може да бъде сведена само до външен ефект. Затова читателят предпочита днес дневници, биографии, документи, а писателското изкуство продължава да съществува само като собственото си отрицание. Най-старите, най-богатите, най-„литературните“ европейски литератури са днес обхванати от омразата към литературата, към готовите ѝ форми, към които е толкова лесно и толкова опасно да се нагодиш, към надутостта и безсъвестността на писателя, към евтините украшения, вкусове, към великолепието на повърхностните фрази и бедността на мисълта, към истините, които са само празни думи, към лъжливата красота и лицемерния морал. И редица писатели започват да пишат „напук“ на литературата. Те уверяват читателя в абсолютната си аморалност, манифестират презрението си към формата, към езика, твърдят, че не препрочитат никога това, което са написали, като демонстрират по този начин омразата си към „мнимите врагове на свободата — приличието и граматиката“. В този бунт на литературата срещу себе си се увеличава още повече пропастта между въображението и разума. Човекът е противопоставен на писателя. Абсолютната, безличната истина се издига срещу изкуството, заподозряно, че иска да прокарва лъжата. Така се стига до отхвърлянето на фабулата като нещо измислено, а следователно лъжливо. Толстой цели 30 години преди Пол Валери е изповядвал, през последните години преди смъртта си, че му е станало невъзможно да напише: „Госпожа X излезе в четири часа“, защото госпожа X няма никаква работа в града в четири часа, а при това госпожа X въобще не съществува. Така разумът и моралът осъдиха въображението в името на истината. Но съотношението между въображението и истината, между истината и действителността е много по-сложно. Истината, която се съдържа в описаните в романа събития, не може да бъде доказана по експериментален начин, нито изведена от някаква обща истина като геометрическо правило. Но очевидността, с която тя се налага на нашия ум, не е по-малка от очевидността на другите истини. Всеки спомен, целият вътрешен живот на човека, съществуването въобще на човешката личност зависят от въображението, защото самият разум тук не стига. Само като прибягва към създаденото от въображението — към фабулата — писателят може да постигне тази истина, истината въобще. Когато той се отказва от „фикцията“, истината му бяга. Това е разбирал най-добре Гьоте. Спомените си той е озаглавил „Поезия и истина“, а думата поезия (Dichtung) може в случая да означава и „фикция“. Съюзът, сложен между двете понятия, не ги разделя, а, напротив — той ги съединява, подчертава тяхната идентичност. В крайна сметка — мисли Вейдл — истината е всичко, което може да стане предмет на нашата вяра и ние днес най-остро страдаме от липсата на една обща истина. А романът е сграда, която се строи от истини, в които се вярва. Не можем и да мечтаем за голяма хуманна литература, докато не възвърнем човека към природното му единство. В противен случай в името на човека издигаме „под-човека“, както прави могъщото „анималистично“ течение в американската литература (Хемингуей, Стайнбек). Литературата трябва пак да намери пълния, цялостен човек, защото „човекът — завършва авторът студията — лишен от изкуството, е също тъй нечовешки, както изкуството, лишено от човека. Мярката за човека — за неговото величие и низост е тъкмо изкуството“.

Накрая ще се спрем още на един извънредно интересен материал, поместен в кн. 9 на списанието — студията на известния полски поет Мечислав Яструн (Mieczysław Jastrun), посветена на две драми с антична тематика на Циприан Норвид (Cyprian Norwid), запазени за съжаление само в откъси. Циприан Норвид, 150 години от раждането на когото Полша ще празнува през настоящата година, е все още непознат у нас, но полската критика го поставя наравно с Мицкевич и Словацки. Той е поет и драматург от епохата на романтизма.

Яструн остроумно забелязва, че драматическото творчество на Норвид е стигнало до нас, както древногръцките статуи — във фрагменти. Но и от тези фрагменти личи, че създателят им се чувствува в античните времена също тъй свободно, както в съвременността. Защото той възприема живота, цивилизацията и културата като неразривно цяло. В това отношение Норвид прилича на Гьоте, който също така свободно се движи в античния свят. Действието на разглежданата от Яструн пиеса протича в Спарта. За Норвид Спарта е олицетворение на ду-

ховно мъртвило, пример за това, докъде може да доведе нивелирането на човешката личност, незачитането на индивида, безогледността на тиранията. Главният герой — Тиртей от Атина, смята за свое призвание борбата с духовната вкаменелост на спартанците. Той цени тяхната храброст, но иска да обедини „силата на камъка с нежността на цветето“. Мъжеството на спартанците трябва да бъде възвишено и облагородено от нежността на любовта и красотата на изкуството. Победите на духовно бедните или празни спартанци са възможни само дотогава, докато „камъните могат да побеждават хората“. Но след такива „победи“ в света не остава камък върху камък. Тиртей иска да види Спарта, както Норвид — Полша, преродена от блясъка на атинската демокрация и атинската любов към изкуството. Без красотата — мисли той — няма свобода. Да умееш да чувствуваш красотата — ето едно от първите условия за истинската зрелост на едно общество. Художникът и поетът трябва да бъдат мъдреци, които организират въображението на обществото. Пиесата е израз на копнежа на нейния създател да преобрази духовния облик на своя народ, да му помогне да постигне по-висша форма за проява на полския народностен дух.

В. См.-П.

ГФР

«KURSBUCH» (Франкфурт на Майн), кн. 20/1970

Сп. „Курсбух“, издавано от известния поет и критик Ханс Магнус Енценсбергер, излиза четири пъти годишно без определена периодичност. Всяка книжка е посветена на проблеми от някоя обществена наука. В кн. 20/1970 г., включваща статии по въпроси на естетиката, е публикуван за първи път фрагмент от Валтер Бенямин (Walter Benjamin) върху методологически проблеми на диалектико-материалистическия анализ на литературата с оглед творчеството на Бодлер. Освен това в броя са поместени статии от Мартин Валзер, Мартин Юргенс, Х. М. Енценсбергер и др.

Името на Валтер Бенямин (1892—1940) е почти непознато у нас и поради това редакцията на ЛМ предлага поместения в „Курсбух“ негов фрагмент, както и извлечение от обяснителните бележки. Бенямин се самоубива при заплахата да попадне във фашистки концлагер. Литературното наследство на така рано загиналия немски литературен критик, изкуствовед и философ съдържа голямо количество непубликувани, както и незавършени работи върху проблеми на немската и световната култура. Широко известен сред марксически ориентираните интелектуални среди в Германия през 30-те години, Бенямин е оставил след себе си безброй фрагментарни бележки от по-късния си, марксически период, както и различни студии, коментари. Голяма част от тези текстове — те са най-често с малък обем — спадат към комплекса „Парижки пасажи“ и към незавършената му книга „Шарл Бодлер, поет на късния империализъм“.

В бележките на Ролф Тидеман се упоменава, че публикуваният фрагмент е един от най-значителните, намерени в архива на Бенямин. Като текст той не може да се смята за завършен — неизвестно е дали краят му е загубен или е останал недописан. Предполага се, че е създаден между 1937 и 1938 г.

Този фрагмент дава представа колко дълбоко е бил свързан Бенямин с марксизма и марксистката естетика. Между бележките към неговите „Парижки пасажи“ се намира една, от която може да се разбере как Бенямин е схващал своята собствена задача като литературен историк и изследовател. „Днес историкът трябва да изгради само едно тясно, но товароспособно философско скеле, за да улови в мрежите си най-актуалните аспекти на миналото. И както новите стоманени конструкции на градовете предлагат пред очите на работниците и инженерите нови великолепни изгледи, така и философът, домогнал се до основните аспекти на изследването, трябва да продължи работата си без виене на свят като съвестен и — ако е необходимо — като самотен труженик.“

У Бенямин по забележителен начин се съчетават философът с историка, ученият с ценителя. Мисълта му да се започне от „некритичното“ представяне на една творба, като при анализа ѝ се проследи историята на нейното възприемане от публиката, е една от най-плодоносните. Теоретикът Бенямин не се задоволява обаче с голото „представяне“ на художествената творба — неговата задача се изразява много повече в това да „прояви“ фотографското изображение на изследвания предмет и с това да допринесе за точната детерминация на понятието от теоретично гледище. Така обектът на критическия анализ се разглежда не формално, откъснато от времето, обвързан от абстрактни философски истини, а върху основата на марксизма. В изследването си върху Бодлер Бенямин се стреми не да отреди на поета непосредствени функции в класовата борба, а да докаже, че „от пролетарска гледна точка“ той не бива да бъде отхвърлян като безинтересен. Естетическата теория на Бенямин се захваща да „оползотвори“ предмета на своето изследване в интерес на потиснатата класа. Тя се стреми да подмени обществените сили, действуващи зад традицията на Бодлеровото творчество. Тя обаче знае, че такава една подмяна и оползотворяване може да се постигне само в продължителен срок от време.

Методът на Бенямин е диалектически. Да бъдеш диалектик, по негови думи, това ще рече „да усещащ в платната на кораба си

историята. Платната — това са понятията. Но не е достатъчно да се разполага само с платната. Решаващо е умението да се управляват". Вятърът на историята, това е „пролетарската гледна точка", която Бенямин е превърнал в своя гледна точка.

В критическите си трудове Бенямин се стреми да създаде нови методи на изследване. Защото според него „научният метод се характеризира с това, че достигнал до нови обекти, развива и нови методи". Така и в публикувания за първи път текст, който предлагаме, макар и фрагментарно, се предлага един нов метод на критическо изследване при марксическия литературен анализ. Ето и пълния текст на този фрагмент върху Методологическите проблеми на един марксически литературен анализ от Валтер Бенямин в превод на Венцеслав Константинов:

Отделянето на истинното от неистинното представлява за критическия метод не изходен пункт, а цел на изследването. С други думи, той набира начална скорост тъкмо при обвеяния от заблуди, от „*δόξα*" предмет. Диференцираният, които извършва — той е по начало диференциращ метод — се движат в границите на самия крайно разнороден предмет и той не може да не го третира като разнороден, нито да се отнася към него безкритично. Критическият метод само би намалил изгледите си за успех с претенцията, че разглежда предмета такъв, какъвто е „в действителност"; и би ги увеличил значително, ако в процеса на изследването изостави напълно тази претенция и с това се подготви за прозрението, че „предметът в себе си" не е „предметът в действителност".

Да проучиш „предмета в себе си" е безспорно съблазнително начинание. Така той се предлага в цялата си пищност — какъвто е случаят с един Бодлер. Изворите потичат изобилно, а където водите им се сливат в потока на традицията, се открива добре трасирано русло, по което той струи пълноводно, докъдето поглед стига. Критическата теория не се прехласва обаче пред това зрелище, не се занимава с изображението на облаците в потока. Но още по-малко се и отдръпва от него, за да „черпи от изворите" и да изследва „самия предмет" зад гърба на хората. „Чии мелници задвижва този поток? Кой лови риба в него?" — такива въпроси си задава критическата теория и променя изображението на пейзажа, като назовава с истинските им имена не само физическите, но и обществените сили, действуващи в него. Най-сетне тя може да промени не само изображението, но и самия пейзаж, при което — макар и в дълъг срок от време — оползотворява дебита на потока за онези, които досега дори не са имали възможността да го зърнат.

Вулгарно-марксическа илюзия е схващането, че обществената функция на един, било то духовен или материален продукт може да се определи, без да се вземат под внимание обстоятелствата и носителите на неговата традиция. „Като съвкупност от творби, които биват разглеждани независимо ако не от производствения процес, в който са произлезли, то от процеса, в който получават своята историческа трайност, идеята за културата носи фетишизирани черти." Традицията на Бодлеровата поезия е все още много млада. Но тя е получила вече исторически белези, които правят възможно нейното оползотворяване.

Пред нас е образът на Бодлер, и то такъв, какъвто ни го представя традицията. Традицията в буржоазното общество може да бъде сравнена с фотокамера. Буржоазният учен се взира в нея подобно на лаика, който се любува на пъстрите картинки във визьора. Материалистическият диалектик обаче оперира с нея. Неговата задача е да прави констатации. Той може да се спре на по-голям или по-малък сектор, да избере по-ярко или по-приглушено историческо осветление — в последна сметка той зарежда апарата и натиска копчето. След като е извадил плаката — т. е. изображението на предмета, какъвто е навлязъл в обществената традиция — методът встъпва в своите права и той проявява плаката, понеже тя може да му предложи само негативен образ. Тя произлиза от апаратура, в която светлината се превръща в тъмнина, а тъмнината в светлина. На добитото по този начин изображение не би подхождало нищо по-лошо от претенцията за окончателност. Неговата житейска вярност е само привидна, а неговата стойност с положителност не се основава върху тази мнима жизненост. Неизпъкващ на преден план, но истински е конфликтът, в който при определени случаи обществените интереси на традицията се намират с предмета, предаден на тази традиция. Стойността на полученото изображение много повече се основава върху момента, при който изображенията се призовава като свидетел срещу същата тази традиция, която е предизвикала появата на образа му върху фотографската плака. (Обратно при дагеротипиите, където самият снимачен процес се превръща в свидетел срещу историческата епоха, чиито черти портретираният предлага на показ.)

Всичко това изглежда сложна процедура и действително е така. А нима не съществува някоя „по-непосредствена" и същевременно по-енергична процедура? Какво може да се възрази против практиката, без особени церемонии да се изправят лице срещу лице обектът на изследването — в случая поетът Бодлер — с днешното общество и да се отговори на въпроса, какво има той да каже на напредничавите му кадри, имайки под ръка една инвентаризация на произведенията му, без — забележете това — да се заобикаля въпросът, дали той изобщо има нещо да им каже? В същност срещу подобна безкритична постановка на проблема може да

се възрази с нещо твърде значимо. Против нея говори обстоятелството, че при изучаването на Бодлер ние сме наставлявани от буржоазното общество, и то от край време не от неговите най-напредничави елементи. По тази причина тъкмо недоверието към това наставничество предлага най-добрите изгледи за успех при изучаването на Бодлер. В друг раздел ще се занимаем с класификацията на това недоверие.

Неизброимите последици от подобна енергична процедура са и без това отблъскващи. Както малка стойност има и стремежът позицията на един Бодлер да бъде включена в системата на предните укрепления в освободителната борба на човечеството. По начало изглежда много по-ефективно да се проседят неговите скрити ходове там, където той без съмнение се чувствува у дома си — т. е. в противниковия лагер. Защото само в най-редки случаи там му отказват своята благословия. Бодлер беше един таен агент. Агент на тайното недоволство на своята класа от нейното собствено господство. И изправилият го лице срещу лице с тази класа ще постигне много повече от онзи, който от пролетарска гледна точка го отхвърля като безинтересен.

В. К.

«EUPHORION» — Хайделберг, кн. 1, 2/1970

„Еуфорион“ е тримесечно списание за литературна история. Излиза от 65 години. Основано е от Август Зауер, а сега негов гл. редактор е Герхард Бауер от семинара по немска филология в Манхайм. В списанието сътрудничат учени от различни страни. Поставяните проблеми засягат както съвременната литература, така и литературното наследство предимно във философски и теоретичен аспект.

В кн. 1 са поместени няколко интересни статии. Ернест Волф (Сан Диего, Калифорния) публикува студията „Саванарола в Мюнхен“ — анализ на новелата на Томас Ман „Glaudius Dei“. Йохен Гревен (Бодензее, ГФР) пише за изданието на събраните съчинения на Роберт Валзер с ценни данни за научната дейност на Валзер през последните години от живота му. Артур Хенкел (Хайделберг) публикува „Бележки към Фауст — фрагмента на Лесинг“. Прецизно научно издирване представлява докладът на Дитер Сулцер (Хайделберг) „Към историята на емблемните теории“, в който се прави опит за проследяване на емблемните теории през XVI и XVII век. За целта е събран и използуван богат фактически материал.

Кн. 2 предлага доклада на Ролф Тарот (Цюрих) върху основните положения на една нова теория на жанровете. Повод за това изследване дават трудовете на Кете Хамбургер, която застъпва ново становище за поетичните видове, в разрез с традиционната представа за трите поетични категории. Тя предлага само две — фикционната или мимичната и лиричната категории. Авторът прави задълбочен теоретичесли нанализ на горните понйтия, като изтъква преимуществата на новата концепция и се приобщава към нея.

Привлича вниманието студията на Клод Давид (Париж) „Форма и съдържание на романа на Роберт Музил — Мъжът без качества“. Роберт Музил, роден в 1880 г. в Австрия, починал през 1942 г. в Цюрих, е един от най-изтъкнатите представители на романа на XX век. Неговият най-известен роман „Мъжът без качества“ („Der Mann ohne Eigenschaften“, 1930, 1932 г.) е творба, която според К. Давид дава цялостна характеристика на времето и пълна диагноза на хората. Романът е в две части, построен около една сатирична идея и въпреки цялата лекота и брилянтност на ироничното изложение „Мъжът без качества“ е една от най-мрачните книги на нашето столетие. Приложен към творбата на Музил, изразът „експериментален роман“ придобива съвсем друго значение. Не се касае за едно по-широко използуване възможностите на романа, нито за стилистични новости и дързости, както например у Джойс. Тук експериментът се извършва от самия романист по отношение на неговите герои, на техните действия и поведение. Той повтаря една и съща тема в различни вариации, прилага я към различни действуващи лица. Той измисля нови ситуации, в които се явяват нови аспекти на една и съща истина. Цялото прилича на един контрапункт, в който темите се кръстосват и взаимно допълват. Отделният епизод добива смисъл само в рамките на общото, както и отделната личност се проявява само функционално, във връзка с другите действуващи лица. Или, както казва авторът на изследването, отделният субект добива своята значимост само като експонат в общата ситуация. В една от главите на романа си Музил набляга и тълкува понятието „есеизъм“, за да подчертае своята концепция: „есето не е израз на някое наше убеждение, а единственият и неизменен образ, който приема една решаваща идея във вътрешния живот на човека“. Като така то се явява най-точната и съвършена формулировка на мисълта. То не трябва да се смесва с философската студия — философите искат да вместят реалния свят в една логична система и според Музил те са насилници. Докато, обратно, есеистите обхващат живота в неговото многообразие, динамика и противоречие. Те разглеждат света от различни аспекти, за да достигнат до истината на познанието. Есето, казва Музил, е като горските пътеки, те се загубват в гората, не водят до никаква цел и въпреки това на този, който е тръгнал по тях, му се удава, и то точно когато се е заблудил, да достигне до дълбоката непроходимост на истината. В романа си той се опитва да достигне до истината от всички възможни посоки и чрез нея да открие света в неговото противоречиво устройство.

Въпросът, който си поставя всеки, прочел романа „Мъжът без качества“, е относно връзката между двете части на романа. Независимо от някои тълкуватели, които схващат първата сатирична част на романа като негативна, а втората, когато героят се отдръпва от света и търси пътя към истината в себе си, като позитивна, авторът на изследването счита, че и двете части представляват две противоположни утопии. Под утопия той разбира една неразрешима задача, която е обаче максима за нашето поведение. Героят Улрих иска да създаде служба, в която да бъдат застъпени еднакво както изискванията на духа (des Geistes), така и тези на душата (der Seele). Но никое от тях не трябва да бъде задоволено за сметка на другото; трябва да се намери нова синтеза помежду им. Героят не може да прикрие ироничната си усмивка, той знае, че иска невъзможното. Неврозата, която е обхванала света, се дължи именно на несъгласуването на тези две изисквания. И който се опитва да я излекува, я влошава още повече. Но той съзнава също, че невъзможната задача, към която се стреми, е необходима.

Само в обхващане двете части на романа като едно цяло може да се проникне в истинския му смисъл. И в първата част има също толкова позитивизъм, колкото и във втората. И за двете части истината свети на хоризонта, но остава недостигната.

„Мъжът без качества“ не е исторически, нито социален, нито психологичен роман. Тук липсва психологичната интерпретация на героите, така характерна за романа на XIX в. Героят Улрих е съвършено безинтересна личност. Той не е доволен от постигнатото в живота и решава да предприеме един огромен експеримент със заобикалящата го действителност. Той обаче остава само неутрален зрител и не той е обект на експеримента, а светът. Неговите възприятия, чувства, мисли не играят роля в разрешаването на проблемите. Също така и другите действуващи лица, с изключение на Валтер и Клариса, приятели от детинство на Улрих, не притежават традиционната за стария роман психологична физиономия. Те действуват не по свои подбуди, а са водени от някаква друга анонимна сила. Те са кръстовище на проблеми, които минават от един герой на друг, но ги оставят съвсем равнодушни. Или, както ги нарича авторът, прозрачни схеми, наблюдавани иронично от създателя им, а възприемани като полугротески от читателя. Чрез тези нереални образи с техните утопични действия в едно фиктивно общество Музил иска косвено да отрази действителността на нашия свят. Тази структура е присъща за романа на XX в. Авторът на студията напомня за Джойс или Т. Ман, та даже и за Пруст. Те всички създават герои гротески или кукли, с които само авторът автономно се разпорежда в създадения от него недействителен свят. Връхна точка на този вид роман е достигнал Музил с разгледаната по-горе творба. Той отбелязва в 1926 г.: „романът е един способ за духовното овладяване на света“. Неговата книга остава незавършена, на поставените проблеми не е даден отговор, не е намерено разрешение, той се сблъсква с ирационалното. Но въпреки това ние приемаме романа като един триумф на аналитичния разум, на трезвата критика. И, както казва Томас Ман, „тази висша духовност, това бягство от материалното, стига до артистична игра на тон и дух“.

Д. И.

„КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ. СЪБРАНИ СЪЧИНЕНИЯ". Том I

Съставители Б. Ст. Ангелов, К. М. Куев и Хр. Кодов. Изд. БАН, 1970, 778 стр.

Появата на първия том от съчиненията на Климент Охридски е събитие в съвременния научен живот. Неговата стойност произтича не само от обстоятелството, че то увенчава близо 130-годишната история на проучванията върху Климентовото книжовно дело, в която е вложено усърдието на учени от няколко страни и няколко поколения, и че същевременно, като всяко значително научно постижение, то открива нови перспективи пред изследователската мисъл. Томът представя в системно единство творчеството на една от най-големите личности на източната православна култура и отново потвърждава с изобилни, най-конкретни документални данни истината за необикновената роля на старобългарската литература извън пределите на средновековна България, за несъмнената ѝ популярност и високия ѝ престиж в най-широки териториални и хронологически граници. Чест за българската наука е, че именно нейни представители осъществяват изданието. Дългогодишните традиции у нас в областта на кирило-методиевската проблематика и винаги будното чувство на признателност и дълг пред изключителните исторически заслуги на бележития ученик на солунските братя правят този факт напълно закономерен.

Авторският колектив (Б. Ст. Ангелов, К. М. Куев и Хр. Кодов) е преодолял специфичните трудности, които възникват при обнародването на средновековното литературно наследство. Макар и да тръгват от една солидна основа, каквато представляват опитите на двадесетината специалисти, предимно руски учени, за установяване и издаване на Климентовите съчинения, тримата съставители насочват усилията си преди всичко към издирване и въвличане в кръга на проучванията на нов изворов материал. Работата им през последните няколко години, активизирана от взетото през 1965 г. решение на Института за литература при БАН да се съберат и издадат съчиненията на Климент Охридски, и протекла особено плодотворно между другото и в книгохранилища на СССР, Чехословакия, Румъния и Югославия, промени съществено картината на размерите и разпространението на Климентовата книжовна продукция. Достатъчно е да се спомене само, че почти всички поучения и похвали, намерили място в първия том, са обработени по голям брой преписи. Много често те са над 40—50 за всяко отделно произведение, а в единични случаи количеството им достига трицифрени числа (Похвално слово за Михаил и Гавриил — 156 преписа, Похвално слово за възкресение Лазарово — 115 преписа, Похвално слово за пророк Илия — 145 преписа). Без да означава изчерпване на всички възможности — нещо естествено и очевидно, отбелязано изрично и във встъплението към тома, събраният материал от първоизточниците, допълнен и от прегледа на редица печатни пролози, е напълно достатъчен по обем, за да бъде надеждна опора, когато се е решавал основният проблем на изданието — Климентовото авторство.

Томът обхваща 40 слова и поучения. Принципите за подбор и предаване на текстовете са обмислени грижливо и са прокарани последователно с професионална вещина. Съставителите се ориентират към най-стария от известните преписи на всяка творба, като се придържат до схващането, че той обикновено отразява най-добре авторския текст. При равни други условия се предпочитат датираният текст и българската редакция. Словата са подредени хронологично по църковния календар според септемврийската година. Големият брой преписи в повечето случаи е наложил да се отделят много усилия и време, за да бъдат определени текстовете за разночетения. Тук отново е дадена преднина на по-старите преписи. Самите разночетения носят текстологически характер. Словата са предадени във фотокопия и транскрипция и това безспорно открива пътища за палеографски и езиковедски наблюдения върху тях. Установяването на две редакции се отбелязва чрез публикация и на двете версии. Особено внимание заслужават уводните части към всяка творба. Тук преобладава прецизен археографски обзор. Привлечени са и извънредно полезни сведения, свързани с историята на съответния църковен празник или на прославяния църковен герой. Библиографските справки в това отношение насочват нерядко към труднодостъпна, строго специализирана науч-

на литература. Трябва да се съжалява, че тримата съставители са проявили нееднакво предпочитание към бележките от този род.

Литературните качества на Климентовите творби са периферен обект за авторския колектив. Относително по-подробна характеристика на някои моменти от изобразителния стил на Климент Охридски съдържат коментарите към Похвално слово за Михаил и Гавриил — най-широко разпространеното Климентово творение, и Похвала за Кирил Философ — блестящата апология на Кириловата мисионерска и просветителска дейност. Общо взето, отсъствието на подобни анализи не се отразява отрицателно — тъкмо поради своите цели този изследователски труд не губи от цената си и без тяхното наличие.

Както бе споменато вече, основният проблем на изданието, който определя и съдържанието на предложения първи том, е проблемът за Климентовото авторство. В същност това е главната научна тема, на която са били подчинявани всички линии в проучването на Климентовото литературно наследство от времето на Шафарик и Ундолски до наши дни. С оглед именно на постиженията по този въпрос във въведението към тома са степенувани приносите на отделните учени. Наред с точната оценка на всеки етап от развитието на славистичното знание в тази насока трябва да бъде отбелязано специалното внимание, отделено на Вукол Михайлович Ундолски и на неговите задълбочени занимания с Климентовото писателско дело. „Въпреки проявения голям интерес от М. Погодин, О. Бодянски и П. Шафарик към нашия писател — подчертава се във встъплението — за науката Ундолски е истинският откривател на Климент Охридски — на него се пада честта пръв да отъждестви личността на писателя, да открие негови произведения, да замисли тяхното проучване и издаване“[1] (стр. 29). Поради това оправдано е поместването на целия доклад на Ундолски „Об открытии и издании творений Климента, епископа словенска“ в този му вид, в който е публикуван през 1867 г. в „Беседы Общества любителей российской словесности“.

За съставителите е „вън от всякакво съмнение“, че сигурното Климентово книжовно наследство е далеч по-голямо, по-богато и по-разнообразно от онези 15 слова и поучения, които досега се сочат обикновено в науката. Дали обаче всичките предложени 40 творби са действително Климентово дело? Може би в бъдеще ще се наложат известни корекции в така очертания обем на неговите поучения и похвали. Авторите не изключват подобна възможност. Следователно част от „сигурните“ Климентови произведения са само „с голяма вероятност“ Климентови, т. е. като цяло томът съдържа материал, чиято атрибуция в нееднаква степен е равнозначна на Климентово авторство. Много по-съществено е, че съставителите са се опрели максимално на доказателствените възможности, които им представят използуваното ръкописно наследство, текстологическите и литературно-историческите справки. Изводите им в това отношение — колкото категорични, толкова и съобразени с наложените от своеобразието на материали и проблемите резерви — заслужават висока оценка. Особено важно е, че те се стремят да намерят комплексен критерий за всеки отделен случай. При това положение е проявена свобода в оперирането с някои от „белезите“ на Климентовото авторство. Присъствието на неговото име например в заглавието на преписите за издателите е желателен, но не и неопровержим аргумент в полза на авторството му — Похвално слово за пророк Илия е известно по 145 преписа и нито един не носи името на Климент. (Предположението, че „изобщо едва ли Климент е поставял името си в насловите на своите слова и проповеди“ е заслужавало по-широко място в коментара на издателите.) Спокойно може да се приеме и тезата, че поученията за предпразненства (на Рождество Богородично, на Въздвижение, на Рождество Христово и др.) са произлезли от общото слово Заповѣдания о праздьницехъ. С право те са смятани за Климентови слова, при все че самото им приспособяване към съответния празник може и да не е Климентово дело; логически дори е по-вероятно да не е негово дело във всички случаи. От особено значение е очевидното текстово покритие между тях, от една страна, и Заповѣдания о праздьницехъ, от друга, което по същество означава принадлежност на Климентовото перо.

Поучение за Сретение господне се определя като Климентово „по начин на изложение, по мисъл, по фразеология и по своята примитивна нравствена насоченост“ (стр. 405); Поучение за Благовещение — „по строеж и идея, по език, стил и фразеология, по простота на мисълта и на практическата нравствена назидателност“ (стр. 536); Поучение за Пасха — „по простотата на композицията, по езиковите и лексикални особености, стилните похвати, фразеологията, нравствената идея“. И т. н. и т. н. Това са разновидностите на формулировката, която почти неизменно срещаме при всяко слово. Разбира се, най-често тази формулировка е подкрепена и със странични, по-конкретни съображения. И все пак — в какво точно се състои Климентовият начин на изложението, неговата фразеология, неговата нравствена насоченост,

---

[1] Подобни мисли са изказани в доклада на Б. Ст. Ангелов на тържествената юбилейна сесия по случай 1050-годишнината от смъртта на Климент Охридски — „Съчиненията на Климент Охридски и тяхната съдба“ — в: Климент Охридски. Материали за неговото честуване по случай 1050 години от смъртта му. С., БАН. 1968 г.

композицията на словата му? Какво е най-характерното за езиковите и лексикалните им особености? Читателят очаква да бъде по-подробно въведен в несъмнено интересната изследователска работа, в процеса на която са се оформили тези заключения. Става дума не за недоверие спрямо крайните изводи, а за нуждата от по-разгърната характеристика, от която се стига до споменатата формулировка. Такава характеристика би била нейното текстологическо и литературно-историческо основание.

В края на встъпителните си думи авторският колектив е изразил надеждата, че наред със следващите втора и трета книга с вероятните слова на Климент Охридски и Пространните жития на Кирил и Методий ще се появят и публикации на останалите му произведения — Цветен триод, Чин изповедания, както и специален том със славянските и гръцките източници за живота, делото и прославата му. Да се надяваме, че излезлият първи том ще бъде щастливото начало на тази ценна поредица.

Лиляна Грашева

„L'ÉNIGME DE LA CATHARSIS TRAGIQUE DANS ARISTOTE" от АЛЕКСАНДЪР НИЧЕВ

Изд. БАН, 1970, 254 стр.

Книгата на литературоведа-елинист Александър Ничев „Загадката на трагическия катарзис у Аристотел", издадена на френски език, надхвърля значително по качество и мащабност всичко писано от него досега във връзка с проблема за същността на Аристотеловия катарзис. А в този свой труд той прави опит за многостранно осветление на една „загадка", която от столетия занимава умовете на философи, естетици, литературни теоретици и театроведи. Задачата, която си поставя българският изследвач, е да даде „цялостно изложение на една нова концепция за трагическия катарзис", т. е. да изложи и обоснове своя теза за неговото разбиране, като същевременно в процеса на излаганите разсъждения и доказателства приведе и всички съществуващи „контраверсии" относно „невралгичните пунктове в тази тъй дълго обсъждана проблема" (стр. 5).

Впрочем за многопосочните аспекти, в които Ал. Ничев разгръща научноизследователската си задача, говори още самата композиция на работата му. След стегнат увод, гдето набелязва основните недостатъци в така наречената „медицинска теория" на Якоб Бернайс, Ал. Ничев изяснява конкретно въпроса — в същност „откъде тръгва Аристотел, за да формурира тезата за трагическия катарзис". И, както трябва да се очаква, тук той отделя на първо място надлежно внимание на философа Платон, по-специално на неговото схващане за трагедията като „подражаващо" изкуство. За щото при постановката и изясняването на проблема за трагическия катарзис авторът на „Поетиката" едновременно изхожда от Платоновите схващания в тази област и в една или друга степен ги коригира или отрича, и то върху основата на принципиално различните им схващания за изкуството като „подражание" (μίμησις) на действителността. Както изтъква и Ал. Ничев, тази книга-пионер на науката за литературното изкуство представлява „мълчаливо възражение срещу естетиката на Платон". Макар и без открито, персонално посочване, тя цели да оспори „Платоновата присъда над трагическата драматургия" изобщо (стр. 216, срв. също стр. 231). Заключението на българския учен е категорично в полза на Аристотеловата теза. Изкуството „подражава" не на несъщностната външна страна на живота, а тъкмо напротив — отразява същностни явления и движещи сили в него. В процеса на естетическото познание „трагедията наистина буди превратни мнения, както и неуместни чувства (des opinions erronés, ainsi que des sentiments inopportuns), но тя самата способствува те да бъдат преодолени и заместени от правдиви възгледи и от уместни чувства (des opinions justes et des sentiments convenables). Поради това Платоновата присъда над трагедията и над „подражателната" поезия изобщо трябва да се смята за неправилна и несправедлива" (стр. 231).

Би могло определено да се каже, че в нашата наука за пръв път се прави такава обстойна, конкретна и убедителна критика на „медицинската теория" на Якоб Бернайс, в течение на един век доверчиво приемана от мнозина изследвачи на древногръцката естетическа мисъл. Схващанията на този Аристотелов коментатор (как той възприема и тълкува фактите, обсегът на текстологичната му осведоменост, логиката на разсъжденията му, недостатъчната обоснованост на заключенията му) българският автор подлага на същинска „анатомическа" експертиза, при която изпъкват съвършено ясно слабите положения в теорията на виенския елинист (стр. 6—15).[1]

Изобщо едно от най-съществените достойнства на Ал. Ничев като литературовед е неговата извънредно широка осведоменост колкото в древногръцката, толкова и в съвременната световна научна литература по проблемите, свързани с Аристотеловата „Поетика". В системата на своите доводи и разсъждения той използува видни специалисти в тази област като A. Gudeman, J. Hardy, H. Otte, A. Rostagni, S. Butcher, H. Weil и пр.

[1] Първа конкретна критика у нас на „медицинската теория" е направена в нашата книга „Поетиката на Аристотеля", С., 1943, стр. 52—55.

Без да спира конкретно върху други теории и мнения относно Аристотеловия катарзис (задача, която в случая основателно счита за неуместна), Ал. Ничев пристъпва към обстоен конкретен анализ — и то по всички възможни посоки — с цел да докаже как в действителност великият древен философ е схващал същината на тази естетическа категория. При този анализ той умело включва не само почти всички пасажи от „Поетиката", имащи пряко или косвено отношение към третирания проблем, но също така взема под внимание съответни места от „Политиката", както и дълга редица пасажи от други Аристотелови съчинения. Доказателствени цитати от този род Ал. Ничев привежда и от други древни автори — освен от Платон още от Сократ, Горгий, Прокъл, Плутарх, Епиктет, Кебет, Климент Александрийски, Цицерон, Квинтилиан. . . Най-сетне, за да докаже и практически правотата на своите теоретични изводи, Ал. Ничев прави съответен литературен анализ на Софокловите трагедии „Едип цар", „Антигона", „Аякс", „Филоктет".

Измежду всички понятия, свързани с категорията κάθαρσις — очистване (ἔλεος — състрадание, φόβος — страх, κάθαρσις τῶν παθημάτων — очистване на чувствата, φιλάνθρωπον — човеколюбиво, μεγάλη ἁμαρτία — голяма грешка, παρά τὴν δόξαν — против погрешното мнение) авторът на книгата не случайно разглежда най-обстойно тъкмо понятието δόξα. Според него смисълът на Аристотеловия катарзис (т. е. очистването на пораждани от трагедията чувства, вследсвие на което душата на зрителя получава дълбоко житейско познание, свързано с особено удоволствие) може да се разкрие исторически обективно преди всичко въз основа на „действителното" съдържание на понятието δόξα. Необходимо е при това да се припомни тук и обстоятелството, че Аристотел свързва категорията катарзис с понятието καλλίστη τραγῳδία — т. е. с образцовата, съвършената, истинската трагедия, а не с всякакъв вид драматични произведения на времето — обстоятелство, за което българският изследвач държи строга сметка.

Каква е същността на новата теза, която Ал. Ничев лансира в науката? Впрочем в общи черти тя е позната от досегашните негови публикации по този проблем, но в книгата е изложена и обоснована несравнено много по-широко и убедително. Според българския изследвач Аристотеловият трагически катарзис „е свързан с опровергаването на погрешни мнения (докса) за невинността на героя и за несправедливостта, която се упражнява над него" от външни или „божествени" сили. В резултат на „активна (психическа дейност" от страна на зрителя нчитателя) на истинската трагедия той стига накрай до „активно преодоляване на погрешното мнение", осъзнава „несъстоятелността" а предишното си мнен ие или предубеждение за героите, вследствие на което в душата му става „очистване" на изпитваните от него чувства състрадание и страх към трагичната участ на тези герои (стр. 128, 162). Ето защо българският автор смята, че изразът у Аристотел κάθαρσις τῶν παθημάτων — очистване на чувствата или афектите означава в същност κάθαρσις τῶν δοξῶν — т. е. очистване на погрешни мнения. Освен това Ал. Ничев изхожда от схващането, че авторът на „Поетиката" е имал пред вид „зрител с религиозно съзнание", а не „религиозния скептик и атеиста", които според него „ще възприемат трагедията по съвсем друг начин". И още нещо: че по силата на тези обстоятелства и причини се налага изводът за „аналогично въздействие" на Аристотеловия катарзис и крайния ефект от „философския диалог" и „съдебния процес", особено последния (стр. 128, 164). Специално „близостта на едно съдебно заседание и едно представление на трагедия" нашият учен обосновава с положението, че „трагедията поставя една морално-правна проблема, свързана с поведението на един трагически герой" — един „процес", при който именно „зрителят трябва да установи виновността или невинността на един герой" (стр. 224 и сл.).

Ето как по-конкретно Ал. Ничев си представя „действителните" разсъждения на самия Аристотел: „Вярно е, че трагическият герой, за когото говори Платон, не е идеален, вярно е, че той допуска грешки и заблуждава зрителя относно поведението си. Воден от едно превратно мнение (δόξα), зрителят наистина изпитва неуместни чувства — състрадание (ἔλεος) и страх (φόβος). Състраданието съответствува на погрешното мнение на зрителя, че героят е невинен; страхът съответствува на мнението му, че силите, които наказват този невинен трагически герой, не се ръководят от никакви съображения за справедливост, а действуват по произвол. Но възбуждането на тези чувства, продължава Аристотел, не е самоцел. . . Трагедията. . . възбужда състраданието и страха, за да предизвика очистване от тях, за да ги ликвидира." Зрителят „установява": „героят не е невинно страдащ". От друга страна обаче, зрителят съвсем не се дезинтересира от участта на страдащия — защото пред очите му страда едно човешко същество. Сега този интерес към страданията на героя се изразява чрез чувството φιλάνθρωπον, предпоставката за чиято поява не е невинност" (стр. 288, 89, 88). „Тъкмо знанието е липсвало на зрителя, и смяната на δόξα с γνῶσις или ἐπιστήμη е най-главната цел на трагическото представление" — заключава авторът на изследването (стр. 88).

От изложеното може да се направи логически извод, че Ал. Ничев осветлява проблема за трагическия катарзис преди всичко в общопознавателен, гносеологически аспект — там вижда основното съдържание на категорията трагически катарзис. И трябва

да признаем, че в тази насока неговият анализ е колкото широко разгърнат, толкова и обстойно теоретически обоснован в своите изводи. Все пак обаче, от наше гледище, в изложението и обосновката на концепцията си за Аристотеловия трагически катарзис изследвачът не е отделил достатъчно внимание на хуманистично-естетическия компонент в тази литературоведска категория. Струва ни се, казаното за него в книгата не съответствува напълно на значението му при изясняване на общия проблем. С това обстоятелство сме склонни да обясним и пренебрегването на оня пасаж в глава VI на „Поетиката", където Аристотел изрично предупреждава: „от трагедията не трябва да се изисква всякакво удоволствие, а само свойственото ней" (*ἀλλὰ τὴν οἰκείαν*). Също така необходимо е било да се размисли по-конкретно върху изричната уговорка в „Политиката", където във връзка именно с въпроса за същността на трагическия катарзис Аристотел заявява: „Тук ние казваме само общо „очистване на душата"; а по-ясно на този предмет ще се върнем в нашето изследване върху поетиката."[1] Най-сетне от значение в случая е и принципното положение у великия мислител, че в трагическия герой зрителят трябва да вижда свое жизнено подобие, да съзнава своята човешка съдба като „вътрешно" свързана със съдбата на страдащия герой. Това е процес, в който единично-чуждото битие (на трагическия герой) и собственото (на зрителя) се обединяват в едно „общочовешко" битие, така щото комплексът познание—преживяване—житейска преценка у зрителя получава обобщено — по-богато и по-сложно съдържание, отколкото „обикновеният" процес на житейско познание, на идейно-логическия извод, правен въз основа на единичен трагичен случай от живота. Следователно по дълбоката си естетически-общовалидна същност трагическият катарзис трябва да се схваща като най-висок, качествен скок в житейско-естетическото познание на зрителя, което ще рече — като резултат на диалектическия процес познание-самопознание, преживяване-съпреживяване, преценка-самопреценка, единично-всеобщо „правилно" мнение, чувство и пр.

Наистина, както се спомена, Ал. Ничев не е останал чужд на тези проблеми, той обаче по свои съображения не е счел за необходимо да ги подхвърли на по-специално разглеждане в книгата си.

В заключение се налага да кажем, че „Загадката на трагическия катарзис у Аристотел" е сериозно и оригинално научно изследване. То представлява ценен принос в науката. Публикувана на френски език, книгата ще представи в твърде благоприятна светлина родната наша литературоведска мисъл и в чужбина. Въпреки правомерността на някои критични бележки и пожелания към автора трябва изрично и определено да подчертаем, че концепцията на Ал. Ничев, така широко и конкретно обоснована в най-съществените си положения, не ще може да бъде отмината от нито един сериозен изследовател на третирания проблем. Тази концепция има качества, които я правят необходима основа и за по-нататъшни изследвания в посока вече на едни или други предимно детайлни положения.

Кръстьо Генов

1 Аристотел, Политика. Перевод с греческого С. А. Жебелева, М., 1911, стр. 374.

„GRAMSCI E LA CULTURA CONTEMPORANEA"

Editori Riuniti — Istituto Gramsci, 1970, том I, 558 стр.; том II, 560 стр.

На 27 април 1937 г., след единадесет години тежък затворнически живот, мъченически издъхна в една римска болница едва 46-годишен Антонио Грамши. Заедно с Палмиро Толиати Грамши положи марксистко-ленинските основи на Италианската комунистическа партия и се утвърди като неин теоретик с редицата си забележителни съчинения. Главното съчинение на Грамши, което обхваща 32 „куадерни" (тетрадки), са неговите „Писма от затвора". В тях той засяга разнообразни проблеми: политически, социални, икономически, психологически, литературно-критически и исторически.

От 23 до 27 април 1967 г. институтът „Антонио Грамши" (Рим) устрои в Каляри (Сардиния), родината на Грамши, международен симпозиум, посветен на творчеството на автора на „Писма от затвора". Докладите и съобщенията, прочетени на този симпозиум, бяха публикувани миналата година в два внушителни тома под наслов „Грамши и съвременната култура". В симпозиума са участвували близо двеста италиански и чуждестранни учени, специалисти в различни области на науката и марксистко-ленинското учение, между които и неколцина съветски представители — Валериан Бондарчук, Борис Лопухов, Евгений Амбарцумов.

За да дадем само една представа за диапазона на темите, разисквани през четирите дни на симпозиума, ще съобщим заглавията и имената на докладчиците: „Политика и култура у Грамши (проблемът за интелектуалците)" от Еуджении Гарин; „Грамши и концепцията за гражданското общество" от Норберто Бобио; „Грамши и теоретичното разискване в международното работническо движение" от Ернесто Раджиониери; „Възпитание и училище у Грамши" от Ламберто Борги; „Грамши и проблемите на литературата" от Наталино Сапеньо; „Грамши и проблемите на италианската история" от Джузепе Галасо; „Грамши и въпроси

за Юга“ от Масимо Л. Салвадори; „Грамши и сардинският свят“ от Джузепе Фиори; „Наследството на Грамши и сардинската култура“ от Антонио Пиляру. Към тези доклади трябва да се прибавят и дебатите, които са се развили по изнесените проблеми. Вторият том от 544 страници съдържа научните съобщения, групирани в следните осем глави: 1. Грамши и марксистката теория; 2. Историцизъм и научен анализ на обществото; 3. Генезисът на политическата концепция; 4. Перспективи на историческата интерпретация; 5. Проблемът за възпитанието и организацията на културата; 6. Анализ на литературните факти и езиковата концепция; 7. Международното разпространение на съчиненията на Грамши; 8. Състоянието на изучаванията на Грамши. Към този том е прибавена подробна библиография върху Грамши.

Тук накратко ще се спрем върху доклада на видния литературен историк и критик Наталино Сапеньо, професор по италианска литература в Римския университет, „Грамши и проблемите на литературата“. „Би трябвало по-скоро да се запитаме — казва Сапеньо — до каква степен може да се говори за специфичен и самостоятелен интерес у Грамши към литературните факти (сир. що се отнася до литературата, а не като документи за други цели): дали той смята да упражнява само частично или случайно професията на литературен критик в истинския и пряк смисъл на думата или си слага за задача да постави една нова антикрочеанска критическа методология или различна от крочеанската с позоваване на Маркс. Ако ще трябва да отговоря, смятам, че Грамши (въпреки широката начетеност специално по отношение на класиците, разширената любознателност спрямо фактите на съвременната култура и особено през периода между сп. „Ла Воче“ и футуризма и наличието на един твърде жив и уравновесен вкус) не е бил никога в обичайно приетия смисъл на думата литературен критик... “Впрочем Грамши посочва твърде ярката граница между естетическия интерес, който се отнася до формалните стойности на един текст (интерес, на който не оспорва валидността, но който, изглежда, преценява с известно безразличие) и интелектуалното и сантиментално одобрение на съдържанието — „мисля, че една интелигентна и модерна личност — пише Грамши — трябва да чете класиците изобщо с известно безразличие. . . Естетическото възхищение може да бъде съпроводено с известно „гражданско“ незачитане, както в случая Маркс спрямо Гьоте. Мога да се възторгвам естетически от „Война и мир“ на Толстой и да не споделям идеологическата същност на книгата. Ако и двата факта съвпаднеха, Толстой би бил моя „вадемекум“ — настолна книга. Същото може да се каже за Шекспир, за Гьоте и дори за Данте“.

„В този смисъл Грамши се стреми да очертае кръга на своето внимание — казва Сапеньо, — което е историческо и социологическо, но не специфично литературно, макар да си служи за своите цели с материал от литературата. . . Съществуват два вида факти, единият от естетически разряд, другият — от културно-политически, сиреч политически. Два вида факти или по-добре два възможни начина на преценяване и на третиране и следователно една отчетлива разлика, която Грамши неведнъж изтъква, между единия вид, който той нарича литературна критика в тесния смисъл, и другия вид, който е социологическо изследване на идеологии и на съдържания, подчинени на художественото произведение, изследване, което е само по себе културна политика, дори е чисто и просто политическо действие. Тази позиция на Грамши впрочем изключва, че в кръга на една социологическа критика може да се изчерпи целият смисъл на едно изследване на дадено художествено произведение. „Двама писатели — казва Грамши — могат да изразят един и същ исторически момент, но единият може да бъде художник, другият — обикновен пропагандист. . .“

„В Италия — пише Грамши — в „Литература и национален живот“ — литературата не е била никога национален факт, а е имала космополитен характер“ и затова — пояснява Сапеньо — е така трудно да се установи жива връзка с традицията. „Италианската литература — добавя Грамши — е откъсната от реалното развитие на италианския народ, тя е кастова, не отразява драмата на историята, не е, с други думи народностно-национална. . . Днес още не съществува фактически нито народен характер на художествената литература, нито селско-народна литература, понеже липсва идентичност в концепцията за света между писатели и народ: т. е. народните чувства не се изживяват като собствени от писателите, нито писателите имат възпитателно-национална функция, т. е. не са си поставили и не си поставят задача да изработят, да създадат народни чувства, след като са ги преживели . . . В Италия интелектуалците са далеч от народа, сиреч от нацията, и са свързани с една кастова традиция, която не е била никога разкъсвана от силно народно политическо движение на низините.“

В съчинението си „Историческият материализъм и философията на Бенедето Кроче“ (1948) Грамши отбелязва: „Да се създаде нова култура не значи само да се извършат индивидуално-оригинални открития, значи още и специално да се разпространят критически откритите вече истини, да се „социализират“, и при това да станат бази за жизнени действия, елемент за интелектуална и морална координация и ред. . . Няма политика-история без тази връзка между интелектуалци и народ-нация. При отсъствие на такава връзка отношенията между интелектуалеца и народа са или се свеждат до отношения от чисто бюрократичен, формален характер. Инте-

лектуалците стават каста или духовенство. . .“

При едно известно негово становище Грамши се позовава на боевата критика на Де Санктис: „Критиката на Де Санктис е критика от един период на културни битки, на контрасти между концепции на антагонистичния живот. Анализите на съдържанието, критиката на „структурата“ на произведенията, т. е. на логическата и историко-актуална последователност на множеството от художествено изобразени чувства, са свързани с тази културна битка: изглежда в това се състои дълбоката хуманност на Де Санктис, което прави този критик толкова симпатичен и днес. . . Литературната критика, присъща на философията на практиката, идва от Де Санктис, не от Кроче или от когото и да било друг (най-малко от Кардучи). Тя трябваше да слее борбата за нова култура, т. е. за нов хуманизъм, критиката на нравите, на чувствата и на концепциите за света с естетическата или чисто художествената критика. . .“

В заключителните си бележки върху Грамши Наталино Сапеньо казва: „По концепцията си за една критика, която се включва с полемична и прогресивна функция в процеса на литературата и не остава никога на една чисто съзерцателна и абстрактно-обективна позиция, Грамши може да се сравни с Де Санктис или дори още по-добре, ако щете, с руските критици от около 1850 г.“

Според Карло Салинари, изтъкнат представител на марксистката критика в Италия, взел участие в дискусията по доклада на професор Н. Сапеньо, „свеждането на изказванията на Грамши върху литературата до чиста литературна социология е една прибързана формула, която изисква най-малкото задълбочено осмисляне“. Друг участник в дискусията — Н. Стипчевич — намира, че Грамши отива по-далече от Кроче. Той освобождава отношението между форма и съдържание от спекулативната формулировка на Кроче и го поставя във връзка с динамиката на историята, възлага, с други думи, една съвсем различна функция на връзката, утвърждавайки, че съдържанието и формата освен естетическо значение имат също и историческо значение. Редица наблюдения на Грамши могат да бъдат смятани — според Стипчевич — като теоретически новости в кръга на марксистката критика, понеже той воюва за признаване на една относителна автономия на изкуството (в най-добрата традиция на Маркс).

Сумирайки отговора си по бележките на своите опоненти върху доклада „Грамши и проблемите на литературата“, проф. Сапеньо поставя акцента върху функцията на интелектуалците, ролята, която им приписва като носители, представители и творци на отношението между икономическата структура на действителността и надстройката, в този случай представлявана от художествените факти, отношение съвсем не механично, детерминистично, непосредствено, но винаги диалектическо и посредническо. Това ми изглежда — казва той — най-важният и показателен принос на Грамши по отношение на методологията.

Николай Дончев

„ИЗКУСТВО И ОТЧУЖДЕНИЕ“ от АТАНАС СТОЙКОВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1970, 116 стр.

Въпросът за отчуждението се обсъжда много живо в съвременната философска, изкуствоведска, социологическа литература. Към него се обръщат романисти и поети, учени и публицисти; буржоазни философи, които открито стоят на антикомунистически позиции или пък други, които търсят път към истината и прогреса; и съвременните ревизионисти, и учените от социалистическите страни, отстояващи ясни марксистко-ленински позиции. В спора между представителите на социалистическата и буржоазната наука по въпросите за отчуждението дадоха принос и някои български учени и писатели.

Независимо от пътищата, по които се търсят смисълът и значението на отчуждението, винаги се изтъква, че понятието за него е анализирано в съвременен смисъл за първи път от Маркс в ранните му произведения, въпреки че преди него е употребявано и от други учени. В „Икономическо-философски ръкописи“ (1844) е дадено определение ясно, научно издържано и практически приложимо за различните области на знанието. Макар че тези факти са известни, в изследванията от български автори, които бяха посветени на отчуждението, нерядко се излагаха спорни и противоречиви становища, смесваха се различните предпоставки за появата на отчуждението, бяха изравнявани по значение отделни негови прояви в капиталистическото общество и при социализма, бяха отъждествявани обективирането, опредметяването с отчуждението. Достатъчно е да си спомним някои статии в сп. „Пламък“ или изказвания във вестник „Литературен фронт“ (1966, 1967 г.). Особено популярно е смесването на етимологическото значение на думата със значението, което Маркс вложи в понятието „отчуждение“. Книгата на Атанас Стойков „Изкуство и отчуждение“ има значение на бърз и ясен отговор на основните въпроси, свързани с тълкуването и изучаването на отчуждението, неговия философски смисъл и проявите му в съвременното капиталистическо общество, значението му в изкуството днес. Адресирал книгата си до най-широк кръг читатели, авторът не се стреми да разреши въпросите цялостно, а повече — правилно да ги постави в техния философски, социологически и естетически

смисъл. Книгата не е изчерпателно научно изследване нито по обема на материала, избран по-скоро конспективно, отколкото подробно, нито по тона и характера на изложението, което често излиза от спокойния академичен ритъм, за да се отдаде на директен публицистичен патос.

Романът на Жорж Перек „Вещите“ (преведен на български език) — неговата оригиналност, критична сила и правдивост, в същото време и голямата му популярност — служи като живо описание на някои прояви на отчуждението при капитализма. Още от самото начало авторът определя отчуждението като „един от най-парливите проблеми на нашето съвремие“. Наличието на отчуждение в капиталистическото общество не се е поставяло под съмнение. Атанас Стойков изтъква, че дискусиите се водят по въпросите на различните форми и степени на изява, за природата на отчуждението, за определението му, за неговото преодоляване в социалистическото общество. Ето важните идеологически въпроси, които, разглеждани в общотеоретически и естетически план, съставят съдържанието на тази книга. Материалът е разделен в няколко глави, свързани логически една с друга. Същевременно всяка от тях е завършено изследване на един от тези въпроси: смисъла на понятието отчуждение, кратка историческа справка за понятието във философски аспект, марксисткото схващане за отчуждението. Атанас Стойков обръща внимание на това, че западните изследователи на проблемите за отчуждението влагат твърде различно съдържание в него и най-често съзнателно избягват да определят границите и обема му. Авторът подчертано се противопоставя на разширителните тълкувания и определения, преобладаващи в съвременната буржоазна философия и социология. В книгата са дадени примери за погрешни становища, като това на френския социолог Клод Льофор, който се опитва да ни убеди, че „отчуждението е присъщо на всяко общество, че се корени в самата природа на човека като човек“, независимо от икономическия и социално-политически стадий на обществено развитие. Атанас Стойков възразява против такова антропологическо тълкуване на понятието отчуждение, защото смята, че това е един от пътищата, които водят до ненаучни изводи. Льофор твърди, че няма ключ за разгадаване на отчуждението, че то било явление, което изявявало „вътрешно разкъсаната структура на обществото и може да се забележи във всички етапи и във всички сектори на действителността“. Атанас Стойков изтъква, че такива определения, неясни и лишени от конкретно-исторически анализ на обществените явления, са не само безперспективни и песимистични, но и абсолютно негодни да бъдат опора в научните изследвания. Авторът се противопоставя и на тълкувания като тези на американските социолози Дуайт Дийн и Жан Хайда, въпреки че те се основават на специални анкети. Според Стойков те стигат до неверни изводи, защото „се стремят да охарактеризират едно преди всичко обществено явление, каквото е отчуждението, като предимно индивидуално явление и само откъм неговата чисто психологическа страна, от гледна точка на преживяванията и чувствата на отделната личност“. След като отхвърля възможността да се постигне вярно научно определение на смисъла и границите на понятието отчуждение въз основа на изследвания по свободно избрани (затова и неточни и противоречиви) психологически, емоционални, морално-етични признаци, авторът на „Изкуство и отчуждение“ предлага исторически да се проследи как се е появило в обществото явлението отчуждение и понятието за него във философията. Като припомня накратко основното при различните тълкувания на отчуждението в домарксовата философия, Атанас Стойков изтъква това, което според него отговаря на действителната научна същност на понятието.

Историческият преглед в „Изкуство и отчуждение“ е кратък и без подробности (които вероятно биха били интересни), но за това пък е много целенасочен и е осмислен от енергичен авторов коментар. Така, разглеждайки схващането на Маркс за отчуждението, Стойков подчертава необходимостта да се разграничават опредметяване и обективиране от отчуждение: „Опредметяването е най-обща и същевременно най-важна категория, която характеризира самата родова същност на човека. Всеки човек, доколкото произвежда, действува, дава материален израз на тази своя дейност, опредметява себе си, своите мисли, чувства, своята човешка същност. Това е свойствено за всяка обществено-икономическа формация. Но опредметяването не винаги се осъществява във формата на отчуждение, не винаги предполага отчуждението. С появата на разделеното на антагонистически класи общество — в началото робовладелското, сетне феодалното и накрая капиталистическото — се появява и отчуждението.“ В изложението на Стойков този извод се възприема като ясна и основна истина, той логично следва от приведените примери и от насоката на техния анализ. Цитирам и подчертавам тази ясно изявена позиция, защото смесването и отъждествяването на опредметяване, обективиране и отчуждение се допуска често. Особено когато се разглежда природата на художествения образ. Често четем, че идеите на художника се отчуждават, вместо, че се обективират в определен художествен образ.

Атанас Стойков е решително против разширителните тълкувания на понятието отчуждение. Не всяко разкъсване на връзките, не всяко извънормално човешко поведение или обществено явление е отчуждение в Марксовия смисъл на думата. Не от научен педантизъм се съгласяваме с това изискване

на автора, който настоява, че при едно „разширително тълкуване“ на понятието отчуждение се загубват каквито и да било негови повече или по-малко ясни очертания. Поради своята неяснота и неопределеност то не може да бъде опора в научните изследвания. Примерите, които Стойков привежда, красноречиво подкрепят мисълта му, че буржоазните философи и социолози, като разширяват прекомерно обема на понятието отчуждение, целят да охарактеризират едно обществено явление, възникнало на определен етап от историческото развитие на обществото като индивидуално, чисто психологическо явление, което има антропологически причини — корени се в самата човешка природа. Очевидно е, че оттук лесно се стига до „откритието“, че „Проблемата за отчуждението не е проблема на капиталистическото общество, въпреки че е негова съществена характеристика, понеже това общество може да съществува само като такова, отчуждено, а става първостепенна проблема на теорията и практиката на социализма.

Макар и малка по обем, книгата „Изкуство и отчуждение“ има значение заради точността, с която поставя основните проблеми, свързани с отчуждението, заради яснотата на методологическата позиция, от която авторът подхожда към важните и дискусионни въпроси, за социалната и класова същност на отчуждението и за постепенното, но обективно и закономерно преодоляване на неговите прояви при социализма. В кратки очерци Стойков ни представя творчеството на Кафка, Бекет, Антониони и Жан-Пиер Мелвил, от гледна точка на актуалните „водоразделни“ идеологически въпроси за социалното положение на твореца при капитализма, за дехуманизацията на творчеството, за случаите, когато то се проявява като отчуждено. Развитието на съвременното западно изкуство предлага напоследък и други интересни и характерни явления, като например политическия театър, дейността на оф-оф бродуейските трупи и др. Разглеждането на някои по-нови явления несъмнено би разширило и допълнило естетическата панорама и би я направило по-актуална, в съответствие с основния тон на книгата.

Красимира Попова

SOMMAIRE

Ivan Slavov — Les principes de la politique littéraire de Marx 3

Le 150e anniversaire de G. S. Rakovski

Tontcho Getchev — Rakovski, la question d'Orient et l'union bulgare 25

**

Pantéléï Zarev — Le portrait de Nikolaï Raïnov 39
Guéorgu i Dimov — Dr Kristev et Vazov 49
Wanda Smochowska-Petrova — Deux livres du peuple. „Histoire des Slaves bulgares" de Païssi et „Les livres du peuple et le pèlerinage polonais" de Mickievicz 75
Christo Todorov — Les erreurs de l'antiroman 98

Stoïan Karolev à 50 ans

Elka Konstantinova — Par une pensée critique assurée 109

Souvenirs

Christo Radevski — Nicolas Fournadjiev 112
Darina Stoïanova — L'amitié entre Andreï Stoïanov, Boïan Pénev et Nicolaï Liliev 125

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires d' URSS, Pologne et RFA 135

Revue

Lilyana Grachéva — „Oeuvres complètes" de Clément d'Ochrid. T. I 146
Kristou Génov — „L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote", d' Alexandre Nitchev 148
Nicolaï Dontchev — „Gramsci et la culture contemporaine" 150
Krassimira Popova — „Art et aliénation", d'Athanase Stoïkov 152