6

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

МИСЪЛ • 1977

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

6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1977

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

СЪДЪРЖАНИЕ

70 години от рождението на Младен Исаев

Младен Исаев пред „Литературна мисъл“ 3
Стефан Коларов — Човешката песен на поета 6

Методологически проблеми на литературната история

Тончо Жечев — Бележки по методологически въпроси на българската литературна история 17

* * *

Кичка Диамандиева — Поемата като литературен жанр 34
Петър Парашкевов — Списание „Мисъл“ и детската литература 51

* * *

Александър Шурбанов — Необикновените пътешествия на Джонатан Суифт 71
Владимир Свинтила — Далечните пейзажи у Шекспир 80

Десет години списание „Обзор“

ЛМ — Посланик на българската култура 86

Научни съобщения

Бойка Вапцарова — Из „Летописа за живота и дейността на Никола Вапцаров“ 89
Марина Чемоданова — Към въпроса за просветителството на Друмев 108

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Австрия и Франция 115

Преглед

Панко Анчев — „В света на Христо Ботев“ от Петър Дънеков 121
Радка Кърпачева — „Окървавено навечерие“ от Георги Германов 122
Христо Стефанов — „Съблазните на пътуването“ от Яко Молхов 126
Георги Данчев — „Големият свят на руската литература“ от Д. С. Лихачов 127

Писмо до редакцията

Луиджи Делла Гата — Необходимо разяснение 131

СОДЕРЖАНИЕ

70 лет со дня рождения Младена Исаева

Младен Исаев перед „Литературной мыслью“ 3
Стефан Коларов — Человеческая песня поэта 6

Методологические проблемы литературной истории

Тончо Жечев — Некоторые заметки по методологическим вопросам болгарской литературной истории 17

* * *

Кичка Диамандиева — Поэма как литературный жанр 34
Петр Парашкевов — Журнал „Мысль“ и детская литература 51

* * *

Александр Шурбанов — Необычайные путешествия Джонатана Свифта 71
Владимир Свинтила — Далекие пейзажи Шекспира 80

Десятилетие журнала „Обзор“

ЛМ — Посол болгарской культуры 86

Научные сообщения

Бойка Вапцарова — Из „Летописи жизни и деятельности Николы Вапцарова“ 89
Марина Чемоданова — К вопросу о просветительстве Василия Друмева 108

Из зарубежной печати

Литературные журналы в Австрии и Франции 11

Обзор

Панко Анчев — „В света на Христо Ботев“ Петра Динекова 121
Радка Карпачева — „Окървавено навечерие“ Георгия Германова 122
Христо Стефанов — „Съблазните на пътуването“ Яко Молхова 126
Георги Данчев — „Големият свят на руската литература“ Дмитрия Лихачева 127

Письмо к редакции

Луиджи Делла Гата — Необходимое разъяснение 131

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор) ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

МЛАДЕН ИСАЕВ ПРЕД „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“

1. Ако е вярно, че всяко творческо дело има най-дълбоките си корени в детството и младостта, в първите най-ярки жизнени впечатления, какво бихте разказали Вие — ремсистът, шестнадесетгодишният участник в Септемврийското въстание от 1923 г., политемигрантът — за онези събития и фактори, които са определили основните насоки във Вашето гражданско и поетическо изграждане?

2. В тази връзка е и вторият ни въпрос: имате ли определени предпочитания към даден кръг проблеми и теми, които да са останали неизменни от начало досега (или в по-значителни периоди от творчеството Ви)? И ако има такива теми и мотиви, бихте ли посочили с конкретни примери как темата се е развивала с течение на времето, как се е обогатявало и променяло Вашето творческо отношение към нея.

3. Вие сте известен не само като голям наш поет, но и като деен общественик. Интересно би било да споделите свои мисли за това, какво Ви дава лично на Вас като творец обществената дейност, спомага ли (или напротив) тя за творческата Ви дейност. В същност това е част от основния въпрос за връзката на твореца с живота, за жизнените сокове на неговото творчество, и затова би било особено интересно да развиете този въпрос на базата на личния си опит, да го илюстрирате с примери от различни моменти на Вашия живот. . . .

1. На мене, както и на голяма част от моето поколение, времето отреди необикновена съдба. Още в детските и юношеските години аз станах свидетел на големи събития: войни, тежки страдания, национална катастрофа, въстания и погроми, чудовищна жестокост на един несправедлив свят. . . Това бяха десетилетията от началото на века, изпълнени с драматично напрежение, с остри класови сблъкновения, с титанични усилия на революционните сили да сринат господството на буржоазния свят. Тогава стана най-голямото събитие на века — Великата октомврийска революция, предопределена от историята да спаси човечеството от гнета на експлоатацията и войните, да насочи по нова, щастлива орбита живота на народите. Още в юношеските години аз повярвах в правдата на революцията и тръгнах с ония, които се борят за новия свят. Като комсомолец участвувах във въоръжените битки на Септемврийското въстание, трагично изживях жестокия погром, но успях да запазя вярата си в голямата правда. През двадесетгодишната диктатура на фашизма участвувах според силите си в суровата борба и изпитах цялата жестокост на мракобесието — в емиграция, в затвори, в концентрационни лагери, в полицейски преизподни. . . Имах възможността дълго и непосредствено да наблюдавам мъжеството на най-смелите революционери, тяхната беззаветна преданост към делото на освободителната борба. Неведнъж съм се прощавал в затворническите килии с близки другари, осъдени и изпращани на разстрел, какъвто беше случаят с Никола Вапцаров и другарите му.

Ето всичко това — трагично и величаво — стана за мене източник на поетическо творчество. И трябва да кажа, че аз влязох в литературата, след като

години бях вървял като скромен редник по трудните пътища на революционната борба и имах натрупан богат жизнен опит. Влязох в литературата, ръководен не от тщеславна амбиция, а по вътрешен подтик и съзнание чрез художественото слово да дам своя принос в голямата борба.

2. Да. Основен кръг от проблеми и теми остана преживяното от мене и поколението ми през периода на дългата революционна борба. И това беше съвсем естествено: не можеше такива дълбоко разтърсвали душата преживявания да не бъдат основна тематика в творчеството. Разбира се, в началото при тогавашната творческа неопитност аз интерпретирах големите теми от преживяното доста външно, схематично, понякога пряко декларативно. Затова сега, преглеждайки с нов поглед написаното от мене в началото на 30-те години, подбрах от първата си книжка „Пожари“ за включване в „избрано“ само четири стихотворения. С течение на времето, с укрепване на художественото майсторство много от предишните теми претърпяха нова разработка. Разширяваше се и кръгът на темите и мотивите.

Ето и примери.

За Септемврийското въстание, за неговия епичен размах и трагичен разгром аз писах стихотворения още в началото на тридесетте години, когато навлизах в литературата. Тези стихотворения сега далече не ме задоволяват, те са само начален етап в творчеството ми. И когато в началото на 1973 г. наближи 50-годишнината на Септемврийското въстание, аз написах само за десетина дни лирико-епичната поема „Гневът“ на тематика от въстанието. В тази поема, която бях носил в душата си цели петдесет години, се опитах да предам в широка епическа рамка устрема на въстанието, като подчертая ръководната роля на Комунистическата партия. Така темата Септемврийско въстание сега, струва ми се, придоби нова, разширена и обогатена интерпретация, съобразно с придобитото творческо умение.

Друг пример. В 1933 г. съветски балон с трима летци постигна световен рекорд в овладяване на небесните висини. Но опитът завърши трагично: балонът претърпя авария и тримата съветски герои загинаха. Тогава аз написах стихотворението „Завоеватели на небесата“, с което исках да отдам признателност на героите. В 1970 г., след като съветските учени и космонавти постигнаха епохални открития в космоса, аз написах стихотворения за Циолковски, за Юрий Гагарин, за гибелта на Комаров и други, в които, струва ми се, с по-голяма опитност продължавам някогашната тема за откривателския подвиг на съветския човек в овладяване тайните на природата.

В 1934 г. бе отпечатано стихотворението ми „Толстой“, с което исках да изразя преклонението си пред „кроткия мъдрец“, гордостта на руския народ, чийто лик украсява строежите на петилетката. В 1968 г., след посещение на „Ясна поляна“, написах „Там, дето почива Толстой“ с финал:

Под тези дървета,
където отшелникът спи,
с признателност цяла планета
до руския гений стои. . . .

Така темата Толстой е придобила по-нова трактовка: преклонението на света пред руския гений.

Бих могъл да посоча още примери за това, как много теми, разработвани в различни етапи, са придобивали нова и, струва ми се, по-обогатена разработка. При това бих искал да отбележа,че с течение на времето аз се стремях максимално да разширявам и обогатявам тематиката и мотивите на поезията си. Например патриотичната тема или темата за българския пейзаж съм се опитвал да разра-

ботвам в най-широки вариации. И винаги съм бил убеден, че за поета не бива да има никакви тематични ограничения, стига темата да бъде дълбоко, творчески усвоена.

3. В отговора, който дадох на Вашите два въпроса, мисля, че донякъде се съдържа и отговорът на този въпрос. Както се вижда, през целия си съзнателен живот аз съм бил постоянно заангажиран с активна обществена дейност. И мога веднага да кажа, че това не само не ми е пречело и не пречи на писателската ми работа, а тъкмо обратното — значително я стимулира.

Участвувал съм и участвувам като гражданин в обществените дела по дълбока вътрешна подбуда и, бих казал, по съвест. Вдъхновявал ме е примерът на великите наши творци и революционери, мнозина от които са дали и живота си за доброто на народа. Тяхната традиция би следвало да бъде свещена за съвременните писатели и за бъдещите поколения.

Искате да посоча примери от личния ми опит. Струва ми се, поезията ми (става дума за сполучливото от нея) може да свидетелствува сама по себе си за това, как личното участие в бурните събития вдъхновява твореца, дава му жизнени сокове. Аз написах, според моята лична преценка, най-сполучливите си работи, като циклите „Концлагери“ и „Огъня“, след като непосредствено преживях и страданията,и мъжеството на затворените във фашистките концентрационни лагери, и големия щурм на народната ни армия срещу фашизма в Отечествената война. Без това лично участие сигурно нямаше да напиша тези два цикъла.

Съдбоносна за писателя е органичната му свързаност с живия живот, дълбокото му вживяване в съдбите на хората, личната му съпричастност в големите проблеми на епохата. За вярно ориентиране в сложните процеси на общественото и духовното развитие творецът трябва да има здрав съвременен светоглед, от високи, исторически позиции да преценява и претворява действителността.

За писателя всичко това е строга повеля на съвременността.

ЧОВЕШКАТА ПЕСЕН НА ПОЕТА

Стефан Коларов

Когато излиза първата книга на Младен Исаев през 1932 г., за нея се отзовава Георги Бакалов, който в сп. „Звезда“ пише: „С пущането на стихосбирката „Пожари“ др. Младен Исаев завършва своята прощъпулка в поезията. Той влиза в поезията с дар, който обещава и на който работническият читател гледа с надежди. Това, което др. Исаев ни дава в своите „Пожари“, е много насърчително. У др. Исаев има дълбока и искрена лиричност. Макар обществените мотиви да преобладават в сбирката му (нещо напълно естествено за пролетарския поет), но те са тъй органично сраснали с неговите лични преживявания, че заразяват със сърдечната си искреност.“ В тази точна характеристика на големия наш критик прави впечатление повторението „искрена лиричност“ и „сърдечна искреност“. Със своята прозорливост Бакалов е доловил нещо много вярно в характеристиката на младия автор.

Стиховете, с които започва Младен Исаев, са въздействуващи с открояващата се изповедност и топлота, с живото и непосредствено преживяване. Неговият земен глас завладява с висотата на поривите и мечтите. В ранните песни на поета напира болката по загиналите в септемврийските кървави дни и нощи на 1923 г., в които той сам е бил деен участник. В неговото юношеско съзнание са запечатани мъчителни сцени, отразени са и величави битки на живот и смърт.Жизнените впечатления са изразени чрез идейно-емоционалната приповдигнатост на стиха, чрез неговата колоритност и изразителна пластика. Особено открояващо се изпъква стихотворението „Край Огоста“:

Сега Огоста пее тиха песен
за жертвите на миналия бой,
за кървавата отшумяла есен,
преминала над равнините с вой. . .
А тия голи клонища безшумно
се удрят о студените скали
и страшно светят тук води куршумени,
обагрени от кървави следи. . . .

Чувството е лишено от външна патетика, стихът е въздействуващ и ясен. Тук няма плач за героите, а се долавя мъжествена убедителност, че борбата е неизбежна и тя продължава. Има нещо фурнаджиевско в израза „страшно светят тук води куршумени“. Виталното изживяване придава борческия тонус на стиха.

Споменът за Септември — 1923 оставя отпечатък както върху творбите на Младен Исаев, така и на цялото поколение, което навлезе в нашата литература

след въстанието. Отзвука от събитията долавяме в ранните изповеди на Христо Радевски, Ангел Тодоров, Крум Кюлявков, Никола Ланков и др. За тези поети беше естествено да свеждат глава пред подвига на падналите, но те носеха вече ентусиазма на бъдещата борба, на задъхания двубой с фашизма, а това изискваше повече поривност и сила, повече оптимизъм в утрешния ден. Неслучайно Кр. Кюлявков кръсти своята стихосбирка „Размахнати секири“, а Н. Ланков — „Подем“.

Септемврийският пламък изостри поетическото виждане и отношение, геройчното беше вече не само зов, но и съдба. Трагичната участ на ГеоМилев и Христо Ясенов, на Сергей Румянцев и Йосиф Хербст, на Васил Карагьозов и др. потвърждаваше ботевските черти на творците, свързани с времето и народа си. Фашизмът прокара кървава граница между себе си и прогресивната интелигенция, между себе си и народа. Почувсвува се страшната сила на едно неверо ятно за българина отчуждение, прозвучало с гласа на Гео Милев в „Септември“

Всички те знаят:
„Отечеството
е в опасност!“
Прекрасно:
Но — що е отечество?. . .

Пролетарско-революционните поети от 30-те и 40-те години в своите борчески песни започваха с това чувство на изолация от властта и нейните крепители. Преди да са изрекли чистите свети слова на клетвата за обич към родината, те бързаха да разграничат „двете България“, да изяснят на коя позиция стоят. Затова Христо Радевски писа:

Отвори си ушите, поете!
И очите си ти отвори!
Стига тези безкръвни куплети.
Стига тези словесни игри.

Ти възпяваш небесните сфери,
своя мил, своя „роден простор“,
а под тебе земята трепери
от настръхнал фашистки терор!

Самата действителност определяше линията на поетическото развитие. Трудно можем да приемем, че тези селски чеда, които носеха в своите градски сънища картините на полския простор и ширине, на селския бит и земните уханния, с такава настървеност се отричаха от това, което някога Ботев в предсмъртното си писмо бе поставил на първо място. Вътрешните класови битки; разоренията и погромите подсилиха не само разслоението в обществото, неговата поляризация, но накараха и поетите вече да не пеят за отечеството така, както някога Вазов бе пял с патриотично умиление и възторг.

В „Родина“ на Младен Исаев от втората му книга „Жертви“ (1934) откриваме тоя вътрешен гняв и съпротива, разграничението на поета от „официална България“, в името на която фашистката жандармерия, вълковци и харлаковци избиха и избиваха народни синове и дъщери. Поетът сам дава отговор на своите мрачни, жестоки въпроси:

Тебе, мрачна страна на убийства, затвори и глад,
твойте верни поети те наричат: любима родина.
Колко подло звучи всеки стих за прекрасни поля,
дето свети все още кръвта на другари загинали.

Ти какво си за мен, заледена бездушна страна,
дето често преспивам под небето ти мрачно-сурово?
Ти си чужда за мен, ти си тежка каторга за нас
и над тебе аз вдигам мойте хладни, ръждиви окови!

В този ранен етап на борбата, която се възраждаше с нова сила, която укрепваше силите и волите за последния победен бой, се рисуват лицата на затворниците, разказва се за жестоки преследвания. Още далеч е това вапцаровско усещане за края на битката, в което отново патриотичният плам ще започне да се възражда: „Моя страна! Моя прекрасна страна!. . . Поена със кръв и разлюляна в метежи. . . “ („Земя“).

Упованията на повечето от поетите-комунисти през 30-те години бяха в революционното разрастване. Борческият патос и емоционалното въздействие на техните стихове бяха свързани с нарастващото самочувствие за общественото призвание, за обществената мисия, която времето поставя. И Радевски, и Младен Исаев в своите песни изповядваха своята любов към партията-ръководителка, организатор на борбите, сочеща верния път напред. В редица техни творби откриваме тая кръвна свързаност с партията. Това е израз не само на едно ново отношение, на узряло класово-партийно съзнание, но то е свързано и с новия етап на борбата, с новите изисквания към нея.

Неслучайно Хр. Радевски нарече първата си книга „Към партията“, а стихотворението, дало нейното име, прави потресаващо впечатление на съвременниците, зазвучава с необикновена сила и въздействие. След клетвата пред гроба на Смирненски, която бележи приемане на поетическия факел, изпъква като „калесване“, като своеобразно поетическо покръстване, сега поетът е изразил дълбоката съкровена същност на своето художническо кредо, на своето гражданско верую. Това стихотворение бе един своеобразен манифест на нашата пролетарско-революционна поезия, която вземаше необикновена преднина в литературното развитие, поемаше върху плещите си жестоките удари на времето, цялата тежест на изпитанията в името на предстоящата победа. Тук са скрити най-съкровените интимни вълнения на душата, вплетени са сурови откровени мисли и чувства, намерили са обобщение несъкрушими пориви и преклонение пред революционния идеал.

И Младен Исаев изповядва към партията най-нежните си чувства, той се чувствува като своя събрат по перо „вдъхновеният редник“, за когото партийното знаме стои над всичко. Като Радевски и той е партиец, вярващ непоколебимо в нейния зов и призив за борба. Затова в стихотворението-отговор до другаря Исаев пише:

И гърдите по-пламенно дишат,
затуптява сърцето във такт
с партията — която ми пишеш
да обичам и пазя с кръвта си.

А тя ми е едничка любима,
що в минути на тежки беди
като истинска майка теши ме
и над мене през ужаса бди.

И повярвай, ще бъда спокоен
и възторжен партиец и тук.
Днес сърцето ми с ритъма боен
бие като мазолест юмрук.

Преди да са изречени любовните думи на юношата-поет, той говори и пише за партията като най-свиден и близък човек. Всички негови мисли и чувства са свързани с партията. Темата за партията става ръководеща, тя определя цялото съдържание на тая поезия. Класово-революционният патос е извисен чрез партията, чрез нейната висша повеля, която е неотменим закон.

Тази съкровена изповед на Смирненски „През бурята“ на новия етап на борбата добива своите конкретно-исторически очертания чрез наследниците на пролетарския бард, чрез новите творци, свързали своето име и дело с революцията. И затова тук проблемът за партийността е поставен с такава сила и отговорност. Сложната обществена обстановка, мрачната атмосфера на преследвания и затвори изисква от поетите-комунисти повече от когато и да било друг път идейна яснота и категоричност в позицията, каленост на словото и духа. С теоретична зрелост и категоричност Георги Бакалов правилно определи класовата същност на новата поезия, нейната партийна сила. В рецензията си за стихосбирката „Подем“ на Никола Ланков той пише: „Партийността не само не убива поетическия талант, но го окръжава с атмосферата на съчувствието, която е най-благоприятната среда за неговото разцъфтяване. Напротив, откъсването от партийността, а следователно и от активната класова борба, като отделя поезията от обществената практика, лишава таланта от жизнени сокове, опустошава го, изсушава го. Никой истински революционен поет не е бил откъснат от своята партия, от своята класа.“

В своето развитие Младен Исаев следва пътя на партията, преминава през изпитанията на антикомунистическите процеси, през изгнанието в чужбина и концлагерите, закалил своята комунистическа убеденост, мъжествен и силен в жестокия двубой на времето. Години по-късно в стихотворението „Начало“ поетът е дал синтезиран образ на преживяното с чувство на гордост и съзнание за изпълнен дълг:

Бе животът ми суров и груб,
И макар изпълнен с топла нежност,
още юноша, присвил юмрук,
станах аз непоправим метежник. . .
Нищо, че не съм видял покой,
че отвяха бури младостта ми.
Хубаво е да преминеш в бой
през света с неповалено знаме!

Него винаги са го вълнували големите проблеми на епохата, времето е заставяло лирическия му глас да звучи мажорно и вместо да възпява земната хубост, планините и родния край, той търси упование в борбата, в могъщите ветрове на революционното настъпление. Темата за обречеността на комуниста, за неговата отговорност пред народа и обществото пронизва редица стихотворения на Младен Исаев, тя е в основата на неговата поезия и художествените му търсения.

В изповедите му големите и сложни въпроси на времето винаги изпъкват непосредствено и живо, пресъздадени са с много жар и пламенност. Размахът на големите събития го увлича и той ги „хроникира“ чрез пулса на сърцето и жаждата по новото, по яркото и неоткритото. Борческият кипеж на живота възвръща неговите сили и увереност, стихът му зазвучава с ведрината на чувството и богатството на изживяванията. Младен Исаев нарече една от книгите си „Ведрина“. Така и Антон Страшимиров бе нарекъл своя вестник, който излизаше в годините на жестоки репресии и настъпление на фашизма. Но този жизнен порив бе свързан с вярата в силите, с възраждането на комунистическото движение.

В стихотворението си „Сърце“ поетът е дал израз на тая дълбока свързаност с динамиката на живота, която дава тласък на неговите емоции, облагородява стремленията. Тук напира една нова романтика, извисена от това съпричастие на революционния идеал и примесена с човешка топлота и искреност:

Не!
Ти биеш, сърце, неспокойно
за това, че светът е
в кипеж,
Много гръм,
много жар,
много огън
от епохата бурна
ти пи,
затова
те раздрусва тревога
и в кошмарните нощи
не спиш!

И стихът на поета е накъсан, боек, той е потърсил нужната му форма, за да бъдат изразени по-дълбоко и цялостно обладалите го вълнения. Класическото четиристишие сякаш не може да побере тая разливаща се пламенност на чувството, пълнотата на изживяването. Тук е нужна форма, която да отрази неспокойния поетически мир, неговите терзания, мъчителните състояния и размисли.

Сякаш за да отхвърли мрачните предчувствия, да забрави своите кошмарни сънища, поетът възпява живота, красотата, любовното вълнение. Написал стихове, в които проповядва в стила на изискванията тогава аскетизъм, отричане от изкуството, което било привилегия на буржоазията, Младен Исаев сам опровергава възприетите сектантски разбирания за облика на комуниста тогава. Много от лирическите му песни, съответстващи на неговия натюрел, показват човешката сила на героя, топлотата и нежността на изживяванията му. Затова той възпява и тихата радост, и опиянението от пролетта и грейналото слънце, от изпълнените с шум улици и пàрите над разораните ниви. В стихотворението „Другарка“ с интимна проникновеност той казва: „Навън бушува вой и мрак, а в нас — могъща кръв и волност!“

Така поезията на този оригинален творец намираше своето човешко обаяние, големите теми на деня бяха видени и отразени чрез неговото чувствително лирическо отношение, в което с младежко чувство и нетърпение се визира бъдещето. Младен Исаев открива своето щастие и пее за него с пълен глас. Самият живот осмисля вдъхновените пориви, придава им пълнота и жизненост. Революционната орис на лирическия герой се покрива в стихотворението „Щастие“ със съдбата на самия автор. Тук няма никакво разделение, чувство на дистанция от това, което се изобразява. Това придава на стиха устременост и вътрешен плам, завладяващо въздействие и призивност:

Да живееш,
да бдиш,
да твориш
в тия дни
на тревога и грохот
и да чувстваш кръвта да гори
в разжарената наша епоха —
има щастие в тая съдба,
има нещо

достойно,
велико,
за което
в строеж
и борба
твойте сили
мъжествени
бликат!

Поетът-комунист вярва в своето призвание на борец, това е неговата автобиография. На смъртта се гледа като логически край, за революционера тя е желана, той не се бои от своята обреченост. По хайдушки се готви той за своята сватба, на която „ризата ми да се белее, перчемът ми да се ветрее“, както пее народният певец. Затова нито в стиховете на Младен Исаев, нито в стиховете на поетите от неговото поколение темата за смъртта присъствува. Тя е разработена дотолкова, доколкото става израз на жизнено отношение и поведение, на категорично избрана съдба, определена от изискванията на борбата. Във Вапцаровото „Писмо“ готовността за саможертва се извисява като символ на борбата, на нейната победа:

Не ще проклинам,
няма да се вайкам,
защото все пак, знам,
ще се умира.
Но да умреш, когато
се отърсва
земята
от отровната си
плесен,
когато милионите възкръсват,
това е песен,
да, това е песен!

Възторженото чувство към смъртта само потвърждава кристално чистата преданост към общото дело. Това не е поза, театралничене, изкуствено драматизиране на изживяванията. С каква голяма простота са написани тези изповеди, останали като жив документ за една епоха и нейните герои.

Затова Младен Исаев съхранява лирическите си вълнения,неговият глас е пролетно млад и свеж. Независимо от някои стихотворения, в които поетът изневерява на себе си, става декларативен и насилено сух, той не може да не пее за земята, за планинските върхове и звездите. Опасностите, на които е подложен неговият живот, присъдите за участието му в революционната борба и за редактирането на комунистически издания не намаляват виталността на неговите усещания. Закърмената в борчески дух младост в оня революционен край, където са бродели герои като Замфир Попов и Георги Дамянов, където легендарният поп Андрей е гърмял със своя топ, продължава да изявява своите пориви и мечти. В множество творби от книгата „Човешка песен“ са разкрити интимно-съкровените вълнения на автора, показана е неговата кръвна свързаност със земята и хората. В „Прадеди“, „Огнища“, „Кладенче“, „Хайдушка пътека“, „Бяла нощ“ и др. са разкрити едни от най-силните страни на неговата поезия.

С каква голяма художествена изразителност поетът рисува картините на оня кът, дето е израсъл. С една детска простота той пресъздава природната хубост, примамлива и чиста, недостижима и вечна. В мемоарната си книга „Неза-

бравимото“ (1976) Младен Исаев разказва за тези първи впечатления, които го съпътствуват цял живот и които показват верния извор на неговия усет за земната красота: „Растях аз в усамотената къща и постепенно опознавах този мъничък и все пак толкова интересен свят. Всичко ме привличаше: околните хълмове, засадени с лозя, горите, нивите, ливадите, небето денем с белите облаци, а нощем осеяно със звезди. Стадата от овце и говеда, които преминаваха край нас. Гласът на птиците в близката гора, шумът на недалечната селска рекичка, вятърът, който разлюляваше зелените овошки на двора.“

Във време, за което неговият другар и приятел Никола Вапцаров писа: „Не, сега не е за поезия, ни за римите с звънкия смях“ Младен Исаев създава първокласна пейзажна лирика, дълбоко човешка и затрогваща, проникната от любов и трепетност. Той възпява живота, надделял тревогата от това „вълчо време“, душата му е обладана от истински вакхически екстаз. Слял своя живот с борбата, поетът чувствува прилив на нови сили и енергия, стихът му изразява това дълбоко вътрешно съзидателно начало на усещанията и възприятията.

В цялата наша антифашистка лирика няма по-бодро и вдъхновено стихотворение от „Радост от живота“ на Младен Исаев, в което природата е одухотворена, жизнените сокове напират с нова мощ. С голямо психологическо майсторство са доловени и пресъздадени преживяванията, тяхната стремителност и красота. Някакви прастари усещания се примесват с модерните възприятия на поета, езическата сила на неговия дух преодолява мрачните предчувствия, болката и обезверяването. Само в четири строфи поетът е съумял да разкрие жизнения порив, перспективите на бъдещето, усетени като висша наслада от живота. Това стихотворение бележи своеобразен връх в развитието на поета, то е написано с истински размах на чувствата, проникнато е от национално осезание. Сякаш кървавият пир от септемврийските видения на Фурнаджиев сега е кристализирал в нова изява чрез песента на друг поет:

Да живееш на земята ни е хубаво
заради човека, слънцето, простора,
заради това сърце, в живота влюбено,
дето вечно бие, и жадува, и се бори. . .

Как би слушал, ако беше с пръст заринат,
песните, препълнени като реките ни
с волност и тъга, упойни като вино,
как би гледал в нощното небе звездите?

Как би вкусил радостта, че дишаш въздуха
на това неповторимо наше време,
дето хората мъжествено са дръзнали
да направят от живота си поема?

Да живееш на земята ни е хубаво
заради човека, слънцето и песните,
заради оная радост непогубена,
за която цялата земя е тесна!

Това е един истински химн на живота, на неговата непреходна сила и вечност. Отведнъж са отпаднали хладът и трагичното чувство за самота и разруха, срещу всяка заплаха и преследване, срещу жестокостта на капиталистическата действителност поетът издига своята човешка песен — ведра, вдъхновена, бойка.

Разбира се, Младен Исаев не е чужд на тревогите и изпитните на своето време. Острият резец на болката пронизва редица негови стихове. Кръвно свързан със земята си, близък на пролетните радости и простите наслади, и той е из-

мъчван от призрака на войната, долавя близостта на разрушенията. . . Още в първата си книга той включва стихотворението „Война“ (1932), а една от следващите стихосбирки нарече „Тревожна планета“ . . . Певец на красотата, копнеещ за природния мир, този поет, чужд на войнствените настроения и бурните талази на чувствата поради времето, на което е съвременник, от най-ранна възраст е свързан с войната, затова тя е сред основните теми на неговото творчество.

Сякаш са взети от хрониките на вестниците неговите стихове, отбелязващи военното нашествие: „Европа! Ти си цяла арсенал, където фабрикуват денонощно топове, пушки, танкове. . . “, „. . . На Изток, зад далечния Сибир, войната пламва с барабанен огън“, „Но чуваме: по нашата земя огромна пак бойни стъпки тая нощ кънтят. . . “, „Вън градът е прострян в тъмнина. С пълно гърло вий вихър понесен: — Война!“ и т.н.

Темата за войната вълнува поети и писатели през 30-те и 40-те години. Заплахата от нова световна война, след като едва е отшумяла първата, тревожи съзнанието на милиони хора, познали нейния ужас, запазили болката и скръбта по жертвите. Людмил Стоянов издава прочутата си повест „Холера“, а Кръстьо Белев публикува романа си „Пробивът“, на който Бакалов дава доста висока оценка. Поемата на Николай Хрелков „Среднощен конгрес“ вълнува десетки читатели със своя баладично-изразителен стих и атакуващото предупреждение:

Стотици милиони пролетарии,
гответе се за страшната борба!

Борбата за мир става необикновено актуална, тя заангажира писателите от десетки страни, тя не можеше да не стои в основата на хуманистичната мисия на художника. Неслучайно Томас Ман в своите морално-философски есета виждаше писателя в челните редици на борбата срещу войнолюбците. Гражданската война в Испания изостри още повече политическото мислене и поведение на десетки автори. Нашествието на милитаризма изпълва десетки строфи на нашата пролетарскореволюционна поезия с гняв и призивност.

Изостреното чувство за отговорност пред бъдещето на човечеството кара поетите да се вълнуват не само за това, което става в собствената им страна, а и далеч по света, където постепенно разгаря пожарът на бъдещата война. Пример за това е „Абисинска майчина песен“ на Хр. Радевски. Съдбата на пролетариата е кръвно свързана със съдбите на милиони обикновени хора по планетата, където се засилва експлоатацията и мизерията, а средствата за военни разходи не намаляват. И мечтите вече са пронизани от този грак на оръжия, от тропота на войнишки ботуши, от миризмата на барут и губят своята привлекателност и сила.

В творби като „Недовършена песен“, „Дни“, „Запустелия град“, „Време“, „Нашето време“ и др. Младен Исаев е отразил нарастващата вътрешна духовна резигнация под напора на събитията. Той се стреми да отрази мъчителното състояние, което го обзема, разрастващата се тревога от настъплението на фашизма. Тези стихове са облъхнати от страстен хуманистичен порив, те са заредени с гняв и омраза срещу фашизма, погазил всички човешки права, озверен и ненавистен.

Особено силен е образът на децата в антивоенните стихове на поета. В пролетарскореволюционната ни проза Спас Кралевски прави опит чрез повестта си „Детето гледа“ да изобрази военните събития през погледа на малките и с това да подсили трагизма на изображението, да покаже антивоенната насоченост на своя патос. При Младен Исаев детският свят е разкрит с необикновена нежност и сила. Стихотворението „Безсънното дете“ дава обобщена изява на тревогата и бащиното чувство на автора. Изживяването е сугестивно, наситено с мъчителна болка и мрачно предчувствие:

Ти не спиш. И тебе ли души тревогата
на града под тъмното небе?
Та нима и ти предчувствуваш, че буря огнена
може утре да ни погребе?

Над креватчето ти пак пълзят прожектори
вместо мека, лунна светлина;
страшни птици грачат, вън в нощта отекнали,
и прогонват от очите ти съня.

Този безсловесен диалог на бащата със спящата рожба говори повече от каквито и да било описания. Сгъстената яснота на картината, напиращото вълнение завладяват. Въпросите се впиват отривисто и атакуват съзнанието, призовават за закрила. Прокрадващата се безпомощност пред новите изпитания само засилва настоятелността за борба.

Образът на детето в поезията на Младен Исаев подсилва хуманитарните вълнения, а възпятото бащино чувство е сред най-силните ѝ страни. Лирико-драматичното изживяване носи богата психологическа осмисленост, то рисува характерния строй на душевния мир, подсказва нравствената красота на героя-комунист.

Показателно в това отношение е стихотворението „Свиждане“, едно от най-хубавите произведения на поета. Лаконично, стегнато то отразява сложната диалектика на борбата и живота, вярата в бъдното, на което образът на детето става своеобразен символ:

Две ръчички те прегръщат и те галят,
две малини те целуват по челото.
Има кой за тебе на света да жали,
щом преминеш ти междата на живота.

Вплитането на автобиографичния елемент подсилва въздействието на творбата. На пръв поглед в нея преобладава описание, бащиното вълнение тук е сдържано, мъжествено, то не носи отпечатъка на сантименталната размекнатост. И все пак в тая къса творба чувствуваме могъщия наплив на емоцията, сензитивната извисеност на стиха. Образите на слънцето, стражаря и детето изпъкват със своята контрастност, олицетворяващи със символна дълбочина обстановката.

В „Кученце и кукла“, в „Сняг“ и др. образът на детето е даден индиректно, внушението за неговото присъствие иде чрез страданието на автора, чрез неговата художествена инвенция. На фона на разрушенията той издига своя глас за защита на малките и беззащитните деца.

Но в книгата си „Огъня“ поетът пресъздаде войната като участник в нея. Още в стихотворението си „Дванайсетият час“ той показа готовността да бъде участник в последния етап на борбата срещу фашизма. Преминал през преизподнята на концлагерите, за които написа ярки вълнуващи произведения, отразяващи живота там, Младен Исаев замина на фронта, премина през кървавите военни пътища с нашата армия, която громеше врага рамо до рамо със Съветската армия до победния край на 9 май 1945 г.

Войнишкото всекидневие, напрежението, което царува в бойната обстановка, поетът е разкрил неподправено, свежо, с лирическа обагреност. В „На пост“, „Боец“, „Стрелец“, „Драва—Соболч“, „Вечер“ и др. изпъкват образите на бойците, техните вълнения, чистият и светъл героизъм. Както Вазов възпя героите при Сливница, така Младен Исаев дава израз на своето чувство на възторг и тъга от величието на саможертвата в името на родината. „Драва—Соболч“ е един боен химн на армейската победа. И тук поетът намира нужния лирически детайл, който

оживява картината на смълчаното поле чрез бялата бреза, оцеляла след жестоката битка. Епичността на описанието не намалява поетическото въздействие именно поради намерената интимност в звученето на стиха. Поетът, каквито и събития да изобразява, каквито и чувства да го обладават, не изменя на своето непосредствено човешко изживяване. Макар и на места стихът му да загубва пластичността и свежестта на изображението, или да надделява външната описателност, рядко Младен Исаев изневерява на непринуденото отношение, на искреността и земната чувствителност. През неговото човешко сърце преминават с отекваща сила болките и радостите на века, неговата революционна закалка го държи винаги нащрек, той се отзовава като боец винаги на повелята на своята гражданска съвест и отговорност.

Преминал през изпитните на антифашистката борба, той отново пее за родната земя, за нейната щедрост и вечност, за преобразованията и откритията в нея. Той живее с хората и техните мечти и дела, с тяхната дързост да проправят нови пътища към бъдещето. Книги като „Младост“, „Обич“, „Ясни далечини“ и особено „Зеленото дърво“, „Щедрост“, „Висина“, „Покой за тебе няма“ разкриха плодотворните завоевания на неговото слово. Животът и времето са отразени в неговите изповеди. Правилни са мислите на този жизнелюбец: „Всяка истинска поезия, родена от живота, отива при хората, за да ги облагородява и извисява. Такава поезия, предавана от поколение на поколение, остава във вековете като златно съкровище, неподвластно на времето.“ Той отбелязва живите извори на своето творческо дело: „Корените на поезията ни са смукали влага дълбоко от черноземa на нашия живот. Правдивото поетическо слово като безпогрешен сеизмограф отбелязва най-тънките и сложни трептения в душите на съвременниците. Революционните изменения в днешния свят се отразяват в поезията по законите на красотата. Затова истинската, голямата поезия сама по себе си е красота.“

В тези думи се крие правдата на едно творческо кредо. В стихотворението си „Творчество“ Младен Исаев изповядва: „Всяка строфа, от мене написана, е горене и болка, и стон!“ Възпявайки революцията, той остава верен на прогресивното развитие на живота, на партийната правда и повеля. И до последното му от. е а тано стихотворение в сп. „Септември“ (1977, кн. 4) разбираме колко кръвно е свързан той с борбата и дълга, с голямата отговорност да бъде винаги отпред, с лице към динамиката на живота.

Затова в неговите стихове липсват мъчителните съмнения и среднощни изживявания, него не го посещава „черният човек“, той не би могъл да каже като Ал. Блок, чиято поезия толкова обича: „Боюсь души моей двуликой. . .“ При Младен Исаев всичко е ясно, категорично и недвусмислено. Понякога това лишава художествените му прозрения от философска глъбина, психологическото напрежение няма нужното смислово съдържание, има периоди в неговата поезия, когато безконфликтността и прекаленият патос намаляват нейното въздействие. Но идейната убеденост придава на стиховете му цялост, актуалност.

Той страстно обича живота и пее за него своите песни с ненамаляваща порывност. В стихотворението „Родословие“ поетът е разказал за произхода на своята земна лира, за живия извор на вечната младост, жизненост и красота. Неговият разговор с природата е така естествен и неподражаем, чужд на съвременните „модерни“ осезания и усещания:

Приеми ме сред твойте поляни,
моя горо и моя любов;
от могъщия вятър люляна,
говори ми с езика суров.
Аз разбирам първичното слово

на зелените млади листа;
те умират и раснат отново,
и се сливат сами с вечността. . .
Моят корен е тръгнал оттука,
пил е влага от мократа пръст,
както пие от глината бука
и издига към слънцето ръст.
В мойта кръв има капки от тебе.
от пенливите твои води;
затова ми е скъп всеки хребет,
дето спят мойта стари деди.
Приеми ме сред твойте поляни,
дето злакът отронва прашец,
за да гледам как вдига Балкана
в ясна вис своя вечен венец.

Възрастта не е накърнила нищо от земните му пориви, от тая душевна радост и яснота, която го съпътствува от най-ранна възраст. Тук животът пулсира с гъсти сокове, с непреходна сила. И в това сливане с родната земя има нещо като че ли от стародавните предания, от разгаданите тайнства на Пан. Поетът се слива с природата, величае нейната могъща жизненост, търси секретите ѝ без мистични внушения и тайнствени обреди.

Природа и родина за него са едно. Младен Исаев не може да си представи родната земя без петроханските звезди и потъналите в облаци планински върхове, нему е свидна песента на Бързия и огрените от слънцето била̀, песента на гората е съзвучна с ритъма и трелите на неговата лира. Цялата природна благодат за него е дар, който се всмуква още с майчината кърма. Националното му чувство е изразено и в борческия патос, в изобразяването на героичните дела и възпяването на днешния социалистически ден на България.

Съхранил жизнената сила на своя глас, Младен Исаев продължава да твори с неизменна обреченост на революционния идеал, на времето и живота. Човешката песен на поета не престава да затрогва и вълнува, изпълнена с вяра и сърдечност.

БЕЛЕЖКИ ПО МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ВЪПРОСИ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ

Тончо Жечев

В своята „Историческа поетика“ Александър Веселовски сравни историята на литературата с географска област, нерегламентирана от международното право, res nullis, в която бракониерствуват историкът на културата и естетът, ерудитът и изследователят на обществените идеи и всеки изнася оттам, каквото може. „За нормите — пише Веселовски — не са се разбрали, иначе нямаше толкова настоятелно да се връщат към въпроса, какво е това история на литературата.“[1] Много вода изтече оттогава до днес, но изправим ли се пред задачата да пишем нова история на литературата, ние пак се озоваваме в същата джунгла, всеки подтяга своите оръжия и поема с надеждата да убие митическото животно, а отнася оттук само скромните дарове на собствените си способности да гледа, да чува и улавя или поредица от препарирани екземпляри.

Впрочем, ако се вгледаме внимателно в цитирания пасаж на Веселовски, няма как днес да не уловим тук отглас от наивността и патоса на културно-историческата, на сравнителната школа, господствували през втората половина на миналия век. Въвеждането на закон, норма в тази област е невъзможно и следователно няма върху какво да се разберем веднъж за винаги. И въпросът, какво е това история на литературата, ще се възправя с първозданна свежест, новота и острота пред всеки, който отново започне да я пише. Всеки трябва да изобрети, да открие своя закон и норма, а старите трябва да се преосмислят, за да са живи и действени. Колкото повече истории на литературата са писани и създадени преди това, толкова по-трудно, а не, както може да се предполага, по-леко е написването на нова история, със значение и място в духовния живот. Казвам всичко това с риск да се изтълкува твърде буквално, в смисъл, че подканвайки се да създадем нова история на нашата литература, ние се подканваме към пътешествие в джунгла и тресавище.

За литератора е трудно да устои на едно изкушение, когато става дума за нещо, което е още в своите пелени, в своя първоначален замисъл, в блаженото време на своето раждане, необременено от ясно съзнание за своите граници, с втвърдени членове и прозаично установени контури. У този, у когото има от мътната мая на литературата, в такива случаи неизбежно се пробужда нещо от праромантизма, той е склонен да даде простор на мечтите и фантазията. Дори у трезвия се заражда някакво артистично нехайство за реалните средства, сили, възможности, с които разполагаме, той сякаш не вижда разпокъсаността на нашите сили, вавилонското разноезичие, твърде грозната картина на свеждане всичко до собствения таван, който за мнозина вече е най-високото литературно небе, на което грее

[1] А. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 53.

най-голямата звезда — неговата собствена. Изобщо трудностите на неукрепналата, а понякога твърде хлъзгава почва, на която заставаме при нашите големи колективни начинания. Всичко това е занапред, струва ти се, че заслужава, по-добре е да си счупиш главата в нещо голямо и значително, което лелееш в душата си, отколкото още при зачеването му да се отдадеш на бакалски сметки и банална трезвост. Много и много нищожни неща са се раждали от грандиозни фантазии и мечти. Още в Писанието е казано: „Ще те узнаем по плодовете.“ Но нищо голямо или грандиозно не се е родило от нищожното в гените, хилавото и слабото в зачатие.

За мен като бял ден е ясно, че трябва да предприемем своя опит за нова, съвременна и максимално разгърната история на българската литература тъкмо когато тя е необходима като хляб наш насущний. Защото неочаквано в наше време под угроза се оказа хуманитарното възпитание и образование на човека, възпитание и образование, в чиято основа винаги е била художествената литература, тази литература, чието предназначение и смисъл е тъкмо изграждането на цялостния човек, човека като разумно и чувствуващо същество.

Има още много и много причини, поради които назря и се актуализира необходимостта от нов цялостен поглед върху историческия развой на българската литература. За някои от тях сега е трудно човек да се въздържи да не напомни. Вгледайте се в нашето чувство за приемственост и традиция! Едва ли някой ще отрече, че тук у нас има нещо „катастрофично“, смътно и неустановено. Ние не познаваме продължителна и непрекъсната линия на културен развой и това е намирало израз често в индивидуалната, психологическа и социална недоизграденост на значителна част от нашата интелигенция, особено в миналото. Наскоро акад. Лихачов ни обръщаше внимание върху високата поезия на Йоан Екзарх, върху трепета на старобългарския писател, незаглъхнал и до днес. Но къде можете да откриете в българската поезия от Възраждането до наши дни тънката, неуловима и необходима връзка между старобългарската поезия и българската поезия в по-ново време, онази синовна приобщеност към усилията на отците и праотците, която в края на краищата създава чувството за приемственост, образува културните напластявания като здрава основа за облагородяване и изтънчване на нравите, за изграждане на граждански добродетели? В нашите литературни истории старобългарската поезия, ако не липсва, както у Боян Пенев, е представена като нещо отживяло; мъртва култура, от която замирисва на гимназия, на изпити, на школски задължения. В тези истории окончателно се доубива самата възможност за сродяване и приобщаване на новите поколения към духовните усилия на най-далечните ни прадеди. Светлозар Игов има една „Модерна апология на старобългарската литература“,[1] в която се мъчи да възстанови прекъснатата нишка на времето. Но и тя остана глас в пустиня, инцидентна проява и за самия критик.

В културата ние много често живеем само със своето време. Боян Пенев казваше, че живеем сякаш светът започва с нас и свършва с нас, и не забелязваме, че това по един непоправим начин се отразява върху усещането на съвременността, като го прави бедно и плоско. Защото богатството на усета за съвременността се предопределя от това, колко минало се побира в него. Чистият тип на човека, който живее само „съвременно“, е вегетативният, растителен тип, противоположен на културния и моралния тип. При първия времето изобщо е спряло, там няма минало, няма бъдеще, няма и съвременност. Той е всякога еднакъв, само с външно променливите белези на всички времена. Освен несъзнатото наследство на рода той има само емпирични „спомени“, които се раждат с него и умират с него. Изграждането на втория, на гражданския, морален и културен

[1] Вж. Високо при извора. С., 1974.

тип зависи само от възстановяването на късащите се нишки на времената, от приобщаването към духовното напрежение на предшествениците, от създаването на самочувствие за непрекъснатост на човешките усилия, към които трябва да приобщим своите; брънка от веригата на несвършващия се живот, където не пропадат безследно ничие действие и мисъл — това е единствената здрава основа на нашата отговорност за бъдещето. Литературната история, когато е истинска, е разговор на живи с вечно живи.

Ще продължа с подбудите към новата литературна история. За мене това е вълнуваща тема. Под натиска на екзактните науки, в чието победно шествие има много от антихуманистичния патос на нашето време, се разколеба дори изконно хуманистичната област на литературата и литературоведението. Ще ви изповядам тук, че ми липсва безстрашие, плаши ме онова безнадеждно отдалечаване на литературната наука от нейния предмет в редица нови работи и изследвания, онова обездушаване и естественонаучно хербаризиране на живия и жилав текст, чиято единствена стойност е във вдъхнатата му от твореца душа, в събраните в него човешки мъки и възторзи за вечен живот. Не може да се скрие, че това е реакция на банализирането на традиционния литературен анализ, на субективистичните брътвежи, на даскалското ослюнчване на свещените думи и завети, на безобразните идеологически спекулации за нечисти цели с онова, което в сърцевината си е насочено срещу тях. И все пак стои въпросът, доколко тъкмо пътят на откъсване на науката от нейния предмет, откъсване по същество и по средства, е бил законен път и не е ли това, което ще ни отведе до истинския и голям кьорсокак на нашата наука? Тя би трябвало по-ясно да чувствува двусмисленността си, онези невидими, но решаващи моменти, които я отдалечават от науките, за да я приближат до изкуствата, и я приближават до изкуствата може би тъкмо за да я лишат от общност с позитивистичната наука. Абстракциите са велико, може би най-велико достижение на науката и H_2O е необходимо на химията. Но то е така безкрайно далеко от бълбукащия планински поток, че дори ако се доберем до формулата в нашата област, убеден съм, ще имаме плод не на химията, мечтаната литературна химия, а на чистата средновековна алхимия. Аз неслучайно се уговорих за мечтите и реалността. Защото сега искам да кажа, че за мене една идеална литературна история е ново класическо литературно произведение в нашата култура — естетически въздействуващо, увлекателно като роман, живо като полемика, вълнуващо като свежо открита истина, дълбоко като философска проза, завладяващо като лирика, безпощадно като документална история, точно и терминологически упорядъчено като наука. В края на краищата само подобна литературна история е достойна за своя предмет и ние не бива да преставаме да мечтаем за нея дори тогава, когато не можем да я осъществим.

Доколкото се разпростират моите сведения, всички значителни съвременни литературоведи и критици виждат своето дело не като тесни специалисти, а във всеобщата му онтологическа връзка с кардиналните въпроси на живота и човечеството. Тъкмо този мъдър и горд философски поглед трябва да отличава хуманишта от онези инженери, които не виждат нищо повече от специалността си, от уродливите едноизмерни хора в епохата на научно-техническата революция. Нортроп Фрай вижда критиката, литературната история и теория включени в най-широка хуманистична концепция, съгласно с която свободата на човека е неразривно свързана с приемането на културното наследство на миналото. Те — литературната история и теория — трябва по думите му да „съединят разкъсаните звена между творчество и познание, изкуство и наука, мит и понятие“. На мен ми допадна мисълта в книгата на Роберт Вайман — „История на литературата и митология“[1], за особеното място на литературната история и критиката

[1] Вж. Р. Вейман. История литературы и мифология. М., 1975.

в системата на обществените науки, което трябва да съответствува на челното място на писателите сред интелигенцията, да проправя пътя към обновлението и свързването им с най-животрептущите въпроси на хората и обществото. За мене дълбока и изстрадана истина е мисълта на Боян Пенев, че критиката и литературната наука са също изповед.

* * *

В нашите предварителни дискусии по методологическите въпроси на българската литературна история Тереса Домбек не съвсем точно нарече антиномия противоречието между история и съвременност. Склонен съм да ги виждам повече като противоречиво единство, отколкото като неразрешимо противоречие. Това е твърде важен методологически въпрос, на който бих желал да спра вашето внимание. При това нямам пред вид популярния аспект на този проблем, където няма да е трудно да стигнем до единодушие. Едва ли някой се съмнява в необходимостта бъдещата наша история да отрази интелектуалното равнище и стремежи на нашето социалистическо общество в епохата на неговата зрелост, марксическата въоръженост на нашето днешно литературознание и неговата собствена подготвеност и зрелост за една важна обществена необходимост. Времето, съвременността в литературно-историческите изследвания се отразяват извънредно ярко и недвусмислено дори, а може би още повече тъкмо тогава, когато съзнателно си поставят обратната цел. От методологическа гледна точка позитивистичната и културно-историческа школа в литературоведението си поставяха ефимерната задача да не привнасят нищо от съвременността в историята, с естественонаучна точност да реконструират миналото „каквото е било". Днес ние отново чуваме гласове, че там, в миналото, не би могло да се отключва нищо с понятията, появили се в нашата наука по-късно, и т.н. и т. н. Но дори и една елементарна реконструкторска работа върху стремежите и мотивите на позитивизма и културно-историческата школа тъкмо във всичко това ще открие най-ярките белези на нейното време, времето на упадъка и неверието в класическите буржоазни идеи, времето на постепенния преход към интуитивизма, на зареждането на нови идеологически полюси като Маркс и Ницше и т.н. и т.н. Мисълта ми е, че този аспект на нещата е по-очевиден и безспорен, че никой не е избягал от своята съвременност, че рогата на този дявол се показват и езикът му се изплезва най-безсрамно тъкмо там, където са произнесени всички заклинания и е кадено с най-много тамян.

Опитът на литературните истории в миналото ни навежда по-близо до мисълта, че ние не само нямаме начин да се спасим от този дявол, но трябва да го призовем, да му отворим всички възможни пори на изследванията и осъзнали като принцип присъствието му, от сила, творяща зло, да го превърнем в сила на доброто и истината. Степента на нашето творческо проникване в миналото на родната литература зависи от степента на нашето проникване в своята съвременност, в нейните обществени и човешки потребности. Или още по-точно — от разбирането на своята съвременност като плод от миналото, на цялата дълга и сложна еволюция, схваната като единство на минало, настояще и бъдеще. Впрочем нещата са сякаш ясни сами по себе си, но ние се страхуваме да ги въведем в методологически принцип, защото знаем вредата от вкостеняването на принципите и нещо повече — от злоупотребата с тях.

Очевидна е например илюзорността на представата, че към самото начало на литературата ни, било то Омуртаговият надпис или делото на братята Кирил и Методий, може да се тръгне отзад напред , от тях към останалото. Това би означавало да се насилваме да тръгнем от нищото, да играем ролята на чиста дъс-

ка, където тепърва ще се огледа истински самото начало. По мое дълбоко убеждение нещата стоят тъкмо обратно и марксистите трябва да въведат в закон този обратен път към миналото от съвременността, при това съвършено съзнателно и при ясна представа за границите и огромните потенциални възможности на този подход. Едва ли може да има съмнение в богатството и възможностите на обратния подход, при който на появата и началото на една литература се поглежда през призмата на хилядолетно развитие, на формираните в много отношения окончателно за определени етапи резултати, когато се знаят силните и слабите страни на идващата оттук традиция. Изследователският резултат в такъв случай ще бъде толкова по-богат и интригуващ, колкото повече елементи от хилядолетното развитие и мъчителни въпроси на своето време той съумее исторически оправдано да открие в „ембриона“ на тази литература и тази традиция. Всичко това би означавало издигането на нова, съвременна степен присъщото изобщо на марксизма историческо мислене, което схваща процеса на литературната еволюция като диалектическо единство на минало и настояще. Има едно високо, високо до небето изискване на Шилер в такива случаи, към което трябва да се стремим: „Нужна е *цялата* световна история за обяснението на един отделен момент.“[1]

Жив съвременен трепет и подход, стремеж към обективна автентична реконструкция на литературното минало! Да, противоречието тук е налице, то е очевидно, но това е преодолимо диалектическо противоречие, нещо повече, това е противоречиво единство, което за марксистите не може да бъде спънка от методологически характер. Би могло да се каже нещо повече: за марксистите истинското любовно реконструиране на миналото в неговото обективно значение и битие е възможно само със съвременен трепет и подход, както и разбирането на съвременността е възможна само когато се вижда като брънка и последица на миналото. Тъкмо това гениалният Хегел определяше в своята естетика като „истинска обективност“. От диалектическо гледище според Хегел не трябва да се набляга нито на субективното разбиране на събитията само от гледището на своето време, нито на строгата обективна вярност към миналото, а трябва да се намери трети път. И той, казано с величествения език на великия диалектик, се състои в следното: „. . . историческото време продължава да живее вече като „наше време“. Но историческото време е наше само тогава, когато ние можем да разглеждаме съвременността въобще като следствие от тези събития, във веригата на които изобразяваните характери или действия се явяват съществено важно звено.“[2] По-добре не би могло да се каже!

При това днес, след толкова „опит и мъдрост“, можем спокойно да допълним всичко това с важна и актуална мисъл от донякъде противоположната на Хегел естетика. И това би могло да звучи като твърде съвременно допълнение. Става дума за следната мисъл на Ф. Шилер от статията му „В какво се състои изучението на световната история и каква е целта на това изучаване“. „Приучвайки човека — пише Шилер — да се разглежда във връзка с цялото свое минало и подготвяйки го за изводи по отношение на отдаленото бъдеще, изучаването на историята заличава границата между раждане и смърт, която затваря в толкова тесни и толкова угнетителни рамки индивидуалния човешки живот, удължава неговото кратко съществование до безкрайност, правейки незабележим прехода от индивидума към рода.“[3] Допълнението е важно и необходимо, тъй като дава целта, най-общата метафизична цел на този подход при изучаване историята въобще и литературната история в частност.

---

[1] Ф. Шилер. Собр. соч. Т. 4. М., 1956, с. 19—20.
[2] Гегель. Соч. Т. XII. М., 1938, с. 279.
[3] Ф. Шилер.Цит. съч., с. 27.

В случая не по-малко важно е, че тъкмо този методологически подход към литературното минало напълно съответствува на предмета, на литературата като особена форма на човешкото познание. Той се корени дори в нещо неизтребимо и основно в самата природа на художествената литература. Защото, погледнато по-просто и отблизо, каква е литературата, ако не кондензирана човешка душевна енергия, емоция и опит, родени от даден миг, преживяване, ситуация, но придобили по-общо, непреходно значение за историята на човека като единен и динамичен процес. Ако използуваме думите на Гьоте от неговите „Завети", това е „миг, запълнен с вечност", т.е. тъкмо противоречиво единство, вечна съвременност или съвременна вечност, ако ми е позволено да говоря с парадокси.

В светлината на казаното е ясно, че моето гледище по основния методологически въпрос на бъдещата литературна история съвпада с основния тезис в книгата на Роберт Вайман по методология на литературната история „История на литературата и митология", който там е формулиран по следния начин: „. . . отношението на настоящето към миналото в историята на литературата носи продуктивен (в нов смисъл) и диалектически характер. Съвременната история на литературата не е просто резюме на творчеството на предшествуващите епохи в неговото отношение към действителността на онова време, а процес на съзнателно съпоставяне на ценностите на миналото и тяхната оценка от съвременността. Предметът на литературната история не е просто литературата на миналото, а нашето днешно отношение към тази литература, която отново оживява за нас именно по силата на това отношение. Съдържанието на историята на литературата придобива благодарение на това актуалност, но без вулгаризираща актуализация; нашето живо отношение към литературното наследство става толкова по-богато, многостранно и плодотворно, колкото по-щателно ние реконструираме историческия факт, с всичките негови обективни характеристики."[1]

Усвояването и последователното провеждане на този основен методологически принцип в новата история на българската литература може да се превърне в голяма крачка напред в съвременната литературна наука. Това ще бъде нова дума на нашето марксистко-ленинско литературознание, добавена към усилията на предшествениците — и по-далечните, и по-близките. Защото, струва ми се, че никъде досега в известните мен истории на българската литература или опитите за история този принцип не е полаган съзнателно и цялостно в самата основа, не е провеждан без вулгаризации и изкуствено осъвременяване, не е подхождано към самите извори, към началото и миналото, с оглед неговите днешни резултати, като единен и динамичен процес. От висотата на подобен принципиален марксически подход няма да изглежда нелепо и преднамерено, ако открием, че още на Неофит Бозвели дължим цяла тематична линия в нашата литература, която и днес е в незавършен вид, че Паисий Хилендарски ни подсказва форма на обединение литературата с историята, която ние не всякога съумяваме да развием, че Пенчо Славейков е „виновен" за изкушения, които не са се оказали по силите и възможностите ни, и т. н. и т. н. При това всичко може да се разбира по съвременното вълнение и търсения на изследователя, по маниера му на реконструкция на миналото, а не по вулгарното осъвременяване и предизвикателните формулировки. Подобен подход към миналото ще ни избави от твърде и твърде затегналия се и продължил даскаллък в нашата област, това неплодотворно схващане на литературната история като сума от механични знания, от историческа информация, от фактологични натрупвания, които без морален и моралистичен съвременен трепет и усет в интерпретацията могат да предшествуват истинската история на литературата, но не и да я заместят. Само подобен подход ще ни извади от рамките на позитивизма, от границите на културно-историче-

---

[1] Р. Вейман. Цит. съч., с. 24—25.

ската школа, против която всички свикнахме да говорим, но в чиято власт попаднаме при по-значителни обобщаващи трудове. Това ще бъде и край на нашия критически и литературноисторически импресионизъм с неговите празнични избухвания, но и с неговата непригодност към огромния делник на националната литература, към цялостния ѝ живот и динамика, към идеите на нейното историческо развитие.

* * *

Другият основен методологически въпрос, който изпъква сега във връзка с бъдещата история на българската литература, е въпросът за своеобразието на нашия литературен развой, за националното своеобразие на нашата литература. Изненадващо е, че сега в хода на нашите разговори едва ли не излезе, че този въпрос тепърва се поставя, докато една елементарна справка ще покаже — той е в центъра на литературно-критическия живот през последните десет-петнадесет години. Наша задача е да обобщим натрупания опит през това време, да използуваме всички разработки, дадени от нашата критика и литературоведение, с оглед предстоящата голяма задача за написването на нова академична история на българската литература. Замълчаването и пренебрегването на усилията на другите, на техните успехи, дори когато са частични, при навлизането в тази проблематика може да удовлетворява някои честолюбия, но едва ли е необходимо заради суетното желание да се покаже, че едва ли не сега за пръв път (с изключение на известната книга на Г. Гачев) се поставят тези въпроси, да забравим натрупания опит, което ще навреди на предстоящата работа по подготовка основите на бъдещата история. Не зная кому е нужно сега, при постановката на този въпрос да се „пропуска“ дискусията за националното своеобразие на нашата литература, статиите на Цветан Стоянов и споровете по тях, последвалите книги и студии, които имат за основен и най-важен предмет същата тема.

Казвам всичко това дори с известно отчаяние в гласа, защото ние си оставаме все същите първооткриватели, всеки смята, че от него започва летоброенето, готов е да започне от празно място дори когато има върху какво да стъпи. Наистина има нещо отчайващо в това наше новаторство, чието начало и край са забулени в мъгла. При това за всеки трябва да е ясно, че солидни методологически основи на бъдещата история могат да се изработят само ако се отчете опитът, ако се извлекат методологическите поуки, съдържащи се в цялото наше литературоведение по време на замислянето и осъществяването на предишната академична история на българската литература, колкото и скромни да са постиженията на всеки поотделно. И тук е необходимо да се извърши подбор, да се изтъкне перспективното и плодотворното, да се оспори остарялото и слабото.

В случая искам да привлека вашето внимание върху една важна особеност. Ако като марксисти приемаме, че истинската литература *отразява* цялото богатство и сложност на живота, неговите железни закони и неговия хаос от явления и случайности, за нас трябва да бъде твърде достъпна мисълта, че тук, както и в живота, има примери за потвърждение на най-фантастичните и най-субективистичните теории. Именно поради това за нас придобива особена актуалност изискването на В. И. Ленин за търсенето на главните, основните тенденции в развитието, нерядко скрити в хаоса от явления и факти, където — по думите на Ленин — „може да се намерят примери за потвърждение и на противоположния възглед“[1].

При постановката на въпроса за националните особености в нашия литературен развой, търсейки специфично българските отлики, ние не трябва да забра-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. съч. Т. 27, с. 195.

вяме най-напред приликите. Изглежда откритият от Е. Тайлор закон за единството на пътя на цялото човечество, доказан през миналия век по сходни произведения на разни народи, възникнали независимо едно от друго, действува в основата на литературните процеси въпреки дълбоките и непреходни разлики, своеобразия на зони, раси, региони, нации и т.н. Във всеки случай е ясно, че главната линия на развитието на нашата литература от зараждането ѝ до днес е линията на превръщането ѝ в европейска литература (към която принадлежи и руската), превръщането ѝ в своеобразна и равноправна част от европейската литература, развитието и разгръщането на местна почва на европейския литературен модел, приобщаване към световната литература чрез европейския литературен модел. Своеобразието на българската национална литература се състои не в изнамирането на собствен образец, а в пътищата, чрез които тя се стреми да постигне на основата на националния живот и история най-развитите и могъщи литератури на европейските народи. Предлаганата работна хипотеза има това предимство, че търси своеобразното, национално отличителното в литературния процес на основата на единството и приобщеността му към другите, на стремежа към тях, дори когато самата литература не знае как да се доближи истински до общото. Това е много характерно за цялото наше литературно развитие.

Предлаганата хипотеза има и това предимство, че дава възможност да видим литературата като процес и комплекс от фактори и елементи, в нея потенциално се съдържа възможността да се надникне дълбоко в драматизма на нашия литературен развой, в неговите плодотворни, но също и неплодотворни линии, понякога преобладаващи за некратко време. Въпросът за влиянията, преводите, редица периферни страни на нашето литературно развитие могат да се вплетат в самата същност на проблематиката на нашата литература, да станат неразделна част от интерпретацията на драматичните и възлови конфликти. Част от тези въпроси бяха поставени в известната и имаща за нас етапно значение книга на Г. Гачев „Ускореното развитие на литературата“. Но, както изтъкнах още при появата ѝ, недиалектичният подход към проблема за тоталния прогрес в художественото творчество, разглеждането на всяка следваща литературна формация и художествена форма безусловно като прогрес в сравнение с предидущото лишиха Гачев от възможност да види нашата литературна еволюция с целия ѝ присъщ драматизъм. Развитието се представя само от ъгъла на печалбите по пътя, а не се виждаха загубите и особено опасностите от загуба на творческа оригиналност и народностна самобитност.

Сега Боян Ничев е видял опасностите от безусловното прилагане на европоцентристкия модел към своеобразния исторически път на нашата литература. Той предлага да търсим това своеобразие в пътя на нашата литература от фолклор към индивидуално творчество.[1] Не може да се отрече, че наистина в особеностите на това преминаване от безлично към лично творчество е едно от самобитните начала на литературата ни. Приведеният обаче от Ничев принцип трудно би могъл да изиграе ролята на универсален ключ, тъй като, както и той сам изтъкна, тук наблюденията се изчерпват върху материала на преминаването от една стадиална граница в друга и действието на посочения принцип не може да се отнася до старобългарската литература, където проблемът още не се е родил, и към новобългарската, където той в една или друга степен е вече решен. В същност наблюденията на Б. Ничев с много повече основания водят към постановката на друг особено голям и важен въпрос в нашия литературен развой — защо израсналото на народностна почва у нас е голямо и в личното творчество, до-

---

[1] Вж. Б. Ничев. Методологически въпроси на бълг. литер. история. — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 48.

като в строго личностното, индивидуалното, типично ренесансово творчество винаги има някаква недостатъчност! Но по този въпрос малко по-късно.

Посоката на търсене на Б. Ничев е интересна и води към ред верни заключения, но тясна, прекалено „литературоведска“, за да даде ключ към философията на нашия литературен развой, към неговия специфичен драматизъм.

В края на краищата, дори и да е вярно наблюдението на Ничев за започването с върхове в литературите със своеобразен преход от фолклора, то не е повече от една констатация. При това твърде условна, защото „предпланините“ за Шекспир и Пушкин са толкова високи и играят толкова голяма роля в сравнение със собствените им постижения, колкото и Найден Геров, Добри Чинтулов и П. Р. Славейков за връх като Христо Ботев. За съвременното литературознание след Бахтин ролята на народната култура, на митологията, фолклорното наследство не е никаква тайна. При бъдещите изследвания може да се окаже, че и Шекспир, и Пушкин дължат на народната култура, на фолклора толкова, колкото и Ботев. Повтарям, проблемът тук е от друг характер и аз по-късно ще се върна към него.

Преди години ние с малко по-голямо уважение боравехме с термина, с понятието ускорено равитие, по-точно „закъсняло и след това ускорено развитие“. Не виждам основание сега да се отказваме от него като реално завоевание на нашето литературознание, което ни дава ключ не само към литературния процес, но и към цялостния развой у нас, като реален литературоведски принос изобщо в обществените науки, които го подеха нашироко. Само че времето наистина наложи някои уточнявания с оглед опасностите от злоупотреба и инфлация на това понятие. Преди всичко правилно Б. Ничев изтъква отново, след като този въпрос беше поставен още при излизане книгата на Гачев, че у Гачев литературният модел, към който ускорено се стреми нашата литература, е предпоставен, извлечен извън нея, извън собствената ѝ логика на развитие. Целият въпрос обаче се състои не във формалнологическа грешка, а в грешка по същество, в това, което и Гачев на времето, и Ничев сега не са отбелязали. В самозараждането, в самодвижението си най-силната тенденция в нашия литературен развой е европоцентричната тенденция, стремежът да се достигнат другите, по-напредналите, бързо да се постигнат най-добрите плодове на органичния литературен развой, а самият въпрос за самобитността и оригиналността винаги остава на втори план, поставя се много по-късно. Понятието закъсняло ускорено развитие по този начин остава наша насъщна необходимост, но вече извлечено не умозрително, не и като характеристика за някакво сляпо движение на една национална литература към предпоставени и външни по отношение на нея цели и образци, а извлечено от самия формиращ се характер на тази литература, от нейната вътрешна развойна логика. И за да бъде напълно ясно, макар и грубо — определен от характера на историческото движение на нашия народ към приобщаване с народите на Европа, а не, да речем, с източните народи, които имат друга йерархия на стойности, свой път към единството на човечеството.

Днес благодарение съвременното развитие на медиевистиката е почти безспорно, че цветущите средновековни литератури, една от които е старобългарската, поради средновековния християнски универсализъм са приобщени една с друга по принципно различен начин в сравнение с новите литератури, започнали развитието си от Ренесанса, от по-ранното или по-късното Възраждане на всеки народ. Тъкмо приобщеността на старобългарската литература към византийската традиция, към универсалната християнска поезия, морална система и култура, нейният съзвучен с времето обреднотържествен тон и характер, а не отликите ѝ създават нейната мощ, лягат в основата на литературните традиции на славянския свят, правят от България и българските земи люлка на славянската

култура и на християнизирането, т.е. поевропейчването на племена и народи, правят от България трета страна на класическата древност.

Но разпадането на средновековния християнски универсализъм, в основата на което стои разпадането на феодалния строй на живота, става по линията на обособяването на националните култури, на откъсването на едни напред, изоставането на други, дори на едни за сметка на други, докато буржоазният национален принцип в културата като по-прогресивен за времето и перспективен окончателно довърши средновековното и патриархално общение, за да го изгради на друга основа. Ние виждаме как в течение на цяла редица векове един сред друг според историческите фактори и поради външни обстоятелства народите влизат в пътя на това развитие, за някои това продължава и до днес. Целият въпрос обаче се състои в това, че националното обособяване и националното „самозатваряне“ на културите е прогресивно и перспективно не само за себе си като крайна цел, а единствено като исторически обоснован път за приобщаване на друга основа, на основата на цветущите и разкрили докрай потенциалните си възможности национални култури, като път към общуване на нова степен, на степента на цветущата сложност на универсалната човешка култура върху разкритите и развити сили на племенните и националните литератури. Заедно със средновековния универсализъм се разпада елементарният средновековен синтез, но не и самата идея за универсална човешка култура. И още в смътните представи на утопическия социализъм се създава представата за нов универсализъм. Аз не говоря вече за това, че в недрата на самите национални литератури още от епохата на романтизма, а преди това в ренесансовата култура като висш критерий за значението на литературния факт и шедьовър се въвежда неговата общочовешка значимост, т.е. универсалното значение и обобщение. По-късно в понятието на Гьоте за Weltliteratur („световна литература“) също силно се чувствува влечението към преодоляване на буржоазната национална ограниченост, към преодоляване домашните мерки, а между впрочем това е, защото в лицето на самия Гьоте вече немската литература беше изправила ръст и чувствуваше своето равноправие с най-напредналите, предусещаше своето собствено световно значение и възможности.

Може да се каже, че към втората половина на миналия век редица литератури на западните страни бяха извървели значителната част от пътя между разпадналия се средновековен универсализъм и разкриването културните възможности и сили на националната общност, когато на историческия хоризонт се появи пролетарската идея за нов универсализъм на свободните народи, за интернационална култура на комунистическото общество на бъдещето, създадена на основата на разцвета на националните култури. Още в Комунистическия манифест Маркс и Енгелс писах: „На смяна на старата местна и национална затвореност и съществование за сметка на продуктите на собственото производство идва всестранната връзка и всестранната зависимост на едни от други“, а вследствие на това „плодовете на духовната дейност на отделните нации стават общо достояние. Националната едностранчивост и ограниченост стават все повече и повече невъзможни и от множеството национални и местни литератури се образува една световна литература.“[1]

Тенденцията на новата българска литература, след като е отминала етапа на старобългарската, където тя на едно друго равнище е познала своето световно значение и сила, където е била приобщена към универсума, е отново и на друга степен, на основата на разгръщане своето национално своеобразие и сила да се изравни, приобщи, да намери своето място и тежест в европейската литература. (Бих желал да предпазя от психологизиране и субективизиране понятията, с които в случая боравим. Тази тенденция не е „амбиция“, а обективен процес, който

---

[1] К. Маркс и Ф. Енгельс. Соч. Т. IV. М., 1955, с. 428.

понякога протича и без участниците в него да имат съзнателна представа, а понякога и убедени тъкмо в противното.)

Мисълта ми е, че ние не трябва да пропускаме главната тенденция в развитието на нашата литература, дори когато търсим нейното специфично, българско своеобразие. Още повече може би нейното своеобразие е тъкмо в пътя на търсене общото и универсалното, в изработения от нея модел за приобщаване към другите и достигане на тяхното положение. Искам да ви напомня думите на Д. С. Лихачов: „Своеобразни са не само рузултатите на развитието, но и самите закони на развитието.“[1] Тъкмо в своеобразните закони, които са формирали най-добрите резултати от развитието на българската литература, трябва да се търси нейното своеобразие, законите, по които става това развитие с определена, главна, основна тенденция, с всички отрицателни и положителни елементи, заложени по начало в съответната посока на движение.

Важно е също да се разбере противоречивостта и сложността на развитието по тази главна линия. От една страна, стремежът да се навакса пропуснатото, да се достигнат най-високите образци на европейската и руската литература, предпазва от трайното установяване на домашни и принизени критерии, от анахронични форми, прави нашата литература открита система за влиянието и бързото усвояване на чуждия опит. В нея още отрано стават силни интернационалистическите стремежи и традиции. Впрочем последното влиза в нейния състав още по рождение и в този смисъл тя е интернационалистична, със стремеж към всеобщото, преди да е още физиономична, ярко национално обособена. От друга страна, самата линия към изравняване с другите често заплашва да подкопае нейните основи, които лежат в нашата народностна култура, във фолклорната традиция; заплашва от обезличаване и лишаване от културна оригиналност; прави твърде хлъзгава самата ѝ почва; създава хаос от влияние и чужди навеи, които дълбоко нарушават и наранява органиката на литературния процес; явленията в нея не се самозараждат, развиват и умират естествено, слаби са антитезите, които те създават, а оттам остават често хилави и самите тези; завива се често по най-неплодотворната в културата пътека — към заемането на готови решения от другите, от „напредналите“, сякаш някой някъде може да реши нашите въпроси, и т.н. С други думи, оттам, откъдето извират доброто и красивото в нашата литература, оттам идва и най-опасното, най-злото.

Затова в историческия си развой по главния път на своите тенденции и стремежи българската литература трудно и мъчително създава своя органика, свой начин за съхранение и развитие. В нея по твърде своеобразен начин са свързани местното с националното, регионалното с общонародното, етническото с всеобщото, националното с интернационалното. В същност тя е изработила свой модел за приобщаване към общочовешкото, като го е изпробвала и силно развила вътре в системата на националния културен живот. Като правило в нея широко, общонационално звучене придобиват най-добрите постижения, които сюблимират пределното и неповторимото в местното и регионалното, влизат в неговите глъбини. Общото и националното се постигат в нея отвъд, чрез преминаването през самото сърце на патриархално-родовото, селски местното, регионално обособеното, за да се открие, след изчерпването му, цялата пъстрота и богатство на единичното, до болка познатото, чувствено осезаемото, локално определеното. И само така се преминава към общонационалното. Сега няма да се спирам подробно на този въпрос, на който някога съм отделил толкова много място.[2] Искам да добавя само някои моменти, които според мене потвърждават

---

[1] Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. — В: Епохи и стили. Л., 1973, с. 8.

[2] Вж. Националното своеобразие на литературата. С., 1966.

плодотворността на тази посока на изследване историята на българската литература, съвсем недовършена от мене, а и неподета от други.

Преди всичко искам предварително да отхвърля лекомисленото мнение за маловажността на този проблем, да го потвърдя като основен методологически въпрос при подхода към историята на нашата литература. Това, как Вазов е абсорбирал и преодолял Сопот, но само чрез него достигнал общонационално значение, не е маловажен проблем, защото може да се окаже, че едни от главните пътища за постигане на общочовешкото е подсказан тъкмо в този опит, че в зародишна форма тук имаме случая на приобщаване към общочовешкото чрез регионалното и националното. Художественият инстинкт понякога по-вярно улавя онова, което е извънредно трудно достъпно за спекулативния разум. В известен смисъл Йовков, чувствувайки тъкмо спецификата на българския художествен път, изкуствено, отвън, във всеки случай не по рождение откри Добруджа като питателна почва за своето изкуство.

Съвременният системен подход, който се смята висше изобретение на сегашната наука, изисква тъкмо при единствата от висш порядък — като балканска литература, европейска литература, световна литература и т. н. — да съотнасяме цялото богатство и сложност на локалното към закономерностите на общото развитие. Във всеки случай дори модерен авторитет като Т. Елиът неведнъж изтъквал, че тъкмо космополитизмът е враг на всеобщността, която никога няма да се появи в произведението на писател, който само долу-горе, през пръсти е запознат със страни и хора. Същият автор неслучайно отбелязва, че Достоевски е придобил световно значение тъкмо защото руското у него е повече, отколкото у всеки друг.

Теоретическото недоглеждане в интерпретацията на имена и събития в нашата литературна история, закриването очите пред този проблем на нашето развитие за мене е необяснимо, няма да скрия пред вас, много често съм го отдавал на нашата критическа незрелост, характерна с това, че подтичва подир другите, блъска си главата само над въпроси, които авторитетите разглеждат, готова е да се занимава с преразказване и изкуствено привнасяне на естетически открития, а няма сила да се вгледа в материала, който се върти в краката ѝ, да открие и види своята собствена проблематика. Въпросът за мене има и една сантиментална страна, която не бих желал да премълча.

Литературата е паметта на народите, тяхната образна и чувствена памет за премисленото, почувствуваното и преживяното. Литературната история и критиката са охраната на тази памет, тълковник на блажените и кошмарни сънища на един народ. Ние нямаме дълги родови традиции, истории на семейства, родословни книги, хроники. Усилията, мъките и радостите, дори имената на две-три поколения преди нас почти потъват в мрак, сякаш че изобщо не са били. Ние идваме и си отиваме като синове и дъщери на Ивана и Стояна, слабо ни е достъпно или почти ни е недостъпно самочувствието на внуци и правнуци на Ивановци и Стояновци, на хора от дълъг и несвършващ се род назад и напред, слабо е развито нашето чувство за отговорност, нашето синовно и дъщеринско чувство към целия ред на отминалите и идващите, усетът за съществуването като брънка в реда на миналото и бъдещето. В тези условия ролята на литературата и отношението към нея като към летопис, като единствено достъпна и автентична хроника за рода е особена, извънредно важна. В песните на този народ — колективни и лични, — в неговата проза, в устната и писмената реч, в сказанията и преданията ние виждаме истинската си семейна и родова история, своята родова и човешка история, можем да открием следите на своя произход и развитие. Само чрез тях можем да се приобщим към духа на предците си и стремежите на човечеството. Ние не можем да си позволим да гледаме на всичко това просто като

на мъртъв „фолклор“ и на „литература“. Опитайте се в този план да изтълкувате страшните думи на Вапцаров за „нашта мъка ненаписана, която сама в пространството ще скита“. Ще скита дотогава, докато се свърже нишката на времето, докато се постигне онова синовно приобщаване към собственото минало, към предците, което е равно на възкресение, възкресение за тях и за нас. Без това любовно синовно и дъщерно чувство всичко се обрича на невъзкръсна смърт, на Нищото.

Поради много и различни причини нашето историческо движение към човешката всеобщност е изпълнено с лукави и силни изкушения, пълно е със съблазни. Много често ние сме се чувствували като родени и живели в колиби, когато другите са построили дворци. Но човек в края на краищата не обича бащината си къща, защото е дворец, а защото е бащина къща. И той ще е нещастен дори в кристалния дворец на бъдещето, ако го намери готов, ако не се приобщи към него по кръв и усилия. В своето движение към приобщаване с културата на другите народи ние не сме устремени към някаква празна всеобщност, тя в същност дори няма никакъв смисъл за нас, ако не съумеем да пренесем в нея свещения прах на своя род, цялата огромна редица от гробове подире си, своя корав език и всички песни, родени от ненаписаната ни мъка и стремежи. Няма нищо съблазнително за нас и на най-пищната световна културна трапеза, където ще отидем само с трохите от нашата.

Между другото трябва да признаем, че художественият талант е по-усетлив и верен от лукавото мъдруване, както много често у нас той се оказва инстинктивно по-умен, простете този парадокс, от ума. Изглежда по усет българската литература във всичките етапи на своето развитие е чувствувала къде е нейният най-плодотворен път, по какъв начин тя най-вярно се приобщава с литературата и културата и на другите народи, внася своя дума в тях, а понякога дори заговорва на разбираем и близък за всички език. Погледнете съвременната литература и ще видите колко често в митологизиран вид ние откриваме съсредоточаването в една точка, тъкмо в едно селце, пресечните ветрове на света, с каква нова страст се стремят да изградят космоса от елементите на селцето, от Черказки, от Югла, от Велека, от Родопите и т. н. Далеч съм от мисълта, че цялото богатство на някогашната и днешната наша литература може да се сведе до това. Понякога същият закон за центростремително развитие, по който парадоксално се постига света, има други форми и друг израз. За мен Богомил Райнов в най-добрите си нови работи стана значителен български прозаик едва когато цялостно почувствува и разбра какво нещо е за него Николай Райнов. И това не противоречи на общата постановка, а само подсказва модификациите на един от главните закони в развитието на българската литература. Има и направо изключения от общата линия на развитие, има други линии покрай основната.

При съвременната унификация и стандартизация тъкмо основната линия на българската литература придобива актуалност в един свят, в който рискуваме да бъдем ограбени в най-святото за нас, когато изкуството става и все повече трябва да става убежище за най-човешкото у нас. При съборените дувари и разградените плетове на съвременния свят хората стават много податливи на илюзията, че направо, с празни глави и изпразнени от родов спомен могат да се приобщят към цялото човечество. Тъкмо историческият опит на нашата литература учи и говори, че пълноценната общност на бъдещето се постига само чрез пълноценно изградени личности, а пълноценната културна общност между народите — само чрез пределно и пълноценно развитие на културата на всеки народ, колкото и мъчително, колкото и ужасно бавно да става това. От методологическа гледна точка този подход към историята на българската литература има това предимство, че ни дава възможност да я видим в цялата ѝ самобитност по пътя на нейното приобщаване към другите, да видим динамиката на това противоречиво

развитие, без да се страхуваме от неговите парадокси. Защото се оказва, че тя е толкова по-вярно на пътя на всеобщността и приобщаването, колкото по-ярка и неповторима е нейната самобитност.

* * *

В посоката, по която Боян Ничев търси своеобразния модел на историческото развитие на нашата литература — прехода от фолклор към литература — наистина има нещо плодотворно. Но проблемът е много по-широк и затрудненията при неговото решение идват от това, че ние търсим литературоведческо решение, преди да имаме, така да се каже, философията на прехода. Или още по-точно — трябва по литературоведски път да създаваме и философията на този преход, с оглед развитието на нашата литература. От философска гледна точка за марксистите е безспорно, че новият ренесансов или, най-общо наричан, исторически поглед върху човека и света се ражда и утвърждава върху упадъка и „развалините“ на митологичния, легендарен, фолклорен поглед, характерен в една или друга степен за предшествуващите епохи от развитието на човечеството. От тази гледна точка християнството е колосална крачка напред в сравнение с класическата древност, то едновременно изведе бога много по-далече и по-високо от Олимп, но направи неговия син страдащ човек, смеси бога с човека, създаде богочовека и по този начин подготви прехода към историческата интерпретация на човека, за когото бог е умрял, за когото няма бог. От литературоведска гледна точка всичко това е постепенен преход от поезията към разума, от романтизма към реализма, от фолклорното към литературното, от вечното към временното. Цялото това сложно и противоречиво движение на мисълта и поезията към реалния исторически човек в страните, които познават първичния, а не автохтонен (според терминологията на акад. Конрад) Ренесанс, върви по линията на абсорбирането на предшествуващата „фолклорна“ култура, на първо време дори в грандиозните образи и представи на митологичното и християнското съзнание. Ренесансовото съзнание естествено се отглежда в пелените на фолклорното и митологичното, развива се, без да се отчуждава от него, върху богата и дълбока основа. Всичко това може да се каже дори за Германия, която сравнително покъсно позна своя Ренесанс, но най-великото в образите и идеите на Лесинг, Гьоте и Шилер е свързано с немската митология и народните предания, а най-голямото литературно движение в немската литература — романтизмът — има в програмата и основата си въпроса за отношението към фолклора. Върховете на националната литература на народите, които като нашия още по-късно са познали своя Ренесанс, като че още по-тясно се свързват с фолклора и народното предание — Ботев, Славейков, Вазов и т. н. За това има много и различни причини.

Нека започнем от това, че при закъснялото и след това ускорено развитие, сред хаоса от влияния, съблазните направо да се прескочат етапи и се вземат готови образци се развиват в невиждана степен. Националната литература в тази ситуация е заплашена от дълбоко нарушаване органиката на развитието. При тези условия сравнително по-слаба и колеблива става основата на литературното движение в дадена страна. При нарушаването на органичните процеси винаги съществува много по-голяма опасност за самобитността и оригиналността на дадена литература, която не се изгражда върху собствената си основа, основата на фолклора и народната митология, които за повърхностния рационализъм на новото съзнание изглеждат като нещо вехто, суеверно, непригодно за новото време. Известно е как съвременниците на Юрий Венелин в България са се чудели защо му е да събира „простотията и суеверията“ на фолклора във времето на науката и разума. Впрочем това е повторение на случая в руската литературна история, където, общо взето, до Пушкин съществува същото отношение към

руската старина. Характерното в случая е, че колкото в спонтанното творчество се чувствува дълбоката народностна връзка със старината и фолклора и те инстинктивно продължават в личното творчество, в критическото съзнание, в разума съществува специфична отдаленост и отчужденост от фолклорното мислене, от поезията на мита. Критическото съзнание в своя почти плосък рационализъм е подвластно на най-баналното в рационалистичната естетика и литературна наука в онова време. Докато спонтанното творчество на това време инстинктивно намира верния път, търсейки своята широка и дълбока основа в народното творчество, то съзнанието за творчество е в небивал разлад с него, защото познава само плитката основа на рационализма в тогавашната позитивистична наука. Тъкмо в годините на своя Ренесанс творческото съзнание у нас преживява най-големия си разрив със съзнанието за творчеството, дори дълго време се развива без него, в най-високите си върхове е от чисто спонтанен порядък. С други думи казано, спонтанното творчество усеща и поддържа своята дълбока връзка с цялостната народностна култура преди него, доколкото то му е родствено по „наивната“ си природа, докато на равнището на разума, критиката, философията то е възможно най-отдалечено от предшествуващата го народностна култура.

Последното е само свидетелство, че в литературата със закъсняло и след това ускорено развитие е слаб тъкмо ренесансовият елемент, т. е. развитостта на индивидуалното съзнание, на историческото мислене, в противовес на митологичното, фолклорното, легендарното. Изостава преди всичко философското и критичното в противовес на спонтанно творческото. Или ако използуваме терминологията на Шилер, изостава развитието на „сантименталното“ в противовес на „наивното“. Причините за всичко това са много, но най-важните от тях са следните: липсата на продължителен граждански живот; пребиваване все още в топлината на патриархалното и родовото за сметка на индивидуалното; това, че спонтанното творчество е оригинално по самата си природа и неподатливо към чуждото, докато съзнанието, разумът по самата си природа тежнеят към общото, универсалното и са готови на заемки отвсякъде, особено в началните етапи на своето развитие. По силата на всичко това се явява парадоксът, че спонтанното лично ренесансово творчество на нашето Възраждане и по-късно е силно, защото в най-големите си и истински прояви се ражда и развива на надеждната почва на митологията и фолклора, докато ренесансовото съзнание на началните степени на своето развитие изостава, защото е отдалечено и отчуждено от митологичната и фолклорна, т. е. неренесансовата култура на народа.

На тази база се създава най-характерната черта в историята на новата българска литература, нейна особеност, нейн собствен модел и патент. Става дума за това, че навярно поради сравнително по-слабото развитие на индивидуалното съзнание, изискващо продължителен граждански живот, най-силното, оригиналното, непреходното в нея от Софроний Врачански до Йордан Радичков, през всичките му перипетии, е родено, израснало и развило се на дълбоко народностна, фолклорна основа. При това в недрата на самото художествено творчество протича твърде динамичен процес на изменение отношението към народното предание. Всеки непредубеден поглед ще отбележи този факт; към което и голямо явление в нашата литература да се обърнем, ще се натъкнем на него. Най-ясно се вижда всичко това при Ботев за поезията, при Вазов за прозата, при Рачо Стоянов за драматургията и т. н. Едновременно с това не може да не се отбележи, че развитието на индивидуалното историческо съзнание у нас протича твърде интензивно. Но степента на неговото развитие винаги може да се измерва по отдалечаването и приближаването му до българската народностна култура и традиция, както е при Пенчо Славейков, Никола Вапцаров, Димитър Димов и т. н., по способността му за завършване магелановската обиколка там, откъдето е тръгнало.

* * *

Когато в една нова литературна история търсим дълбоките и чисти извори на българската литература, ние неизбежно ще сверим удивени пред нейния географски релеф. Съвременната литературна история е обезателно и литературна география на съответната литература. С национално достойнство и просветлена мисъл ние сме длъжни да очертаем истинските граници на българската литература във връзка с етническото цяло на българския народ в разните етапи на неговото съществование и превратностите на народностната съдба. Това са комплекс от различни въпроси, които засягат пряко методологията на бъдещата литературна история, но сега аз мога само схематично да ги посоча.

В структурата на конкретно чувственото познание за света, каквото е литературното, значително място заема онзи ландшафт, който пръв се е разкрил пред очите на бъдещия писател, езиковата среда, в която е израснал, преданията, които най-напред е чул, и изобщо онзи местен, локален цвят и багра, които стават здрава основа за изграждането на истинското национално и общочовешко дело. Естествено, че вече е късно да се връщаме към старите опити на културно-историческата школа, да обясняваме строежа на гръбнака на пиренейските мечки с релефа на Пиренеите. Механизмът в някогашния материализъм е преодолян от диалектическия материализъм. Но в търсенето на специфично естетичното ние сме длъжни да утвърждаваме комплексния и системен подход, а не да свеждаме явленията, богати и разнообразни в литературата, както и в самия живот, до камерната методология на екзактните науки, да се мъчим да обхванем тези явления от тесните и ажурни прозорчета на прословутата специфика. Българският литературен историк не може да не се вълнува, особено пред нивелиращите и обезличаващи сили на съвременния свят, от пъстрата и богата карта на родната литература. Защо и как стана така, че в разкошната долина между Стара планина и Средна гора, в Копривщица, Сопот, Карлово, Калофер, по-нагоре към Сливен и Котел — имаме най-богатата жътва в българската възрожденска култура; не може да не ни вълнува проблемът за съдбата на цяла Югозападна България и нейните писатели, защото между другото в борбите на нашия народ от този край е обяснението за най-трудните и „специфични“ проблеми в творчеството на българските писатели, родени тук, от Климент Охридски до Димитър Талев; можем ли да забравим в историята на нашата литература културни центрове като Солун и Цариград; вгледайте се в спомените на Константин Петканов за детството му в Лозенградско и главното от писателските му сполуки и несполуки ще стане просто и ясно за обяснение; може ли да не ни интересува такъв проблем като проблема, защо така късно, едва в социалистически условия започна излизането на целия родопски регион от фолклорните пелени и пълноценното му пулсиране в нашата литература. Искам само да кажа, че една дълбока и силна история на българската литература ще бъде вълнуващ размисъл върху географската карта на тази литература. Томас Ман, комуто е абсолютно чуждо всичко тесногръдо, ограничено, местническо, варварски националистическо, с гордост казваше: „Като художник съм си останал гражданин на Любек.“[1] Колко повече важи това за великите граждани на нашата поезия и проза, погледнати откъм родните им места, за тези, които по закона и нормата на българската литература стават граждани на България и света само след като докрай са принадлежали на своето родно място.

Или вземете друг не по-малко важен въпрос за бъдещата история на литературата. У нас тя може и ще бъде значителна, когато и доколкото е същевременно и история на българската интелигенция. При това не в смисъла на Овсянико-

---

[1] Т. Ман. Литературна естетика. Т. 1. С., 1975, с. 101.

Куликовски, който използува основните типове на руската литература — Чацки, Онегин, Печорин, Рудин, Обломов, Братя Карамазови — като автентичен жизнен материал за характеристиката на основните направления, течения, мисли и характер на руската интелигенция през миналия век. Опитът на Овсянико-Куликовски се корени в изконно руското отношение към литературата като по-истинна и правдива от самия живот и в богатството на типове в класическата руска литература. Ние далеч още не сме преодолели школското отношение към литературата като култура и познание само, като „фантазия“ за сметка на истините на живота, чиято сила ни респектира и смазва. Освен това при обилие на образи и звуци в нашата литература ние нямаме достатъчно митологично-обобщаващи типове.

Става дума за друго. Цели периоди и забележителни фигури от нашето минало, които неизбежно ще присъствуват във всяка литературна история, в същност не представляват никакъв, или почти никакъв интерес от филологическо гледище. Неведнъж в този смисъл съм се връщал към фигурата на д-р Петър Берон. Какво от делото на Берон представлява интерес за филологията? Нищо! Нито произведенията му, главните от които още не са преведени на български, нито дори „Рибния буквар“, който също не би могъл да бъде в истинския смисъл на думата обект на литературознанието. И все пак всички са чувствували, че не могат да минат без Берон в една история на българската литература. Но никога не са разбирали: с какво той трябва в същност да присъствува в нея? Оттам е идвало насилването на материала и неинтересната за самите изследователи еклектика от малко биография, малко преразказ, малко филологически педантизъм. Накрая — нищо. Наистина: с какво би трябвало да присъствува Берон в нашата литературна история? Безспорно — с духовния си експеримент, с романа и авантюрата на своя духовен опит и светски живот, при това разказани с литературни средства, със средствата на идеологическата проза, каквито са критиката и литературната история. Тогава той и много като него ще намерят достойното си място в литературната история, която ще се издигне до история на духовния опит на нашия народ, на странствуванията на неговата интелигенция в търсене решение на продуктивните проблеми на духа. По този път замислите и духовният опит на интелигенцията ще станат за нас естествена част от онзи климат, в който се зачеват и раждат литературните шедьоври, част от въпроса за почвата и слънцето, сред които те виреят, обобщение на целия сложен национален опит. В една сериозна и задълбочена литературна история типът на Бай Ганьо например трябва да се почувствува и разбере не само като индивидуално постижение на Алеко Константинов, а като върховен израз на незабележимите трудове на цели поколения мислещи българи, занимаващи се с въпроса за нашия характер, правили тези пъстри сравнения между „изостанали“ и „напреднали“, изобщо събирали всичко, на което Алеко даде израз в няколко непретенциозни фейлетона. За бъдещата литературна история замислите, духовните и житейските авантюри на интелигенцията могат да бъдат толкова интересни, колкото и шедьоврите, защото литературната история, разбрана в най-широк смисъл, е история не само и не толкова на текстовете и шедьоврите, а на духовния опит на един народ. А в този опит понякога талантливият неосъществен замисъл има по-голямо значение от средната добра реализация.

Цялата тази мозайка и върволица от въпроси, свързани с методологията на нашата литературна история, може да продължи безкрайно. Спирам дотук. Исках повече да направя внушение, какво превъоръжаване на съвременната литературоведска мисъл изисква бъдещата история, отколкото да дам някакво решение на повдигнатите от мен методологически въпроси.

ПОЕМАТА КАТО ЛИТЕРАТУРЕН ЖАНР[1]

Кичка Диамандиева

Историята на българската поема е свързана с началото на новата българска литература. Поемата не само обогатява нейната жанрова система, но заедно с другите жанрове обяснява решителния поврат в духа и формите ѝ, осветява редица отличителни особености в нейното развитие. Освен това тя става съответен израз на новото съдържание на епохата, на основните процеси и тенденции в общественото и духовното развитие на българския народ.

Извикани от нуждите и задачите на националния ни живот, в продължение на няколко десетилетия в българската литература се появяват родове и жанрове, утвърдени в световната литературна практика. Формирането и развитието на тези жанрове в българската литература обаче се превръща в процес на търсене на национално съдържание и художествена образност.[2] Така че, ако в центъра на вниманието ни е поставен определен литературен жанр, това има своето оправдание и значение, тъй като жанровите форми и тяхната система изразяват възможностите и тенденциите в литературата през дадена .епоха. За художествената структура на жанра не е без значение съдържанието, което тя изразява и с което взаимодействува. Това взаимоотношение обуславя и еволюцията на жанра, обяснява нейните причини и прояви. Трансформирането на различните елементи на жанровата структура е резултат не само на „приспособителната“ способност на жанра към изискванията на изменилото се съдържание, но изразява изменението и в „закрепеното“ в дадения жанр художествено мислене. Всяка литературна епоха има свои господствуващи жанрове и определена жанрова система. Неслучайно и един от първите „белези“ за смяна на една литературна епоха с друга стават съществените изменения в художествената структура на основните ѝ жанрове и тяхната система.

Изясняването на процесите, в които се формира, развива, трансформира и отпада даден жанр, се счита за една от важните теоретически задачи на литературната наука. Изучаването на отделните жанрове в границите на определена епоха или направление е път към решаването на тази общотеоретична задача и възможност по-задълбочено и многостранно да се представи динамиката на литературния процес.

В жанровата система на българската възрожденска литература поемата се налага като една от най-актуалните форми за художествено отражение. Със своите жанрови възможности тя се оказва в състояние да обхване и разкрие новите тенденции в историческото развитие на българския народ и спецификата

---

[1] Статията има уводен характер. Поставените в нея въпроси предхождат едно по-цялостно изследване върху поемата в българската възрожденска литература.

[2] Вж. Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. I. С., 1966.

в съзряването на националното художествено съзнание. Поемата като конкретна проява на лиро-епическия жанр отразява в себе си моменти от общото, главното, типичното в литературния процес през определения период, синтезира основните естетически търсения на епохата в границите на своите художествени възможности, в нова степен отразява промените в художественото и духовното развитие на нацията. В сравнение с „малките“ поетически жанрове поемата има възможност да събере в себе си социално-философски, нравствени и исторически проблеми, да ги обхване като цяло, да ги представи в обобщена форма в отношение към настояще, минало и бъдеще. Появата ѝ е свързана и със задачите на бъдещото развитие на възрожденската поезия, с нейната обществена функция, с художествените ѝ възможности. С утвърждаването на поемата се решават важни въпроси, вълнували естетическата мисъл през този период.

* * *

В българската възрожденска литература поемата се утвърждава като форма, която със специфични средства и възможности разкрива не само историческата действителност и истината за човека , но отразява и закономерностите в литературното развитие.

За поемата е писано и много, и малко. Много, защото в редица изследвания за Н. Геров, Козлев, Раковски, Славейков и Ботев литературоведите много често анализират техните поеми и правят интересни наблюдения и изводи. Малко, защото тези наблюдения се отнасят повече към идейно-тематичната страна на произведенията, а изводите не оформят една цялостна картина на жанра. И независимо че много често привлича вниманието на литературните историци, поемата в крайна сметка не се оказва в центъра на научните им интереси.

Развитието на поемата в българската възрожденска литература заслужава внимание по няколко причини. От една страна, тя се развива интензивно в творчеството на почти всички поети. И в нея, както в цялостното им творчество са засегнати характерни за времето и национално значими теми, стига се до художествени и идейно-естетически обобщения, които извеждат възрожденската поезия извън националните рамки. От друга страна, във възрожденската поема се оформят специфични черти, които стават традиция в развитието на този жанр в литературата след Освобождението.

* * *

Въпросът за появата и развитието на поемата е тясно свързан с един основен, принципен въпрос — за същността и спецификата на жанра поема. През последните десетилетия в съветската литературна наука се появиха интересни типологически и конкретно-исторически проучвания, които са сериозна основа за по-нататъшна изследователска работа. Те убедително доказват значимостта на този проблем и необходимостта от разрешаването му.[1] Тласък в разработването на въпроса за особеностите и същността на поемата като литературен жанр дадоха и изследванията в сборника „Теория литературы“, т. II (1964). Някои въпроси бяха разгледани и на дискусията, състояла се на страниците на в. „Литературная газета“ (юли—септември 1965 г.).

---

[1] А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1965; И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971.

В българската литературна наука в редица обстойни изследвания върху творчеството на отделни възрожденски писатели въпросът за поемата — нейната същност, жанрови особености, не е поставен в центъра на научните интереси.[1]

Възниква въпросът, оправдано ли е от своеобразието на определени явления да се правят изводи за закономерностите на литературния процес; логично ли е чрез съдбата на отделния жанр да се изведат спецификата и същността на жанровата система на българската възрожденска литература. Този път на изследване има опора в съдържанието на понятието жанр като една исторически възникнала „формално-съдържателна структура, която, след като е породена от определено време и конкретни обстоятелства, придобива като че ли извънвременни черти и свойства и създава впечатление за извънисторичност“[2]. Или не е без значение „съдържателността“ на жанра, която Бахтин нарича „памет на жанра“. Така „паметта“ на жанра дава възможност да се проследи неговият генезис, динамиката и закономерностите на процесите, „изкристализирали“ в него. Затова чрез художествената структура може да се стигне до наблюдения и изводи върху особеностите и тенденциите в литературния процес, до същността на жанровата система в българската възрожденска литература.

* * *

Понятията за литературните родове и жанрове се изграждат на основата на многовековното развитие на художествената практика и теория. В днешния си вид те съдържат сложно преплитане на елементи от това развитие. И за да бъдат разбрани, трябва да се познава сложният им и противоречив път. Проблемът за литературните родове и жанрове в една литература се свързва не само с определяне на характерните особености на даден жанр, а и с въпроса за жанровия критерий, за ролята и значението на едно специфично съдържание, на един вид организация на литературното произведение, с причините, които обуславят жанровото многообразие.

При изследване на поемата като исторически развиващ се жанр възникват редица трудности, които произтичат от факта, че в литературната наука няма единно и точно определение на понятията „жанр“ и „поема“. При определянето на жанров критерий също има не само различия, но и противоречия. Появява се различен подход към жанра, издигат се критерии, в основата на които се поставят особеностите на изобразяваната действителност, нейния обем, типа композиция, отделни компоненти на художествената структура, оригиналността на авторовата личност и т. н. Не е трудно да се схване, че в повечето случаи надделява склонността към подбор на формални признаци при определянето на жанра и жанровия критерий, макар понякога да се говори за „съдържателност“ на жанра.

От една страна, се оформя убеждението, че не може да се проникне в същността на жанровете и да се даде точен отговор,[3] от друга, се отхвърля и необходимостта от тяхното изучаване. Във връзка с това И. Кузмичов посочва, че

---

[1] Б. Пенев. История на новата българска литература. С., 1936; П. Динеков. Литературни образи, С., 1956; Възрожденски писатели. С., 1962; Кр. Генов. Романтизмът в българската литература. С., 1968; П. Зарев. пос. съч.; С. Баева. Петко Славейков. С., 1968; Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971; Т. Жечев. Критически погледи. С., 1971, и др.

[2] В. П. Аникин. Возникновение жанров в фольклоре (К определению понятия жанра и его признаков). — В: Русский фольклор. Т. 14, 1966, с. 39.

[3] Учени като Фослер и Щайгер почти се отказват от разглеждане на жанра. Щайгер се спира на лиричното, епичното и драматичното като основни жанрови критерии, които могат да се срещнат в рамките на един жанр. Когато става дума обаче да се определи жанрът на произведението, неговият отговор става неопределен: „Да се проследи как едно поетическо произведение се колебае между лиричното,епичното и драматичното,как протича напрежението между отделните елементи и как се хармонизира, е извънредно деликатна задача. Недопустимо е

„безразличното, пренебрежително отношение към жанровете за много литературоведи и критици става норма. Могат да се назоват десетки най-различни изследвания от последните години, в които литературата се разглежда извън нейните жанрови форми.“[1] Изказани са също мнения, че жанровете са само „схоластично-конвенционални“ производни означения, наложени от практиката, без теоретична основа.[2] Схващани като израз на индивидуалните възгледи на автора, на произведенията се отричат общи, типични, характерни признаци, които ги сближават и определят жанровата им принадлежност. В други случаи се стига до опростителство при класификацията им, като се пренебрегва историческата обусловеност на жанровете, подценява се ролята на творческата индивидуалност и естетическите изисквания на времето.

Схващанията за жанра като абстрактна категория,[3] като „сфера, която се стреми към един център“[4], като „точка“, до която стоят по-близо или по-далеч жанровите образци,[5] едва ли биха могли да дадат нещо положително за разкриване на неговата същност. Напротив, те даже отдалечават мисълта и я насочват към абстрактни представи и понятия. В други случаи жанрът се определя като „тип художествена форма“, като „съвкупност от различни признаци“, като „конкретно единство на форма и съдържание“[6].

И при най-общ преглед върху основните схващания за жанра и жанровото делене в теоретичното наследство се очертават няколко основни тенденции в историята на въпроса, които същевременно носят здравото, непреходното, устойчивото, което остава в основата на съвременната жанрова теория. Независимо от редица противоречия в историческото ѝ развитие в жанровата теория се оформят няколко основни положения. Жанровете не са „конвенционални означения“, а отражение на закономерностите в литературния процес. Върху тяхната поява влияят субективно-обективни предпоставки, свързани с особеностите на обществено-историческия период, индивидуалните търсения и същността на творческата индивидуалност. Освен това се налага убеждението, че жанрът освен с художествената структура и различни страни на произведението е във връзка и с други литературни категории — метод, стил на автора, литературните направления. Така че в жанра се пречупват идейно-естетическите тенденции на епохата, литературата, изкуството, метода, направлението. Оттук следва и изводът, че жанрът е не само типологическа, но и историческа категория със свои конкретно-исторически черти.

Различните схващания за жанра и подбора на жанров критерий виждаме да застава в центъра на литературно-теоретическите спорове и около жанра на поемата. Най-често за жанров критерий при определянето на понятието поема изследователите сочат обема на жизненото съдържание. Разногласията могат да се сведат до две гледища: за поема се приема или всяко повествователно произведение в стихове, или определен вид стихотворно повествование.[7] Обемът на жанра е най-елементарният външен и несъществен критерий. Въпросът остава

опростяването на този въпрос“. (Цит. по Сб. Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание: съставил акад. П. Зарев. С., 1969, с. 234.

[1] И. Кузмичов. Введение в теорию и классификация жанров. В кн. Жанры советской литературы, Вопросы теории и истории. Ученые записки Горьковский гос. у-т. Т. 79. 1968, с. 9.

[2] Б. Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920.

[3] S. Sosifescy. Литературные жанры и виды. — Zagaduienia rodzajow, t. IV, zesryt 1(6).

[4] В. Томашевски. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 502.

[5] И. Кузмичов. Пос. съч.

[6] Д. Лихачев. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. — Русская литература, 1965, I.

[7] Вж. А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины IX века. Изд. Моск. у-та, 1955, с. 5—15.

открит дори при усилията на литературоведите в последно време при определяне на жанра да открият главния жанров критерий. Тяхното внимание се насочва не към обема на жанра като основен различителен признак, а към изтъкване на нови страни, решаващи при определението на жанра. Те се отнасят най-вече до съдържанието на поемата, до характера на изображението, до позициите на автора към него. В литературната наука се изказва и друга гледна точка, според която определението на жанра поема може да се изгради от устойчиви елементи. Във връзка с това се посочват такива компоненти като сюжет, характер, обем на съдържанието.

Възгледът, че поемата е първична художествена форма, стихотворен епос, може да доведе до известна ограниченост в избора на жанров критерий в проучването на поемата, да насочи изследването само към родовата принадлежност на жанра. Този подход има опора във възгледа за съществуването на ранен епически период в развитието на всеки народ. И тъй като поемата се приема за първична художествена форма, тя се определя като епическа в съответствие с периода, в който е възникнала. Приемането само на епическата същност на поемата като жанров признак противоречи на фактите, които налагат да се признаят и „силна лирическа и драматическа окраска“ в нея или епическа сюжетна основа, проникната от „лирическо настроение с напрегнат драматизъм“[1]. Същността на жанра обаче не се изчерпва само в своеобразното съчетаване на трите начала — лирическо, епическо и драматическо.

Не може да се търси единствена опора при разкриване на същността на жанра на поемата и в някои формални моменти — например композиция, ритмично-езикови средства. Няма такъв ритъм, рима или езикови средства, които да създават същността на този жанр.

Посочените критерии при определяне жанра на поемата, от една страна, носят известна ограниченост, но, от друга — насочват вниманието към мотивите, които отвеждат към подобни определения.

Количественият подход, извеждането на определения въз основа на вложения в поемата жизнен материал не може да даде резултат, тъй като обемът на жизненото съдържание е външен признак. В този подход обаче не е трудно да се долови схващането за познавателната същност на жанра. Но всеки жанр, цялото изкуство и литературата като една от неговите форми отразяват в една или друга степен определено жизнено съдържание, дават познание за обективната реалност. Тогава къде трябва да се търси критерият за жанровото деление, по какви признаци да се отделят качествено еднозначни неща. Опора за това може да се намери в теорията на жанровете, още в концепциите на Хегел, доразвити по-късно от Белински. При поезията той извежда най-общия принцип на деление „от всеобщото понятие за художествено отражение“ и от отношението на твореца към предмета на изображението. Епикът „рисува характери и събития, както те са обективно дадени“, лириката представя „вътрешния мир“, „самоизказването на субекта“, а драмата обединява обективността на епоса със субективния принцип на лириката, така че разкрива „обективния свят“ и „вътрешния живот на индивида“.[2]

Хегел въвежда и доразвитите по-късно от Белински понятия лирично, епично и драматично, които присъствуват не само в субективния, а и в други поетически жанрове, но определящо за рода (жанра) става онова, което доминира. Докато в лирическия род „формата на вътрешното чувство става основният тип изображение“, при епоса характерен тип са „формите на обективната реалност“, които

---

[1] Вж. Дискусията на страниците на в. „Литературная газета“ през юли—септември 1965 г.
[2] Гегель. Соч. Т. 14. М., 1958, с. 224—225.

отразяват както „външните обстоятелства“, така и „вътрешната страна на характерите“. И Хегел, и Белински като съдържание и обект на епоса сочат връзката между „човек и общество“, „личност и среда“, „характери и обстоятелства“. „Извлича се всеобщото правило, че особеното епично събитие постига поетична живост само тогава, когато може да бъде по най-тесен начин свързано с отделния индивид.“[1] При характеристика на епоса и двамата теоретици се насочват към осъществения в него „начин на разказване“, „начин на обхват“,[2] на обективния свят с неговите две основни страни „човек и общество“, „личност и среда“. Така обемът, външната обхватност на епическия жанр е в зависимост от „начина на поетическото развитие на епическото събитие“[3] или в своеобразното трансформиране на жизнения материал в епоса.

Подобен подход срещаме и в съвременни жанрови изследвания. Например И. Виноградов в студията си „Теория новеллы“ (1936) посочва спецификата на жанра новела не в „количеството на персонажите и събитията (. . .), специфичността е в самия начин на обхват, художествено усвояване на тези събития“. И продължава: „. . . не от обема на обхванатото време и пространство, не от количеството лица и събития се определя новелата (. . .), може да се каже, че новелата е в състояние да включи в своите предели огромни хоризонти, цялата световна история и на свой ред е възможен и съществува роман, който изобразява само един ден, ограничава се с едно семейство (. . .), почти с един човек (. . .). Очевидно не във външната ограниченост на материала, а в самия начин на разкриване на действителността трябва да се търси специфичността на новелата, истинската основа на нейната количествена страна.“[4]

Този подход може да бъде приложен и при разкриване на жанровите особености на поемата. Не съдържанието на произведението, изразено в „няколко епизода“, не „обемът“ на обхванатия жизнен материал могат да оформят спецификата на жанра поема. Това зависи от начина на усвояване на жизненото съдържание, подчинен на основната художествена концепция, на вътрешната структура на произведението.

Този принцип за жанрово разграничаване най-ясно и пълно проявява своята същност, когато се приложи при анализ на конкретен литературен материал, когато се свърже с основната идея и структурните страни на произведението, с авторовата индивидуалност. Действието на този принцип ще се опитаме да разкрием при анализ на материал от възрожденската поема, което е и цел на следващи изследвания.

* * *

Към предварително поставените въпроси в тази първа част принадлежи и въпросът за определението на същността на поемата. В литературната наука няма определение, което да обхваща всички особености, характерни за развитието на този жанр през различните периоди. С измененията, които се наблюдават в жанра на поемата, се изменят и понятията, възгледите за нея. Въз основа на многовековната история на поемата не могат да се изведат нейната същност и особености, без да се отдели общото от конкретното, за да се очертае жизненото, непреходното в нея. Това може да се осъществи, като поемата се разглежда на определен етап в литературното развитие и същевременно се следи за историческия ѝ път, за влиянията и закономерностите, които обуславят промените в същността ѝ.

---

[1] Гегель. Соч. Т. 14. М., 1958, с. 261.
[2] Пак там, с. 267.
[3] Пак там.
[4] И. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972, с. 251—253.

През епохата на Ренесанса усилията да се създадат нови жанрове по подобие на античните образци определят значително място на поемата. Дълго тя остава в центъра на литературните интереси и теоретични спорове. Въпреки утвърдените авторитети на Аристотел и Хораций като теоретици и художественото съвършенство на поемата на Омир и Вергилий върху редица въпроси, свързани със същността на поемата, се изказват различни мнения. Въпросите за художествената същност на поемата, отношението ѝ към историята и нейната художествена реализация, за присъствието на лирическо и епическо начало и влиянието им при изграждането на художествения образ, композиция, сюжет, стил и метрически форми в поемата предизвикват редица теоретически спорове.

Ренесансовата теория на поемата отразява стремежа да се съчетаят в едно две различни начала — националното и античното. Новата утвърждаваща се буржоазна класа, от една страна, е обхванатата от стремежа за културно и национално издигане и утвърждаване. От друга страна, в борба с идеологията и културата на феодализма тя търси опора в античната мисъл. Двете концепции за епическата поема особено ясно са изразени в италианската литература на Ренесанса. Едната — свързана с рицарския тип поема, най-ярко представен от „Бесният Роланд“ на Ариосто (1516), утвърждава свободата на поетическата фантазия, творческа независимост по отношение реално-историческия материал, предпочитание към романтичния материал пред героическия, по-голям брой на персонажа и няколко сюжетни линии, свобода на автора в композиционното изграждане. Тази концепция не получава завършена, теоретическа обосновка, тя се оформя по-скоро като система от естетически принципи, реализирани от рицарската поема.

Двете тенденции — националната и класицистичната — намират завършен израз в теорията на Т. Тасо. Неговото предисловие към „Риналдо“ (1562) и най-вече „Разсъждение за поетическото изкуство и в частност за героическата поема“ (1587) става най-ярък израз на ренесансовата теория за епопеята. Тасо предпочита измисления исторически сюжет. „Чудесното“, необходим елемент в епопеята, според него трябва да се вземе от християнската религия. В композицията трябва да се спазва принципът на единство. Но Тасо не се отказва и от традициите на националната италианска рицарска поема, които се изразяват в разнообразие и занимателност на съдържанието, свобода на творчеството.[1] В теорията на Тасо е изразено своеобразието на Италианското Възраждане. Блестящото развитие на рицарската поема, въплътила светогледа и художествените принципи на Ренесанса, неминуемо дава отражение върху поезията и особено върху поетиката на Тасо. Над античното начало се налага националното, италианското начало. Но в по-нататъшната съдба на западногерманската теория на епопеята определящо става античното начало.

Авторитетни теории за епическата поема се създават във Франция. Като теоретик, опирайки се на Аристотел, Ронсар[2] прониква много по-дълбоко в жанровото своеобразие на епопеята. А като автор се стреми да създаде национални по сюжет и език епопеи. Особено внимание той отделя на проблема на съотношението между епос и история, проблем, който става по-нататък един от основните. Ронсар изхожда от известното разграничение в „Поетиката“ на Аристотел на поетическо и историческо произведение. Като признава поезията за изкуство, Аристотел сочи различието между историка и поета в това, че „единият разказва за случилото се, другият за това, което би могло да се случи, или за възможното по вероятност или необходимост“[3].

---

[1] Вж. В. Каплинский. Теория эпоса молодого Тассо. Ученые записки Саратовского государственного имени Чернышевского университета. Т. VII, вып. III. Сарат., 1929.

[2] Вж. също от руски превод трактата на Дю Белле „Защита и прослава на френския език“. — В: Поэты французского возрождения. Антология. Л., 1938.

[3] Аристотел. Поетика. С., 1947.

И за Ронсар епическата поезия не представлява стихотворна история. Поетът за разлика от историята се ръководи не от истината, а от правдоподобността, не от действителното, а от възможното. Но Ронсар прониква по-дълбоко, като смята, че за епическия поет историческият факт е само основа, върху която фантазията създава въображаем свят. Така възниква това неразбиране на същността на епопеята, което достига до своя апогей при теоретиците на френския класицизъм. Само романтизмът ще постави пред поезията за пресъздаване на историческото минало със средствата на изкуството. А дотогава теоретическата мисъл се колебае между две крайности: или поетическата измислица ще се подчинява на историята, ограничавайки се в несъществени добавки, или историята ще се подчинява на произвола на поетическата фантазия, която игнорира историческата правда. Последната тенденция намира израз и при Ронсар, който смесва историята с легендата и допуска измислени сюжети в епическата поема.

През епохата на Ренесанса и по-точно в работите на Ронсар теоретически се обосновава (с позоваване на авторитетите на Аристотел и Хораций) тази композиция на епопеята, която за столетия става традиционна. От Аристотел се заема учението за единството на епическия сюжет, от Хораций се заимствува правилото за навлизането на епическия поет изведнъж в центъра на нещата. През епохата на Ренесанса се поставят основите на учението за епическия стил. Тасо, изхождайки от принципа за трите стила на речта, отнася епопеята към областта на високия стил.

Учените-хуманисти, които разработват литературната теория паралелно с поетите на Ренесанса, излизат от същите културни и естетически предпоставки, но изпаднал в по-голяма зависимост от Аристотел и Хораций. Значение за по-нататъшното развитие на теорията на епопеята имат поетиките на Вид (1520) и Скалигер (1561).

В хуманистичната поетика и по-точно при Скалигер се установява това деление на поезията, което се запазва в течение на столетия: трагедия, ода, комедия, епиграма и т. н. Терминът поема при Скалигер се прилага при всички стихотворни родове — и големи, и малки. В основата на това разбиране лежи Аристотеловото понятие за поема. Заслуга на Скалигер е, че той посочва историческата основа на епическата поезия. „Кой не знае, че всички епически поети имат за предмет историята? . . . Нима при Омир намираме нещо друго?“ Както и Ронсар, Скалигер проявява неразбиране на взаимоотношението история — поезия. Той свежда разликата между поезия и история до украсената измислица и художествено обработен слог. Тук се наблюдава едно неправилно схващане на естетическите принципи на Аристотел, който вижда в измислицата и специфична форма на художествена истина. А според Скалигер измислицата е добавка към истината. Той не схваща познавателното ѝ значение.

Хуманистичната поетика, както и поетиката на Ренесанса като цяло, не успява да проникне в същността на епопеята, в нейната природа. Най-голяма историческа жизненост носят установените от Скалигер закони на епическата композиция, в които той се опитва да конкретизира Аристотел и Хораций.

Най-завършена теория на епопеята създава френският класицизъм.

Новите възгледи намират израз най-напред в предговорите към група епически поеми, появили се във френската литература през 50-те години на XVII в. Изразителите на тези възгледи, предшественици на Боало, остават верни на традициите на Ренесанса в предпочитанията си към националната тематика. Но те скъсват с предшествуващата епоха в своето отричане на историческата основа на епопеята. „Поетът не е историк.“[1] В епопеята се търсят възможности за свободно разгръщане на фантазията върху исторически материал. Така се

---

[1] Вж. J. Duchesne. Histoire des poèmes français du XVII^e siècle. Paris, 1870, p. 62, 63.

забравя историческата основа на епопеята. От поетите на новото поколение все повече се утвърждава необходимостта от християнски чудеса в епопеята. В същото време се укрепва традицията на алегоричното тълкуване на епическия сюжет и персонаж, отразяваща дидактизма на литературата в тази епоха.

Завършен израз класицистичната теория на епопеята получава в две различни по тип, но близки по принципи съчинения — „Поетическо изкуство“ на Боало (1974) и излезлия една година по-късно „Трактат за епическата поема“ от Ле Босю.[1] Класицизмът като изкуство на абсолютизма намира отражение и в теорията на епическата поема, като налага строги правила върху епическия поет.

Боало утвърждава измислицата като основа на епопеята. За него тя не е специфична форма на познание на действителността, а „украсяваща измислица“. В тази функция при Боало се изявяват и традиционните митологически образи, на които той отново дава право на гражданственост в епопеята, като отхвърля християнските чудеса, утвърдени от поетите на 50-те години на XVII в. Той не се задълбочава и в традиционния въпрос за отношението между поезия и история. Но разработената теория свидетелствува, че в схващането си по този въпрос теоретикът на френския класицизъм не се издига над Скалигер. Като не търси в епическата поема историчност, Боало загубва и чувството за национално значение на този жанр. Според него е без значение националната принадлежност на героя и следователно и на сюжета. Той сочи като епически персонаж хора от различни епохи и страни, но винаги свързани с античността. Националните елементи, които представят силната страна на ренесансовата теория на епопеята, при класицизма се загубват.

Концепциите, изложени в „Поетическо изкуство“ на Боало, се поддържат и от Ле Босю. В „Трактата“ му за епопеята те дори стават краен израз на неразбиране на нейната природа. Целта на епическата поема според него е да даде наставления, нравоучения. Оттук и определението на Босю за епопеята, неедно-кратно използувано по-късно: „Епопеята е реч, съчинена с изкуство, за да въздействува на нравите с наставления, скрити под алегорията на важно действие, разказано в стихове, в правдоподобни, увлекателни и чудати образи.“ Изложеното разбиране на епопеята е логическо следствие от основните принципи на класицизма. При Босю в открит вид са изложени, от една страна, дидактизъм, който превръща изкуството в служба на морала, а, от друга — рационализъм или априоризъм, който подчинява в художествения образ елементи от конкретната действителност на абстрактната идея.

Противодействие на теорията на класицизма в близките години след излизането на „Поетическо изкуство“ оказва Шарл Перо в „Спора за древните и новите писатели“. Той и неговите съмишленици не обогатяват особено теорията на епопеята, но тяхното твърдение, че новите писатели трябва да прославят древните, съдържа идеята за прогреса на изкуството, възниква, макар и неизбистрена, мисълта за еволюцията на литературните жанрове. С това се подготвя почва за ново разбиране на епическата поема.

Като първо значително явление в тази област трябва да се признае „Опит за епическа поезия“[2] на Волтер. Съкратено и обобщено изложение представлява статията „Epopée. Poème épique“, поместена в неговия „Философски речник“. Теорията на епопеята при Волтер се изгражда на основата на неговите естетически възгледи, върху които влияе новата просветителска идеология. Волтер си позволява да заяви, че правилата в поезията са или лъжливи, или безполезни. Като признава изменчивостта на човешките произведения за разлика от тези

---

[1] Traité du poème épique par Ler. P. Le Bossu, Chanoine Régulier de Sainte Geneviève, Sixième édition. . . ai ffage. . MDCCXIV.

[2] Напечатан на английски език в 1727 г. и на френски — 1728 г.

на природата, Волтер допуска възможността за нов поетически идеал. Той развива мисълта за национална и историческа диференциация на културата, изкуството и литературата и признава правото на всеки народ да има свой естетически вкус. Идеята за историческото изменение в изкуството довежда Волтер до отричане на старите авторитети и в теорията на епопеята. Човекът с нови възгледи (по неговите думи) няма да позволи да тиранизира себе си нито със Скалигер, нито с Ле Босю. Волтер допуска различни видове епопеи. Той поставя задача за конкретно-историческо изучаване на епическите поеми, създадени в различни епохи и страни, отдалечени едни от други. Той допуска пълна свобода на поета в избора му на действие, място и герои, а в определението на епопеята оставя само два непроменени признака: епопеята — това е „разказ в стихове за героически събития". Като се отклонява от класицистичната традиция, Волтер се противопоставя на измисления сюжет в епопеята и връща вниманието на поета към историческата тематика.

В противоречие със собствените си възгледи за национално-историческите различия на епопеята Волтер се опитва да намери някои общи критерии за оценка на епическата поема , които произведенията на този жанр независимо от времето и мястото трябва да удовлетворяват. Волтер възвръща в поетиката даже понятието правила, които обаче не се извличат от антични образци и авторитети, а се диктуват от природата на всяка нация.

Естетиката и поетиката на XVIII в. представлява ново и самостоятелно явление в развитието на литературно-естетическата мисъл. При Волтер се забелязват първите очертания на поетиката на Просвещението. Но нейните естетически принципи са разкрити напълно в забележителната „Енциклопедия", събрала научната и философска мисъл на века.

В „Енциклопедията" трима автори пишат за епическата поема: де Жокур, Мармонтел и Зулцер. И тримата започват с отказ от класицистичната теория, но при разработката на въпроса в различна степен бележат новаторство и дълбочина. Само възгледите на Зулцер за епопеята получават развитие вече през XIX в. Той идва до мисълта, че поемите на Омир са резултат на известно историческо развитие, с което признава традицията и еволюцията на жанра. За разлика от класицистите на XVII в. енциклопедистите признават, че сюжетът на епопеята не трябва да бъде продукт на авторовата фантазия, а трябва да бъде извлечен на национално-историческа почва. Оттук произтича и общонационалният размах на сюжета, което енциклопедистите признават като съществен признак на епопеята. Те определят епопеята като епически разказ за някакво велико събитие, което има значение за целия народ или даже за целия човешки род.[1]

Признанието на националното значение на сюжета в епопеята при енциклопедистите се свързва особено дълбоко с разбирането за „важността" на героите. Вече не само велможи и крале, но и плебеи могат да бъдат епически герои, стига да са извършили исторически значими дела. Като пример за подобен герой Мармонтел посочва Кромвел. Тук намират израз новите социални възгледи на буржоазните просветители. Следвайки Волтер, енциклопедистите скъсват със законите на класицизма и отхвърлят чудесния елемент. Мармонтел и Зулцер смятат, че епопеята може да съществува и без него, защото величавото, прекрасното може да се прояви и в човешките действия, в човешката същност.

В такава насока се развива теорията на епопеята в навечерието на романтизма. Това развитие на теорията от епохата на Ренесанса към класицизъм и по-нататък към Просвещението намира най-ясен израз във френската литература. Подобно развитие тя получава (в основната си насоченост) и в другите ев-

---

[1] Le Chevalier de Geauncurt. Poème épique, Encyclopédie au dictionnaire raisonne des sciences... Diderot et D'Alambert, m. XII MDCCLXV, p. 815.

ропейски литератури, като носи своеобразието на литературния процес. Така, в частност поетът на английската буржоазна революция от XVII в. Милтон изработва своеобразна теория на епопеята, която отговаря на идейно-художествения замисъл на неговия героико-космически епос.[1]

В епохата на романтизма, дошъл да измести класицизма и да опровергае възгледа за непреходността на неговите естетически норми, поемата се утвърждава като господствуващ жанр. В практиката и теорията[2] на романтиците се проявяват основните моменти от теорията и естетиката на романтичната поема. Освобождаването на поемата от традиционните нормативни форми, които задържат развитието на този жанр, става първостепенно условие за усвояване на новия жизнен материал, който не се поддава на традиционна художествена „организация". В какво се изразява новото, което носи романтичната поема в своето съдържание и форма. В нея навлизат съвременността — бурна и тревожна, и човекът, изпълнен с най-актуалните и вълнуващи мисли на епохата. Нов момент в романтичната поема представлява не само въвеждането на новите социални и духовни конфликти на епохата, но и откриването на новия герой, отразил света в себе си, изживял епохата на Разума, провъзгласил независимостта на своите мисли и чувства, влязъл в поетическо взаимодействие с епическото съдържание на своето време. Така романтичната поема носи възможност да отрази всенародни събития и движения, съдбата на личността в нейното драматично стълкновение с епохата и взаимоотношения с обществото.

Стремежът към самобитно национално съдържание в поезията насочва вниманието на романтиците към значителни събития от националната история, към традициите на народното творчество, като важно условие за създаване на национално съдържание и форма в поезията и проникване в народното светоусещане. Романтиците се опитват да решат въпросите на съвременността в светлината на националния опит на миналото, способствуват за широкото въвеждане на историческия подход към действителността.

В борба с класицистичната естетика, с нейния рационализъм романтиците особено много наблягат на свободния, творчески характер на изкуството. Но под оригиналност и свобода на творчеството не разбират отказване изобщо от всякакви традиции. Те признават значението на наследството за развитието на изкуството и неговата национална специфика.

Спираме се на най-характерните особености в естетическите изисквания на романтиците към съвременната поезия, тъй като те стават основни принципи при формирането на романтичната поема, която носи не само съвременно съдържание, но и нови особености на стила, отличаващ се със сила на израза, широта на мисълта и въображението. Основно начало за романтиците става въображението, провъзгласено като съществен елемент на всяко творчество.

Романтиците съчетават обективното съдържание с подчертано авторово „съучастие", което се превръща във вътрешна „пружина" на действието. Оттук произтича и съчетаването на лирическо и епическо начало като характерен момент в романтичната поема.

* * *

След този най-общ преглед на схващанията за поемата, оформени през различни литературни епохи, но набелязали някои особености, които остават основни

---

[1] Вж. Р. М. Самарин. К вопросу о теории эпоса у Мильтона. — Доклады и сообщения филологического факультета. Моск. гос. у-т им. Ломоносова, вып. 5, изд. МГУ, 1948.

[2] Вж. В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., 1966; сб. Проблемы романтизма, М., 1967; сб. Проблемы романтизма, М. 1971; сб. Проблемы романтизма и реализма в зарубежных литературах 18—20 веков, Кишенев, 1972; Славянские литературы, VII Международный съезд славистов, М., 1973; сб. Европейский романтизм. М., 1974, и др.

в същността на жанра, ние се връщаме към главната задача — проблема за жанра на поемата, разгледан върху материал от българската възрожденска литература. Проследявайки еволюцията на жанра в творчеството на възрожденските поети, ще може по-ясно да се очертае естетиката на жанра, съдържателно-типологическата му основа. Така поставен, проблемът за жанра на възрожденската поема трябва да се разглежда и като проблем за една от жанровите разновидности на поемата въобще.

* * *

Поемата в българската възрожденска литература поставя няколко основни въпроса, които се превръщат в моменти от нейната характеристика и ще бъдат предмет на самостоятелно изследване.

Появата на поемата в българската възрожденска литература не е случайна, а обусловена. От една страна, тя съвпада с израстването на възрожденските писатели, които в своето творческо утвърждаване издигат на по-висок идейно-художествен етап литературното развитие. От друга страна, появата ѝ се обуславя от основните тенденции в общественото и литературното развитие на епохата, които пораждат и необходимостта от по-съвременна художествена литература. Периодът на 40-те години, когато се появява поемата, се характеризира с това, че литературата все повече проявява стремеж за предимство пред фолклора при естетическото въздействие върху читателя, а същевременно при своето изграждане търси опора във фолклорната традиция. Неслучайно началото на този процес се бележи от поемата на Н. Геров — поета, който пръв започна да твори „собствена художествена литература“[1]. Литературата се освобождава от публицистичните жанрове, изпълнени с морална поучителност и разсъдъчност, и създава жанрове, които носят чертите на едно съвременно художествено мислене, и интереса към човека и неговата духовна същност, изпълнена с нови преживявания, сърдечни трепети, с нови задължения пред времето. В този момент се осъществява преходът от стадия на рационалистичното мислене към напълно художествено, което чрез образността на преден план изнася личността със собствените ѝ преживявания. Обръщането към себе си, интересът към скритите движения на собствената душа, към психологията на човека започва още от Софроний в неговото „Житие“, задълбочава се в творчеството на Н. Геров, най-вече в неговите пътни записки. Тези произведения, както подчертава Г. Гачев, са силно доказателство за изявената вече способност на българския писател да улавя и да предава „тази реална диалектика на обекта и субекта“[2], както и за богатата интуиция на твореца да възприема вътрешния свят като „проекция на обективния свят в индивидуалното съзнание на човека“[3]. Това живо чувство за света в неговото постоянно развитие е една от причините възрожденският поет да насочи вниманието си към различните жанрове на поезията — от лирическата песен до поемата. Така се създава възможност за по-широка трактовка на нравствено-философски и социални проблеми, за поетическа изява на личността, на духовния ѝ мир, на гражданската ѝ същност, за нови търсения в света на поетическата образност. Нарасналото художествено съзнание на възрожденския поет долавя възможностите на поемата за по-широко идейно-естетическо преосмисляне на действителността и затова я утвърждава като основен жанр в литературата през този период.

В развитието на националната ни литература и конкретно в поемата намира отражение своеобразното съчетание на социално-икономическите процеси през

---

[1] Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964, с. 283.
[2] Г. Гачев. Пос. съч., с. 201.
[3] Пак там, с. 209.

Възраждането с борбата за освобождение от турско робство. Развитието на новата българска литература, от една страна, е свързано с преодоляването на средновековния аскетизъм, а, от друга — с националноосвободителните борби. Затова в нея съжителствуват както лични преживявания, така също и патриотични настроения.

За появата на поемата и формиране на жанровите ѝ особености влияят редица фактори. На първо място е активното участие на фолклорната традиция. Диалектическата противоречивост на взаимоотношението фолклор — литература се наблюдава най-ярко в поемата. От една страна, в нея се отразяват новите тенденции и промени в живота и съзнанието за нравствените и духовни ценности на личността, а, от друга, в народното творчество авторите намират опора за своите художествени търсения и така все още се придържат към фолклорния тип мислене. Проследяването на идеите и образите във възрожденската поема оформя представата за степента, в която възрожденският поет е свързан с готовия материал, откъде започва творческата преработка, какво допринася той за обогатяването на жанра и оформянето на неговата типология.

За появята на поемата в българската възрожденска литература има значение и развитието на този жанр в западноевропейската литературна традиция и особено разцветът му в епохата на романтизма. На европейския романтизъм се дължи силният тласък за развитието на поемата през XIX в. Той е причина да бъде тя въведена и в други литератури. Това влияние, доколкото можем да го открием в нашата литература, е подчинено на специфичните проблеми на културното развитие на българския народ. Освен това усвояването на западноевропейския литературен опит се осъществява не пряко, а чрез посредничеството на руската класическа литература, в чиито традиции школуват редица наши писатели — Чинтулов, Геров, Славейков, Ботев и др.

Също така за появата и утвърждаването на поемата в новата българска литература не са без значение взаимоотношенията ѝ с балканските и славянските литератури, обусловени в най-голяма степен от известна типологична общност в общественото и литературното им развитие.

Появата на поемата в българската възрожденска литература стои във връзка и със сантиментализма, за чиято изява като художествена практика създават условия особеностите на общественото и духовното ни развитие.

Сантиментализмът в българската литература се свързва с естетическите търсения и духовни стремежи на възрожденската епоха, с разкрепостяването на българската душевност, с появата на новата личност с ново самочувствие, човешко и национално достойнство. Без да се изяви пълноценно поради закъснялото ни духовно развитие, българският сантиментализъм подпомага създаването на литература от нов тип, сближаването ѝ с естетическия опит на по-развитите литератури. Той не само импулсира появата на произведения, съзвучни с душевността, жизнената философия и естетическия идеал на българина, но „тонизира“ авторровото присъствие в тях, подсилва демократизма в литературата и подкрепя връзките ѝ с фолклора. Така изявата и съдържанието на българския сантиментализъм се свързват с национално-историческото ни развитие.[1]

Появата на поемата можем да потърсим и в интереса на възрожденския творец към развитието на националната ни поезия, на нейната обществена функция и художествени възможности. Нейното развитие и стремеж към постоянно обо-

---

[1] Вж. изследванията, в които се поставят въпросите на сантиментализма: Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. 4. С., 1936; П. Динеков. Проблемът за романтизма в българската л-ра до Освобождението. — В: Възрожденски писатели. С., 1962; Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964; Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1970; Йор. Холевич. Сантиментализмът и литературното развитие през Възраждането. — Литературна мисъл, 1976, кн. 1, и др.

гатяване са дълбоко осъзнати от възрожденския поет, който при решаване на творческите си задачи търси опора в домашната традиция и достиженията на напредналите литератури.

В тези няколко насоки трябва да се търсят факторите, които обуславят появата и влияят върху формирането на поемата в българската възрожденска литература.

Поемата не е привнесено явление в нашата литература. Тя не се появява и като подражателство, макар че за свои учители има образци в народното творчество и други литератури, а се появява преди всичко като резултат от една обществена и естетическа потребност, като жанр по определението на Белински най-удобен за поетическо пресъздаване на човека, показан във взаимоотношенията с обществения живот. Идеите на всяко време се реализират в съответни форми чрез сюжетно-композиционните и образно-тематичните възможности на литературните жанрове. Поемата се появява не толкова за да запълни една празнина, колкото да обхване в по-широки рамки историческите процеси на епохата.

Поемата през Възраждането, както и цялата литература през този период, е обърната към съвременността и се стреми да предаде същността на историческия конфликт на епохата. Жанровите възможности на поемата отговарят на това изискване. При създаването ѝ авторите се стремят към широк исторически материал, част от който влиза в нея непосредствено, друга — „присъствува“ като историческа и емоционална атмосфера, в която се разтварят събитията на поемата. Конфликтът на епохата се изразява в тясно взаимодействие на „непосредственото“ епическо течение на събитието с лирическото, субективно начало, което е характерно за цялата лиро-епическа поезия.

Събитията на историческото минало, атмосферата на легендата или поетическата измислица, която използува широко елементи на героичната фантастика, целият този конкретен материал на поетическото повествование е подчинен в поемата на едно идеално съдържание — на поетическия разказ за народните борби и техните герои. По своя характер материалът, който трябва да „вмести“ в себе си поемата, е доста внушителен. Лежащите в нейната основа пластове на историята или потребността да се разкаже определено историческо или легендарно събитие търсят в поемата определено „пространство“.

Действието на тези поеми не тече епически величаво, то се развива стремително, напрегнато, макар продължителността на времето, обхванато в поемата, да е различно. Понякога действието се разгръща в кратък отрязък от време („Черен арап и хайдут Сидер“), понякога то е свързано с легендарни и полулегендарни народни предания („Изворът на Белоногата“), но така или иначе съдържанието на поемите се изразява чрез героически сюжет, което се явява една от отличителните особености на възрожденската поема. Колкото и различни да са сюжетите на поемите, то те винаги са сюжети героически. Това обстоятелство не е само моментно съдържание на дадената жанрова форма, то определя самата художествена структура на поемата и взаимовръзката на герой, автор и цялата поетическа атмофсера. Оттук и появята на нов тип герой. Героят е представен не в духовно усамотение , а като в „точка на пресичане“ на неговата съдба със съдбата на народа.

Връзката на поемата с категорията героично се превръща в един основен, отличителен белег. Категорията героично трябва да се разбира обаче широко, във връзка с категориите възвишено и прекрасно, които също изразяват спецификата на възрожденската поема. (При генетично изследване на този жанр може да се открие връзка със старобългарската героическа повест, с летописите, които също възпяват събитията от национално-исторически характер.)

За поемата в българската възрожденска литература е характерно подчертаното внимание към историческия живот на народа,към най-съдбоносните моменти в него, което се превръща и в жанров белег на възрожденската поема. Конкретният исторически факт обаче става само основа, върху която се изгражда поетическата преработка, но вече подчинена на основните изисквания на епохата и средата, за която е предназначено произведението. Историческото събитие е показано чрез съдбата на отделната личност, без то да губи своята общонародна значимост. В центъра на изображението стои не събитието, а отделна жизнена ситуация, която изразява и духовната същност на личността, в която доминира любовта към родината и твърдата решимост да се защити тази любов, прераснала в една нова жизнена философия.

Поемите в българската възрожденска литература са обединени и от близостта в третирането на проблема „личност—общество“. В този проблем, който откриваме в творчеството на възрожденските ни творци изобщо, се отразяват закономерностите при възприемането на света, мирогледните и философските концепции и хуманистични търсения на твореца, основните принципи в изображението на човека.

Художествената реализация във възрожденската поема се осъществява в тясно взаимодействие на „непосредствено“ епическо течение на събитието с лирическото, субективно начало, взаимодействие, характерно за цялата лироепическа поезия. Това съчетание на лирическо и епическо начало влияе върху особеностите на образната система, композицията, сюжетостроенето, определя степента на авторовото присъствие. Съчетанието на лирическо и епическо начало се осъществява различно в различните поеми, затова обективната действителност пречупена през призмата на индивидуалното светоусещане, в различна степен „прозира“ в поемите. Присъствието на тези две начала се определя от старото чувство за съвременност, което се изразява не само в обективния материал на поемата (независимо от това, дали този материал е съвременен, исторически или легендарен или се е трансформирал в измислен романтичен сюжет), но и в напрегнатото, преминаващо през цялото произведение индивидуално начало.

Образите във възрожденската поема са център на повествованието и имат определяща роля по отношение на конфликтите и фабулата. От своя страна конфликтната основа, която определя хода на повествованието, дава съдържание на образите, определя съотношението им, контрастното им групиране. Конфликтната ситуация съдържа разнообразни емоционални нюанси, които се постигат и като изява на героя, и като атмосфера, създадена посредством намесата на автора.

Общ конструктивен принцип на всички поеми е поставянето на една централна фигура на положителен герой в центъра на изображението и максимално ограничаване на второстепенните персонажи и фабулни линии. Поставянето в центъра на цялостна, хармонична личност-синтеза е продуктивано от нуждата от положителен идеал и образци на поведение. Тази необходимост от положителен идеал не трябва да се схваща в грубо утилитарен смисъл, тя има подчертано естетически характер въпреки пряката си връзка с обществено-политическите и социалните фактори.

Положителният герой в поемите е богато надарена във физическо и нравствено отношение личност. Методът на изображение на героя съчетава романтичната идеализация с психологическа индивидуализация и социална характеристика на персонажа. Основна цел на автора е да постигне чрез образа на положителния герой широки и значими обобщения за възрожденския човек и неговата същност. В общата конфигурация на героите тази централна фигура материализира позитивните концепции на автора, свързани със сложни идеи и проблеми на човешката и общонародната съдба.

Предназначението на човека и смисълът на човешкия живот — това са едни от важните проблеми, намерили място във възрожденската поема. Без да е централна поради общия си характер, тя произтича от цялостната структура на поемата. „Бойка войвода“, „Изворът на Белоногата“, „Горски пътник“, „Кървава кошуля“, „Сердарят“, „Хайдути“ имат композиция (най-общо казано) на разгърнат цикъл според „биографията“ на главния герой. Притежаваща композиция, идеята за равносметката на човешкия живот се налага естествено. За да се стигне до някакъв извод и равносметка обаче, е необходимо да се „изработят“ обстоятелствата, фактите, отделните звена на цялото („Изворът на Белоногата“). „Хайдути“ например започва с проблема за избиране на жизнена позиция и принцип на поведение от страна на героя. Авторът подхожда към проблема, проследявайки го в двата аспекта — обективен и субективен, като отношение и действие на субекта.

Историческият сюжет (в широк смисъл) се оказва подходящ за вместване на „вечни“ истини и проблеми на човешкото съществование, тъй като историческата творба е в по-голяма степен освободена от актуално-злободневното и социалното, съпътствуващи съвременната творба, въпреки че историческата тематика във възрожденската поема „кореспондира“ в най-голяма степен със съвременността.

Истината за отношението на човека и природата също е отразена в поемите (по силата и на една приемственост, дошла от фолклора). Това е отношение на хармония и взаимност (при това двустранна независимо от неравенството на двете страни). „Повествованието“ на героите е съпътствувано от природни картини, но винаги с присъствието на човека, което е определящо.

В българската възрожденска поема изобщо се наблюдава процес, в който се формира новият герой на епохата. Поетическата формула на тази еволюция на героя в поемите може да се открие в „Горски пътник“, „Черен арап и хайдут Сидер“, „Бойка войвода“, „Хайдути“, от една страна, и в „Стоян и Рада“, „Изворът на Белоногата“ — от друга. Наистина трудно можем да извлечем еволюцията на този герой, но от всяка поема можем да извлечем отделни черти, които оформят цялостния образ на героя с революционноромантични пориви, висока нравственост, национално и човешко достойнство.

С някои свои черти героят на възрожденската поема не се вмества само в рамките на отразената епоха. Без да е накърнена неговата жизненост и правдивост, същността му не се изчерпва във времето. Той е олицетворение на отделен тип човешка психика и философия. Дори границата между националното и общочовешкото в някои образи е условна. Разрешаването на задачите, които си поставя възрожденският творец чрез художествения образ, зависи както от умелия синтез между общо и конкретно в изграждането му, така и от съчетанието на историческа обвързаност и извънисторическа значимост на героя („Изворът на Белоногата“, „Хайдути“).

Върху формирането и развитието на поемата в българската възрожденска литература, както посочихме по-горе, в най-голяма степен оказва влияние фолклорната традиция. Това влияние е обусловено и от самата структура на поемата, която показва възможности за възприемане и усвояване на особеностите на народнопоетичното мислене, на някои „значителни белези на народнопесенната стилно-изобразителна система.“ Така се изгражда художествената същност на поемата с нейната неповторимост, която носи и „националното своеобразие на този литературен вид, особено в началния етап от неговия развой в българската литература“[1]. Освен това въз основа на наблюденията върху влиянието на фолк-

[1] Йор. Холевич. Фолклорът и литературните жанрове през Възраждането. — Литературна мисъл, 1976, кн. 5.

лорната традиция при формирането на поемата могат да се направят интересни изводи за съотношението фолклор—литература през Възраждането, да се осветят основните насоки на литературното ни развитие, на прехода на двете различни форми на обществено съзнание, на смяната на два типа естетическо възприемане на света.

* * *

Тези предварително най-общо набелязани въпроси, които поставя възрожденската поема, са сериозно основание поемата в българската възрожденска литература да бъде предмет на по-цялостни изследвания. Появата, формирането и особеностите ѝ представляват интересна научноизследователска задача, чрез разрешаването на която ще могат по-пълно да се осветят редица въпроси и закономерности на литературното ни развитие, да се очертаят самобитните пътища на неговото движение.

СПИСАНИЕ „МИСЪЛ“ И ДЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Петър Парашкевов

По времето, когато д-р Кръстев започва своята литературно-критична дейност, нашата детска литература има вече известни традиции: няколкото периодически издания по време на Възраждането и гневните или примирителни отзиви за тях от Ботев, Каравелов, Блъсковци, Марко Балабанов; стихосбирките на Васил Попович, Марко Балабанов, Иван Вазов, П. Р. Славейков през 80-те години; първите детски списания след Освобождението. Успоредно с появата на „Мисъл“ и неговото укрепване у нас започва бързо „производство“ на детска поезия, а по-късно и на белетристика за деца. Необходимостта от подобна книжнина за извънучилищен прочит привлича към творчество не само утвърдили се в литературата за възрастни, но и хора с явно отсъствие на литературни заложби. Тези „писатели“ са заварили една директно-дидактична възрожденска традиция, която улеснява поетическите им набези, защото няма нищо по-лесно от това да оправдаеш литературните си грехове с традицията, особено по онова време. А и малко са били онези, които са искали обяснение за подобни грехове.

Когато се съпоставя дидактичната детска поезия през Възраждането с бледите ѝ подражания през 80-те и 90-те години, е необходимо едно уточняване. Дидактизмът в поезията за деца през Възраждането има своите корени в просветителската дейност за „свестяване“, за „пробуждане“ на българина от тежкия „сън“ на безпросветността. Стихотворенията с такава тематика (лириката е основен литературен род в творчеството за деца дори дълго след Освобождението[1]) са били предназначени еднакво за всички социални и дори възрастови групи на българското общество. Възрожденската детска поезия компенсира своето формално несъвършенство и изведеното на повърхността нравоучение със своята искреност, подсказана ни дори от милата наивност на овладения от високи идеали автор. Ако възрожденската детска поезия се възприема от целокупното българско общество като истинско откровение и е задоволявала и нравствените, и естетическите изисквания на това общество-дете, то в края на 80-те година на подобни творчески прояви започва да се гледа с недоверие. Това недоверие е възпитано още в последните години преди Освобождението от неукротимите пера на Ботев и Каравелов. Възгледите на Ботев и Каравелов за спецификата на детската литература са в сферата на най-прогресивното в тогавашната естетическа мисъл на Европа и се включват в общоевро-

---

[1] В статията си „Четете и образувайте ся!“ (Свобода, бр. 42, 1 апр. 1872) Ботев пише: „Ние въобще сме противни да ся пишат особени белетристически разкази; но когато цяла Европа казва, че тие са нужни, и ние ще да кажеме „Баш юстюне“.“

пейската полемика, която се разгаря по тези въпроси с особена сила през втората половина на XIX в.

80-те години не донасят коренни промени в изявите на творците за деца. Преминали са първите години на самостоятелен политически живот, охладени са първите възторзи, появяват се и първите проблеми в областта на образованието и възпитанието. По прекрасна възрожденска традиция, а и поради необходимостта от образовани кадри за политическия, стопанския и културния живот за образователната система се полагат особени грижи. Още през 1878 г., преди да бъде гласувана Конституцията на Княжеството, е обнародван „Программ на народните училища в Българското княжество".[1] През 1882 г. в Източна Румелия излизат първите документи на Дирекцията на Народното просвещение за учителски сборове и Вътрешният правилник на началните училища.[2] Политическите борби, особено тягостни в Княжеството, отвличат вниманието на първите български държавници от конкретните проблеми, които трябва да се решават оперативно, а са вън от прекия политически живот, но въпреки това на просветата е отделено необходимото внимание.

Съединението през 1885 г. поставя началото на „Целокупна България", която е с особено самочувствие след победоносната Сръбско-българска война. Очертава се период от около 25 години, през който българското общество ще се развива спокойно (без външнополитически трусове) и ще решава необезпокоявано своите вътрешни проблеми. Един от тези проблеми е просветното дело и свързаната с него литература за деца.

За 90-те години е характерен бързо нарасналият обем на детско-юношеската литературна продукция. Огромният литературен поток налага появата на многобройни периодически списания за деца. Повечето от тези списания нямат продължителен живот, но други просъществуват дори до 1915 г. Редакторите им са предимно учители, а не професионални писатели и това е още едно условие, освен възрожденската традиция, в така голямата по обем, но и така едностранчива в естетическите и нравствените си търсения литературна продукция да намери своето място грубият дидактизъм. Дидактизмът в литературата за деца от 90-те години най-често е поза и нелепост, срещу която биха се нахвърлили с готовност големите умове на отминалата вече възрожденска епоха. Но те вече не са между живите, а онези, които са поели кормилото на културния и по-конкретно на литературния живот, още не са си извоювали необходимия авторитет като теоретици.

* * *

Едва през 1891 г. в „Периодическо списание" излиза сериозно изследване на литературната продукция за деца.[3] Негов автор е известният впоследствие български филолог Ал. Теодоров-Балан. Наблюденията върху литературния процес са довели Балан до извода, че „докът просветените страни на запад от нас освен живите фактори на домашното и училищното възпитание има(т) и цели литератури, съставени от произведения нарочито за деца, ние нямаме поне толкова детски книжки, колкото са нужни, за да се отгледа у детето и едно определено чувство и да се занеме духът му и през определен период... *всичко, което имаме откъм детската литература, то е една до срамотност дрипава сбирщина, която хитро се подава из нечистия джоб на сметливия издател.*"

---

[1] Вж. в. Марица, г. I, бр. 13 от 8 септ. 1878.
[2] Вж. сп. Наука, 1882, кн. XI—XII, февруари — март.
[3] Вж. Периодическо списание, г. VIII, кн. 37—38, с. 264—293.

Изследването на Балан и неговите възгледи за същността и състоянието на детската ни литература са единствената системна методологическа основа, върху която ще се изгражда по-нататък българската теоретична мисъл в тази област. В този аспект статията му е върхов момент в разбиранията за детската литература на българите. Конкретен повод за размислите и констатациите на автора са най-ярките литературни факти от детско-юношеската продукция през 80-те години: „Детска гусла“ на Васил Попович, „Стихотворения за малките деца“ на Иван Вазов, „Домашни забавления или песни детински и разни други “ на Марко Балабанов и „Дребни стихотворения за децата в отделенията“ на П. Р. Славейков. Още в началото Балан посочва задачите, които си е поставил: „От такива книги, определени за помагала при възпитанието дома и в училището, ние записахме в началото на тие общи думи четире, които тъкмиме нататък да ги подложим на един по-близък разбор, дето да насочим: 1. Що се иска от произведения с тяхното назначение (за деца — б. П. П.) изобщо и от техния вид — в частност; 2. С какви достойнства обладават те в сравнително откъм страната си за формално образование на децата и 3. От техническа страна на колко са сполучили чрез словото да разтворят детската душа за схващане на мисълта и чувството.“

А ето и някои важни изисквания, които Балан поставя пред специфично детското четиво: „Скептикът или мизантропът могат да се славят със своите дела и убеждения между своите съвременници и в потомството, те могат да упражняват умовете на своите читатели в дълбоки размишления и естетически присъди, ала със същите свои убеждения и дела те по никой начин не може да бъдат възпитатели и учители на младежта: неи са нужни убеждения и дела, които дават основата на истинския човек.“ Следователно на децата трябва да се поднася литература, в която на преден план трябва да стои жизнеутвърждаващото начало, светлата краска, усещането за виталност, за безметежност, така присъщи на детското отношение към света, на детския душевен мир. Това е следосвобожденски вариант на разбирането на Ботев, че „обязаност на всеки един разумен педагог е да воведе децата в действителния живот“. Само че в новата историческа обстановка Балан набляга на светлите краски и в този смисъл е по-скоро за романтична, отколкото за реалистична литература за деца; довеждането на Балановото изискване до крайност ще бъде новэ откъсване от „действителния живот“.

Другото си изискване към детското четиво Балан формулира така: „Всяко стихотворение, което се стръми да употреби стиха с оная изгода, за каквато е той достоен, трябва бездруго да облече в него и една фигура, и един поетически образ. *От това искане не могат да бъдат освобэдени нитэ детските стихотворения, чиято квалификация не бие толкова сериозно на очите ни* (курс. м., П. П.); защото от самото назначение на тия стихотворения излиза, че толкоз повече у тях трябва да се дири и поезия, и ритмическо слово.“ Това е вече въпросът за формалното съвършенство на произведението за деца, който за пръв път е поставен с острота. Балан самостоятелно е стигнал до изказаната още от Белински мисъл, че детската литература формално трябва да бъде дори по-съвършена от литературата за възрастни. Наистина в погледа на нашия теоретик е по-конкретно детската поезия и затова и мотивировката му засяга само поезията: „Обаче самите песни и много дори от стихотворенията достигат у нас самоволно до мелодичен изказ, при което напевът отговаря тъкмо на основната идея на произведението; тогази възпитателното значение се пренася и върху музиката. Както ритъмът на стихотворението още от старо време е изразявал постоянния негов характер (например гръцкият амб в сатирическата поезия, хекзаметърът в епопеята, френският александрин в драмати-

ческия епос), така и музиката за него има непосредствено да сочи към идеята му, откак се съедини и в общ с него ритъм.“[1]

Балан не отрича, че специалната детска литература трябва да си поставя и педагогически задачи. В това отношение той е верен на нашата традиция, въпреки че от времето на Русо възможностите на художествената литература да бъде средство във възпитателния процес са поставени под съмнение. Не е възможно нашият автор да не е бил запознат с възгледите на Русо, като се има пред вид неговата ерудиция и популярността на женевския философ, но въпреки това той пише: „И наколкото един автор повече сполучи своите произведения откъм споменатите отношения. . . натолкова и трудът му ще обладава с по-големи вътрешни достойнства и с *педагогическа стойност* (курс. м., П.!П.).“ Тази стойност ще бъде толкова по-голяма, колкото по-сполучливо бъде осъществено единството между форма и съдържание. Само при това условие ще бъде изключена възможността от грубо поучение. Ето в този пункт Балан прави принос в разбиранията за детска литература у нас, коригира и допълва възрожденците. Не е важно единствено какво ще се каже, еднакво важно е и как ще се каже.

Балан пръв след Освобождението поставя и въпроса за мястото на оперативната литературна критика в развитието на детската литература. Вярно е, че той разглежда това в най-общ смисъл и възприема разбиранията за общата литературна критика и нейната роля като валидни и в сферата на литературното творчество за деца. Вярно е също, че не разглежда специфичното в проблема, но това е все пак първа теоретизация и по-важното е, че подобен въпрос търси своето разрешение. За Балан всичко, което е публикувано и като детска литература, подлежи на преценка от обществото, тъй като е достояние на това общество, въздействува в положителен или отрицателен смисъл и допринася полза или вреда.

Това е основното в разбиранията на Ал. Теодоров-Балан. На тези разбирания ще се базират впоследствие всички наши теоретици, вкл. и теоретиците около сп. „Мисъл“ на д-р Кръстев. Балан за детската литература — това е в същност практическият опит и ерудицията на теоретичната ни мисъл в началото на 90-те години.

* * *

Първата статия на сп. „Мисъл“ по проблемите на детската литература излиза още в първата годишнина на списанието.[2] Това е една оперативна рецензия от Н. Колушев за изтеклата годишнина на силистренското списание „Детинска почивка“.[3] Следват статиите „Нашите детски списания“ на същия автор, която коментира най-популярните ни списания „Звездица“ и „Младина“; „Поезия за деца“ на И. П. Плачков; рецензия за кн. II от втората годишнина на „Детинска почивка“; написана от П. Н. Даскалов статия за стихосбирката „Детска градина“ на В. Георгиев; коментарът на Стоян Заимов „Дайте книги на учениците“, а в края на десетилетието първата детска стихосбирка на Стоян Попов „Детска китка“ става причина за изказвания по въпросите на литературата за деца и от Пенчо Славейков. Като се проследят разбиранията на посочените автори, може да се изгради една пълна картина на линията, която провежда д-р Кръстев, и приноса на списанието му в развитието на теорията на

---

[1] Този пасаж се отнася до стихотворенията на Марко Балабанов, част от които са били придружени с известна класическа или друга популярна мелодия.

[2] Вж. сп. Мисъл, г. I, 1892, кн. XII, с. 838.

[3] Детското списание „Детинска почивка“ започва да излиза през 1891 г. под редакцията на Д. Тончев.

детската литература. В статиите на Колушев, Плачков, Даскалов, Пенчо Славейков и отчасти на Стоян Заимов въпросите на литературата за деца добиват яснота и плътност.

Първият критик и теоретик на детската литература в „Мисъл“ Колушев поставя преди всичко въпроса за националното своеобразие в творчеството за деца. Той е противник на безразборните преводи от чужди автори. В коментара си за „Детинска почивка“ Н. Колушев пише: „Всички почти с нравствено съдържание статийки[1] (които са твърде малко) са преведени от руски. А това е вече едностранчивост, която в повечето случаи става убийствено чувствителна. Няма съмнение, че хубави статийки, приготвени за руските деца, могат да бъдат полезни и за нашите деца, но не всякога русите пишат добри статийки и не всякога полезните за руските деца статийки могат да бъдат полезни и за българските.“ Н. Колушев е съгласен, че в руската литература им големи имена и че един Толстой със своя „универсален дух“ може да бъде полезен и за целите на българското училище, въпреки че Толстой според него „е мъчен за нашите деца“. Главното е нашата детска литература да има свой национален облик. По този въпрос нашият критик е достигнал до разбиранията на Каравелов, а двамата са близки до изискването на В. Г. Белински за национално своеобразие и в творчеството за деца.

Явно е, че този първи в „Мисъл“ критик и теоретик на литературната продукция за деца търси националното ѝ своеобразие преди всичко в тематиката, а не в самата атмосфера, създадена от цялата система от езикови и стилни особености и поетическа образност. Но това е все още първи опит за теоретизация по тези въпроси.

Не по-маловажен е за Н. Колушев и проблемът за начина, по който се поднася нравоучението и изобщо необходимо ли е да има някакво нравоучение, което да различава детската литература от литературата за възрастни. За него поучението е вредно не само защото нарушава изискванията за естетическото съвършенство, но и поради пряко отрицателното негово влияние върху поведението на детето. „Всяко по-чувствително дете, щом прочете тия „статийки“, ще захване да мисли, че не е такова, какъвто е героят на статийката, и следователно е лошо дете. . .“ Децата не трябва да бъдат възпитавани в парадно-смирено държане, а да бъдат насочвани към физическа дейност, която ще позволи да се реализира излишъкът от енергия, който в противен случай си пробива път във вредни и осъдителни навици. Във всичко това прозира учението на Русо.

Във втората си статия авторът е по-конкретен. Моралът в тези списания — „Звездица“ и „Младина“, се поднася сухо и прилича на прекален протестантизъм. При това е излишно да се поучава в края на творбата. Децата трябва сами да разсъждават за постъпките на героите и за наградата, която те получават за тези постъпки. Личното мнение на автора трябва да се крие в това, което съобщава.

Проличава дилетантският подход към проблемите на изкуството и литературата. Излиза, че се изисква непременно награда за добрите постъпки. Оттук до грубия прагматизъм има само една крачка. Прави се уговорката, че поучението се допуска само „ако се съмняваме в разбирането на приказчицата“.

В кн. VII и VIII (г. IV, 1894, с. 700) И. П. Плачков разглежда стихосбирката на К. Величков „Детска гусла“. За тази стихосбирка вече са казали думата си сп. „Българска сбирка“ (кн. IX, г. I от септ. 1894, статия на В. Стойков) и в. „Прогрес“ от същата година. Веднага проличава, че въпреки недостатъчната

---

[1] Думата е употребена в смисъл на „разказ“.

си подготовка критиците на „Мисъл“ са по-категорични и изглеждат по-безпристрастни при оценката на литературните факти.[1] Докато статията на В. Стойков в „Българска сбирка“ е едно хвалебствие на Величковата книжка, докато „Прогрес“ няма нито един отрицателен нюанс в преценката си, Плачков се старае от позицията на неподкупния да огледа тази сбирка и изводите му са съвсем неутешителни за Величков: „Според нас тая сбирка съдържа прекрасни стихове и прекрасни мисли, но турени в такава форма, която малко се нрави на детската душа. В сбирката преобладава главно наставнический морал...“ Плачков е убеден, че за децата трябва да се пише не така, както се пише за възрастни, а по въпроса за начина, по който трябва да се говори на децата, се присъединява към разбиранията на Колушев в основното — да не се допуска наставническо морализаторство. Но по въпроса за формата Колушев и Плачков се различават. Докато Плачков търси специална форма за детските произведения, Колушев счита, че детската литература е или поне трябва да е, „както всяко поетическо произведение“.

За да се очертае по-ясно развитието на разбиранията за спецификата на детската литература, трябва да бъдат приведени и възгледите на Стоян Заимов. В кн. VII (г. V, септ. 1895, с. 752) на „Мисъл“ той публикува статията си „Дайте книги на учениците!“. В нея посочва, че читанката (той анализира три излезли напоследък читанки) трябва да събира своя материал в градините на положителната наука, на поезията и на нравоучението. По съдържание четивата трябва да съответствуват на възрастта и умствения ръст на учениците, да бъдат „набити“ (т.е. с малко думи да се казва много — бел. м., П. П.), езикът да бъде образцов, книжовен, музикално хармоничен. Стихотворенията не трябва да бъдат „сакати нито по ритма, нито по идея: сакатата ритма осакатява добрата идея“.

Следователно и у Заимов срещаме важното изискване за единство на формата и съдържанието, за близост до детското виждане на света, до детското възприятие; за психологическа вярност и психологическа мотивираност на творбата за деца.

Психологията като наука у нас е все още в сферата на овладяване достигнатото от напредналите народи. Нямаме научни работници-психолози, а още по-малко — изследвания в областта на детската психология. И все пак още през 80-те години се появяват първите преводи на съчинения с подобно съдържание. А първата статия по въпросите на детската психология излиза в споменатото в началото списание на Цани Гинчев.[2] Тази статия, превод от руското сп. „Новь“ (кн. 1 за 1885 г.), заслужава да се отбележи и поради пряката връзка на нейната тема с проблемите на литературното творчество за деца. Още заглавието ѝ е заинтригуващо — „Детинският език в своето развитие“. Преведена от А. Тодоранов, тя би помогнала твърде много в теоретичната подготовка на всеки, който твори за деца. Статията с научна обоснованост сочи реда,

---

[1] В същност такова твърдение е малко прибързано. За „безпристрастност“ изобщо в преценките на списанието не може да се говори. В литературата за възрастни то величае предимно своите приятели и трудно запазва обективен тон на преценка по отношение проявите на своите идейни противници, особено в началото на века. По проблемите на детската литература то е също пристрастно и затова по-точни са преценките му за противници като Величков, отколкото за близки на главния редактор творци и издатели. Страниците на „Мисъл“ са съхранили един любопитен факт. Втората статия на Н. Колушев утвърждава сп. „Звездица“: „която може да се земе за пример с някои от своите стихове. Стиховете на Н. Начев и д-р К. са истински прочувствени, те се четат с наслада и увлечение като всяко поетическо произведение.“ Допускам, че зад д-р К. се крие редакторът на „Мисъл“ и това е предизвикало хвалебствието на Колушев, а не реалната стойност на стиховете. Ако това предположение излезе вярно,ще се знае, че прочутият доктор е опитвал перото си не само във философията и модерната естетика, но и в детската поезия.

[2] Вж. сп. Труд, г. I, 1887, 15 февр., с. 31.

по който се появяват в детския речник думите от различните морфологични категории. Така че пет години преди появата на сп. „Мисъл“ у нас има необходимата информация дори по въпросите за особеностите на детската реч. Изискването за психологическа мотивираност на произведението за деца има и научна обоснованост. И. Плачков подема този въпрос след Колушев, макар от неговите теоретизации да проличава, че е достигнал до тях самостоятелно по умозрителен път. „Преди всичко, кога пише за деца, поетът не трябва да изобразява онова, което той си мисли за децата, а онова, което децата си фантазират за света и природата.“ Оттук до следващия му извод има само крачка: „Децата съвсем слабо абстрахират, те мислят главно в образи и картини.“ Това насочва автора към размисли за спецификата на творчеството за деца и творческия процес у детския творец. Поетът е задължен да излага всичко картинно, нагледно и непосредствено, в образи и действие, „а не във формули, извлечени след дълга абстракция“. Всичко това води към ново разбиране за отговорността на поета, творящ за деца: „Поезията за деца не се пише полесно от поезията за възрастните.“ Това е и най-важният извод, до който достига Плачков.

Наблюденията и изводите на Колушев и Плачков намират своето обобщение и са вече действена методология в рецензията на Пенчо Славейков за излязлата от печат през 1898 г. стихосбирка на Чичо Стоян (Стоян М. Попов) „Детска китка“.[1] Стихосбирката е нова дума във формалните и идейните търсения на българските творци за деца, при това казана от творец, който не претендира за научна подготовка и до момента е творил за възрастни. Но именно у него, както често се случва, са в единство всички предявявани до този момент изисквания към детското стихотворение. Може би точно защото Стоян М. Попов не търси това единство преднамерено. Недоловими са пътищата, по които многобройните теоретизации се превръщат в действено начало, и то у творци, които привидно нямат нищо общо с теорията и минават за чисто импулсивни и рефлектиращи. Като че теорията и практиката се движат в развитието си по различни закони, подчиняват се на различна логика и са независими една от друга въпреки претенциите на теорията да направлява практиката. Разбира се, това е само привидно, но взаимодействието е много по-деликатно и добре, че е така.

Пенчо Славейков с безпогрешния си усет веднага е доловил това в „Детска китка“ и бърза да сподели своя оптимизъм за бъдещето на българската поезия за деца: „На досегашните наши *писачи на песни за деца* (курс. м., П. П.) липсват освен доброто желание да отговорят на една навременна нужда, всички качества за една такава работа. Техният език е сух, неподвижен, формата — тежка, темите са почти всички вземани от сфери, чужди на детската душа, теми, повече пригодени за докторски дисертации, отколкото за детски песни. Затова пък стихотворенията в „Детска китка“, с малки изключения, са нещо съвсем друго. Езикът и стилът на г. Попова са извънредно леки, а наивният тон на песните показва *дарбата на автора им да се приравнява към наивното детско схващане за нещата*“ (курс. м., П. П.). И по-нататък: „Желали бихме, ако г. Попов продължи да пише още песни за деца, да заема за теми за песни повече картини от природата и събития, които детската душа лесно може да схваща, *като избягва в същото време да им дава каквито и да е морализаторски тенденции*, такива тенденции не са на място в поезията, а най-вече в поезията за деца“ (курс. м., П. П.).

Долавя се във всяка дума неукротимият темперамент на Славейковци, язвителността на „другия голям“ в „Мисъл“ и позицията на непримиримост. И

---

[1] Вж. сп. Мисъл, г. IX, 1899, кн. II, януари, с. 125. Критика.

може би предразположението към всички сътрудници на „Звездица“, което тук има своето основание.[1]

С риск да се отклоня от темата искам отново да се спра на този въпрос. Постепенно сп. „Мисъл“ придобива такъв авторитет, че всички творци и редактори на списания, които са получили неговото признание, си осигуряват почетно място в литературния живот. Стартът на „Звездица“ в това отношение е повече от успешен и тя просъществува чак до 1914 г., като при това се радва на най-многобройни читатели и най-голямо уважение. Не може да не се признае и далновидността на нейния редактор.[2] Не такъв е случаят с Цани Гинчев. Той до края на живота си е съжалявал, че не е продал своето списание на д-р Кръстев, и по този начин е предизвикал неговото мълчание и слабата си популярност.

Около края на XIX в. сп. „Мисъл“ оформя свои изисквания към литературната продукция за деца, които би трябвало да послужат за основа в по-сетнешната литературно-критическа дейност на неговите сътрудници. Ето тези изисквания:

— И в детската литература е необходима национална специфика. Това не е така ярко подчертано у Славейков, както у Колушев, но все пак съществува.

— Научно-популярното четиво има своето място в детската литература. Но и природонаучното, и историческото, и географското четиво трябва да са по-близки до българската действителност. Няма конкретни препоръки и изводи за художествената специфика на детското научно-популярно четиво.

— Дидактизмът няма място в изкуството, по-конкретно в литературата, а още по-малко в литературата за деца. Дидактизмът е погубен за естетическата стойност на всяко произведение на изкуството, а в детската литература води до насилие над детската природа.

— За децата трябва да се пише с психологическо проникновение. Необходимо е да се познава детският свят и особеностите на психическото развитие на детето, особеностите в развитието на детската реч. Необходима е също психологическа правдоподобност при изграждане образите на литературния персонаж.

— Творческият процес при творците за деца е по-различен от този при творците за възрастни. Творецът за деца трябва да умее да се превъплъти в процеса на създаване конкретната творба, за да „изобразява онова, което децата си фантазират за света и природата“ (Колушев). Това по убедителен начин илюстрира Пенчо Славейков с първата стихосбирка на Чичо Стоян.

От всичко това следва, че да се пише за деца е много по-трудно и по-отговорно.

* * *

От началото на съществуването си до 1900 г. сп. „Мисъл“ доразвива теоретичните възгледи на възрожденците за особеностите на детската литература, а също и теоретичната мисъл на 80-те години: приближава се плътно до разбиранията на А. Т.-Балан. В същото време се търсят нови естетически и психологически аспекти на спецификата ѝ. Успоредно с „Периодическо списание“, „Дело“, „Труд“, „Българска сбирка“, „Български преглед“ списанието на д-р Кръстев участвува в създаването на едно чисто българско разбиране за детската литература, до голяма степен свободно от външни влияния. Това е и достойнство, и недостатък. Достойнството е, защото това разбиране е така дълбоко залегнало

---

[1] „Детска китка“ е издадена от редакцията на „Звездица“ като новогодишен дар на абонатите на списанието.

[2] Редактор на „Звездица“ е дългогодишният учител в София и участник в Априлското въстание Никола Беловеждов.

в българската литературна продукция до днес и сега, в момента, че ние не можем да не забележим наличието на чисто български подход не само при оценката на литературните факти, но и при създаването на конкретните творби — за добро или зло. Но това е и недостатък, защото до края на XIX в. в нашата теоретична мисъл и художествена практика почти отсъствува опитът на човечеството и затова всичко, което е създадено от творците за деца, не надхвърля националното значение. При това, колкото и странно да звучи, дори когато се е превеждало от литературите на напредналите народи, като че нарочно се е избирало за превеждане най-бездарното, онова, което и самите тези напреднали народи не са приемали за свой национален духовен капитал. Странно, но факт!

* * *

Още първата книжка от 10-ата годишнина на сп. „Мисъл" (1900) дава да се разбере, че престижът му е огромен. На заглавната страница редом с името на главния му редактор фигурират имената на най-изтъкнати български интелектуалци — Ив. С. Андрейчин, Т. Г. Влайков, Г. Данаилов, В. Кънчов, д-р Пасманик (Велинов), П. П. Славейков, Г. П. Стаматов, П. Ю. Тодоров. През 1901 г. сред тях ще се появят имената на Н. Данчов, К. Христов и П. Яворов. Това е един пъстър социален и идеен състав от сътрудници (от демократи до естетствуващи нихилисти), с който главният редактор особено се е гордеел. Тази пъстрота е говорела и на най-злоумишления противник, че докторът има всеобхватна естетическа платформа, която може да побере в лоното си привидно непримирими становища, от естетическо, философско, па дори и политическо естество.

До 1906 г. в „Мисъл" не са публикувани дори оперативни рецензии за текущата продукция на детската литература. Това е периодът, когато списанието се обръща изцяло с лице към най-модерните разбирания в областта на философията, психологията, естетиката, социологията. В първата книжка на 10-ата годишнина все още се чувствува стремежът към компромис.

В нея е отпечатана „Калиопа" на Яворов, а в последната — поемата му „Градушка". През същата тази 1800 г. е публикувана статията на И. С. Андрейчин „Бйорнстерне Бйорнсон" (литературен портрет), в която авторът прогласява, че „няма нетенденциозна литература". Малко по-късно е поместена рецензия на издадения от Г. Бакалов във Варна „Комунистически манифест" на Карл Маркс и Фридрих Енгелс, която издава рязко отрицателното към марксизма становище на автора си. Въпреки че „Мисъл" е започнала своя поход срещу естетиката на социалистите още през 90-те години, новите ѝ естетически позиции се избистрят, когато се разгръща спорът около стихосбирката на Кирил Христов „На кръстопът". Този спор е открит в кн. V—VI от май—юни 1901 г. с една рецензия на Кирил Христовата стихосбирка (на с. 616). Сп. „Общо дело" публикува статията „В мъгла". „На кръстопът" от Кирил Христов", написана от Стефан Минчев.[1] На нея отговаря самият д-р Кръстев (подписан с псевдонима си д-р Миролюбов).[2] Тая любопитна полемика е свидетелство за литературните нрави у нас в началото на века, а мненията на д-р Кръстев сочат неговата еволюция към модерните разбирания за спецификата на творческия процес. Ще цитирам част от тях, тъй като имат общотеоретично значение и в този смисъл касаят пряко и детската литература. „Всеки художник, и най-субективният, трябва да бъде способен така да се слее със сюжета си, че да изличи своята собствена личност" — пише д-р Кръстев.[2] И по-нататък: „Ний по силата на тая способност съдим за силата на неговата (на художника) творческа дарба." Тази постановка е днес широко известна и в

[1] Вж. Общо дело, г. II, 1901, кн. 1, с. 7.

[2] Вж. Мисъл, г. XI, 1901, кн. 10, с. 646. „По повод на една критика". На тази статия „Общо дело" отговаря в своята кн. XIV, 4 май 1902 г. с материала си „На един предвзет критик".

нея има резон. Поне поради това, че когато творецът не съумее „да изличи своята собствена личност“, ще бъде налице морализуването и ще бъде разрушена естетическата, индиректната сила на внушение. Сега вече Кръстев-Миролюбов развива своите разбирания още по-подробно и в различните посоки на естетиката. В рецензията си за излязлата от печат стихосбирка на Яворов той засяга проблемите на формата и съдържанието, но отново от един модерен ъгъл: „Нито крайно „изкуствената“, искаме да кажем доведена до съвършенството на една *декадентска* (курс. м., П. П.) литературна форма, нито измъченият за индивидуален израз стих — нищо сякаш не бе отнело на чувствата на поета (Яворов) оная искреност, през която слушаш още въздишките и болките, в които е заченато всяко слово, всяко чувство.“[1]

Така се стига до най-известната му и първа чисто теоретична статия „За тенденцията и тенденциозната литература“.[2] Тази статия е показателна за стремежа на д-р Кръстев да приобщи българската теоретична мисъл към немската естетика. Задачата му е усложнена от непрекъснатите атаки на крепнещата социалистическа мисъл, която вече е създала и своя естетическа платформа,[3] все още противоречива, но противостояща твърдо на идеалистическите и индивидуалистическите насоки в обяснението на процесите в изкуството и литературата. Българската традиция е също против него.[4] С това е бил принуден да се съобразява и главният редактор на „Мисъл“. Не само стремежът към обективност, но и съобразяването именно с теоретическите концепции у нас го принуждава още в началото на посочената статия да направи една показателна уговорка: „Без съмнение тенденцията е съществувала всякога и тенденциозна литература не е липсувала даже в епохи на най-бляскав разцвет на „чистото, наивното“ поетическо твочество. Ала не по-малко истина е, че същото може да се каже и за бездарното писателство, и за развращаващата литература.“

По този начин още в началото д-р Кръстев обезсилва своята позиция. Предпочитанието му към „чистото“ и „наивното“ творчество е явно, но това предпочитание не може да бъде обективна и общовалидна истина, а само личен въпрос. По-нататък противоречивостта във възгледите на доктора става още по-очебийна: „Ний имаме всички основания да считаме тенденцията за аномалия и за едно литературно заблуждение, даже ако би признали за безспорен факта, *че не малко видни мислители и писатели са я одобрявали и са си служили с нея*, че даже и въпреки това значително обстоятелство, че именно тенденциозната литература е служила (а в страни, лишени от политическа свобода, служи и днес) на великите културни цели на човечеството.“

Става ясно, че в стремежа си да бъде вън от всякакви школи и направления („Херберто-Хегелевските спекулации“ или „ултранаучните мъдрости на натурализма и естетическия материализъм“, както сам той се изразява), д-р Кръстев непременно ще бъде принуждаван на компромиси и именно в компромисите ще се състои неговата обективност и ще се създава впечатление, че се обхваща въпросът от всичките му страни. Това е долавял и той, затова, изоставяйки всеизвестните и доста експлоатирани теории на „старите“ идеалисти, търси подслон при новите — тюбингенския професор на изкуството Конрад Ланге и самостоятелно доближилия се до него Карл Гроос. В невъзможност да създаде собствена естетическа система, докторът застава зад възгледите на Ланге—Гроос:

---

[1] Вж. Мисъл, г. XII, 1902, кн. 9, с. 623 и сл.
[2] Вж. Мисъл, г. XIII, 1903, кн. 2, с. 98 и сл.
[3] Вж. Съвременний показател, 1855, кн. II и III; Нашата литература.—Дело, г. I, 1895, кн. IV; Критика и библиография. — Ново време, г. II, 1898, кн. II; Нашата художествена литература. — Общо дело, 1901 до 1905 г.
[4] Вж. Тенденциозно изкуство или изкуство за себе си на Ив. Шишманов. — Български преглед, г. II, 1896, кн. IV.

„1. Непосредствената цел на изкуството е да доставя естетическа наслада, по-обща емоция, която наричаме естетическа.

2. Извор на тая наслада не е нито „формата“, нито „съдържанието“, но отношението на дадена форма и дадено съдържание към съвкупността на нашите идеи за света и живота.

3. Изкуството не стои в никакво пряко отношение към нашите реални нужди и стремления, понеже онова, което ни дава, не е действителност, а илюзия.. . “

Това е новото естетическо верую на д-р Кръстев, с тази методология ще подхожда вече той към литературните факти и от тази позиция ще преценява и насочва политиката на списанието си. Не е необходим коментар на изказаните от него мнения. Твърде много видни теоретици са се занимавали у нас с възгледите му. Известна е и сензацията, която е предизвикала прочутата брошурка на Симеон Радев по повод книгата на д-р Кръстев „Стари и млади“.[1] Но това е теоретическа основа и при преценката на литературните факти в областта на детската литература, което пък пряко касае разглеждания проблем.

* * *

От началото на века до момента, в който „Мисъл“ престава да излиза (1907), по неговите страници се появява само един материал по въпросите на детската литература. Това е статията на Славчо Паскалев.[2] Но тази статия е нов връх в цялостното развитие на теоретичната мисъл у нас.[3] Тя е събрала много от опита на теорията в Западна Европа и Русия и въпреки че в основни линии се придържа към една компилативна, при това с доста неизяснени и атакуеми места естетическа платформа, каквато е тази на д-р Кръстев, воюва не само за ревизия на закостенели разбирания, но поставя и принципно нови въпроси пред българските автори, които творят или коментират литературата за деца.

Още в началото на статията си Славчо Паскалев разрушава всички илюзии, че ще се придържа към традиционното разбиране за детска литература. Нещо повече, той е преодолял разбиранията на Балан и самата позиция на „Мисъл“, изграждана до 1900 г. Той спори задочно единствено със Стилиян Чилингиров, тъй като е рожба на естетизма от началото на века и е усвоил концепциите на най-модерните мислители от Запада и Русия, възприел ги е като свои убеждения и воюва за високи изисквания към творците за деца. Оттук и неговият полемичен тон, и безапелационните постановки, и необичайната за нашата практика до момента висота на естетическия критерий и теоретизирането.

Още в началото на статията си авторът извежда смайващ със своята необичайност и категоричност извод: „Съществуването на специално за деца предназначена литература в поетическа форма е плод на едно печално заблуждение. То има корените си в едно фалшиво схващане както същността и границите на поетическото творчество, тъй и възпитателната роля на художествената литература.“ Следват разсъждения от общотеоретичен порядък за спецификата на литературната творба като изкуство, за това, че изкуството има свой строго определен периметър и че само когато служи най-напред в своя собствен олтар, то може да служи и на човечеството. „В противен случай то рискува да изгуби собствената си физиономия и да се обърне в оръдие на цели, на които по самата си природа не може да служи.“ В този смисъл според Паскалев е дълбоко верен и принципът „Изкуство за самото изкуство“.

---

[1] С. Радев. Д-р Кръстев като литературен критик. С., 1906.

[2] Сл. Паскалев. Нашата детска художествена литература. — Мисъл, г. XVI, 1906, кн. V.

[3] Успоредно с „Детската литература“ на Чилингиров, сп. Учител, книжките от март, април и май 1904 г.

Съвсем ясно е, че авторът на статията оставя вратички за прокарване идеите на войнствуващия естетизъм. Многозначителни са уговорките и условностите. Но главното в тезата му е, че изкуството се развива по собствени закони, че тези закони не трябва да се пренебрегват за сметка на грубо натрапената идейност, на елементарната дидактика. Такава позиция е разбираема, още повече, когато се отнася за детската литература, където българинът е закърмен с дидактизъм още от даскалската поезия. Към този въпрос преминава Славчо Паскалев: „Такива именно, чужди на всяко изкуство цели, иска да натрапи на поезията детската литература. Нейната поезия е тенденциозна в най-грубата смисъл на тая дума. Тя си служи с изработените в литературната еволюция поетически форми не за да буди естетически емоции, а да поучава. . . Тука се крие нейният първороден грях. . . " Открито е нещо много съществено, но то е следствие, а не причина. Детската литература се е появила в зората на буржоазното общество и не като устременост на човечеството към нови духовни измерения, а за практическите нужди на историческия момент и затова дидактиката в началото ѝ е неизбежна. Но по времето на Паскалев тя вече е дала образци и на голямото изкуство. В същност към този въпрос нашият автор ще се ориентира малко по-късно в статията си. В цитирания откъс се долавя присъединяването на Славчо Паскалев към естетическата платформа на д-р Кръстев. Паскалевата теза за естетическите емоции се покрива с първата точка от цитирания по-горе естетически катехизис на доктора. Колкото до „първородния грях" на детската литература, не ще и съмнение, че Паскалев е имал пред вид предимно нашата творческа практика, а след това и чуждата.

Нашата детска литература, особено през 90-те години, е била наистина моралистична в най-грубия смисъл на думата; само тук-там са се прокрадвали посвежи творения на Церковски, Цоньо Калчев; едва в края на миналия век се появява интересната и в естетическо отношение „Детска китка" на Чичо Стоян, но и тя е включила редом с най-хубавите до момента стихове, писани от български автор, и елементарно стихоплетство. Многобройните детски списания са безпринципни в литературната си политика, повечето от тях си приличат, нямат собствена физиономия и над всичко властвува поизбледнялата и обезсмислена идея за учение, поднасяна все в същата възрожденска интерпретация, която вече никого не може да трогне.

В малкото белетристични опити[1] е втъкана невероятна нравствена идея, на която си заслужава да обърнем внимание, тъй като именно периодът на 90-те години и неговата детско-юношеска продукция е дала повод за статията на Паскалев. В сборниците на Цоньо Калчев има разказчета със следното съдържание:

Един от слугите на Карл XII, около 13-годишно момче, заспал по време на дежурството си. Кралят се събудил през нощта, видял заспалото на стола момче, но прочел и забравеното на дежурната масичка писмо, в което момчето пишело на майка си, че вече трета нощ дежури непрекъснато. Отменените от дежурство стражи му плащали по 2 лв. и по такъв начин то вече е спестило и изпратило на майка си 10 лв.

Кралят пуснал в джоба на заспалото момче кесия с 10 жълтици — „по 20 лева едната", а на сутринта го назначил завинаги в палата си. Разказът завършва със сентенцията: „Добрият син ще бъде винаги и добър слуга на *царя* (курс. м., П. П.) и Отечеството."

В друг разказ се говори за едно момче, което откраднало от един съдия часовника му. Съдията разбрал това, но не потърсил наказание за „престъплението", а му помогнал да учи и момчето станало „добър гражданин".

---

[1] Вж. например сборничетата на Ц. Калчев „Детски приятел", Пловдив, 1898, и „Радост и полза". Търново, 1898.

Същата пошлост властвува и в поезията. И в поезията съществуват парадокси. Тогавашният поет Васил Георгиев[1] е възприел толкова присърце решенията на българските буржоазни правителства за поощрение на българската промишленост, че е написал следните „детски“ стихове:

„Хайде и ний всички
да не губим време
и малко парички
за старост да съберем!“
(курс. м., П. П. с. 17)

Или: *„Поучение*
. . . . . .
И труди се
Пари да завъдиш!“
(курс. В. Г., с. 48)

Всичко това не е можело да не предизвика рязко отрицание у воюващите за естетическо съвършенство теоретици на „Мисъл“, сред които е и Славчо Паскалев. И тяхната крайност в преценките, липсата на каквато и да било толерантност е била наложена от една кошмарна действителност в литературната продукция за деца. Техните крайни изводи на естетствуващи естети са били наложени от безпомощна, болна детска литература, която е можела да бъде оздравена само чрез шок. Разбира се, теоретици от рода на Славчо Паскалев, възпитани и образовани в духа на немския естетизъм, са смятали това за единствено правилния път към създаването на пълноценно четиво за деца. Защото след първите си безапелационни изводи Паскалев ще достигне все пак до тезата, че специално за деца предназначена литература е необходима. Но сега той е все още при отричането ѝ — стъпка по стъпка.

„Когато обличат научни сведения в поетическа форма — пише той, — имат за цел да направят схващането и усвояването им лесно и приятно за децата . . . Но. . . в интереса на самото научно възпитание не е, щото човек да усвои игрушком истини, до които човешкият ум е достигнал след дълъг, упорен труд. Науките се изучават не само и не главно за усвояване на резултатите им, но за школуване на ума. . . “

Научно-популярното четиво за деца не е новост в българската практика. То е съставна част на всички учебни помагала, особено на буквариte по време на Възраждането. Еволюцията на възрожденското научно-популярно четиво за деца достига своя връх в четирите книжки на Любен Каравелов,[2] с които той си поставил почти неизпълнимата по онова време задача да доведе до детето най-новите постижения от областта на естествените науки. Каравелов се опитва да придаде на научното съобщение характер на художествено четиво, като по този начин го направи достъпно. В първата брошурка, озаглавена „Разкази за небето и земята“, той води повествованието във формата на монолог на героя-дете. Тя е превод от руския текст на Александър Иванов. Втората — „За въздуха и за неговото влияние на животните и растенията“, е монолог-назидание на самия автор, който е разбрал не само че знанията, които поднася, са трудни, но и че не е избрал най-сполучливата форма за тяхното разкриване. Кн. III „За светлината и за топлината или що е живот“ формално не се отличава от втората, а кн. IV — „За водата и за нейните свойства“, е най-близо до изискванията на художествената литература. Но тя, съдейки от изричното указание на корицата,

---

[1] В. Георгиев. Д. градина. Бургас, 1893.

[2] Вж. Л. Каравелов. Детска библиотека, кн. 1—1871, кн. 2 — 1872, кн. 3 — 1874, кн. 4 — 1875, Букурещ.

е превод от Ами Блек. Излиза, че когато Каравелов превежда научно-популярни четива, избира такива автори, които доближават повествованието до изискванията на художествената литература, но когато се заеме да създаде оригинално съчинение от подобен характер, не може да превъзмогне елементарното повествование с определено назидателен характер.

През 80-те и 90-те години научно-популярното четиво не очертава никакви осезаеми успехи, дори е под равнището на постигнатото от Каравелов. Вместо да коментира конкретни творби с научно-популярно съдържание, Славчо Паскалев направо отрича по чисто теоретичен път необходимостта от детски четива с подобен характер. При това мотивите му са убедителни. Ако се направи един по-задълбочен анализ на теоретичните постановки за детската литература в Европа и Русия по онова време, непременно ще открием източниците, от които е черпил нашият автор. През 1886—1889 г. в сп. „Воспитание и обучение“ непрекъснато излизат статии по въпросите на книгата за деца от един малко известен днес руски педагог — Иван Феоктистов. През 1891 г. той отново пише по въпросите за специфичните изисквания към книгата за деца.[1] Феоктистов разглежда съществуващата в Русия практика да се пише на научно-популярни теми, като на повествованието се придава „белетристическа занимателност“ или приказна форма („очовечаване на неодушевените предмети и животните, които разказват сами за себе си“). Ето неговия извод: „И цялата тази грижа за особени похвати при изложението произтича у нашите автори от това, че ако, от една страна, у тях е силно развита страстта да *поучават* децата (курс. И. Ф.), то, от друга, не по-слабо е развит стремежът да се поучава *приятно* (курс. И. Ф.), действувайки на въображението им, като средство за това са и посочените по-горе похвати в изложението. Но в този стремеж се крие голяма грешка.“ Оттук нататък Феоктистов развива разбирането си, че научното знание се изучава не за да се усвоят резултатите от научното познание, а за да се школува и подготви съзнанието на детето за научна дейност в бъдеще. Съобщаването на научното знание във формата на приказка или в друга литературна форма създава неправилно отношение на детето към научноизследователската работа. Подобни мнения не са рядкост и сред немските литератори и педагози. Споровете за степента на фантастичното в детското четиво, за приказките и тяхното значение като литература за деца, за ползата от разказите за подвизи на бележити пълководци и околосветски пътешествия неизбежно е довело и до разисквания за характера на научно-популярното четиво с по-строг научен характер — из областта на физиката, химията, ботаниката, зоологията и т. н. Въпреки че практиката непрекъснато поднася все нови и нови литературни факти от подобно естество, Славчо Паскалев, верен на своите учители, отрича всякаква необходимост от природонаучни четива с претенции за художественост.

Интересни и оригинални са разсъжденията на нашия теоретик при съпоставянето на детската и сензационната литература: „Едни от най-отвратителните в детската литература са ония произведения, които се предназначават не толкова за наука, колкото за „забава“ на децата и които не са редки в нашата книжнина. Много автори, лишени от талант, се отдават само на творчество за деца. Макар и с добри намерения, те са дълбоко убедени в липсата на умение у децата да ценят художествените достойнства. . . Но това обстоятелство *сближава твърде много детската литература със сензационната* (курс. м., П. П.), при всичко че целите им са съвършено различни: и едната, и другата разчитат на неразвития вкус на читателя, първата на малолетния, втората на възрастния.“ Следователно

---

[1] И. Феоктистов. О книге для маленьких детей. — В: К вопросу о детском чтении. СПб., 1891, с. 163.

детската литература— поучителни и забавна, развращава въображението и разваля вкуса на децата, прави ги неспособни за висшата наслада на истинската поезия, прави от тях читатели на сензационната литература и косвено може да стане гибелна за развитието на художествената литература. „В това обстоятелство — продължава Паскалев — лежи главната опасност от специфичната детска литература и ето защо последната трябва да се преследва енергично като едно голямо културно зло, при всичко че на пръв поглед да изглежда като нещо безвредно."

Цялата първа част на тази статия е отрицание. С особено настървение авторът ѝ се нахвърля върху практиката да се използуват поетическите форми за нравствено-поучителни цели. „Тенденцията иска да се натрапи и заради нея се жертвува както фактическата, така и психологическата правда, а заедно с това и всяка художественост." Това е ново връщане към парливия въпрос за тенденцията и тенденциозната литература, на който е посветил доста страници още през 1903 г. д-р Кръстев. Трябва да се признае, че Паскалев е по-определен от доктора в това отношение. Той не споменава, че тенденцията е съществувала винаги. За него тя е просто вредна. Единственото рационално зърно, което и днес е в сила от тази негова позиция, това е, че „всяко *преднамерено* (курс. м., П. П.) морализуване не само не постига очаквания ефект, но докарва по-често противоположни резултати". Може да се направи изводът, че моралът трябва да се прокрадва между редовете деликатно, като не пречи на твореца да бъде верен на жизнената правда и при положение, че не се изведе като сентенция в края на творбата, а се внушава успоредно с цялостното естетическо въздействие.

Но тази постановка е възприета от всички наши рецензенти преди и след Освобождението, съдържа се и в статията на Ал.Т-Балан, и у Чилингиров, зад нея са застанали всички уважаващи себе си литературни теоретици и естети. Откриваме я в по-широко разгърната интерпретация у всички педагози и литератори от Ж. Ж. Русо, през Белински, Писарев, Круглов, Цимер, Волгаст, Т. Щорм, Ернст, та до Феоктистов.

Спомена се вече, че първата част на Паскалевата статия е едно категорично отрицание на съществуването на литературата за деца. Но това е само един психологически трик на опитен полемист в журналистиката. По този начин той е възбудил любопитството, подготвил е у читателя порой от възражения, създал е така необходимата му „шокова ситуация". Във втората част Славчо Паскалев притваря оставените нарочно открехнати вратички: „Но макар че областта на поезията е строго разграничена от оная на морала и науката, макар че едно поетическо произведение по своята същност е съвършено индиферентно спрямо всякакви интелектуални и етически съображения, тъй като непосредствеността му като художествено творение се изчерпва напълно с удовлетворението на оная потребност на нашата душа, която е прието да се нарича естетическа, от това съвсем не следва, че поезията не влияе както върху умственото, така и върху нравственото развитие на човека." Отново тезата на д-р Кръстев за предназначението на изкуството единствено да удовлетворява естетическата потребност на човека! Славчо Паскалев доразвива този възглед и му придава по-голяма определеност. Главната задача на изкуството е да удовлетворява естетическата потребност, но едно естетически съвършено творение не може в същото време да не възпитава. Диалектическото единство между естетическо и нравствено е разкъсано, за да се даде предимство на естетическото. Красотата носи на раменете си нравствеността.

Славчо Паскалев е искрен в своите разбирания, но сам не е доловил, че както философските и естетическите откровения на неговия ментор, така и той самият, па дори и конкретната негова статия са плод на своето време и са предизвикани от крещящата необходимост да се сложи някакъв порядък в неконтролираната от никого, а с такъв сериозен обществен резонанс област на литературната про-

дукция за деца. Защищаваният от него краен естетизъм е явление на едно историческо време, когато България е преживяла политическите катаклизми на третото си раждане из пепелищата, стремително е поела към неизвестни хоризонти и все повече затъва в партизанство и корупция, но тътенът на наближаващите войни още не смущава илюзиите. Така че крайният естетизъм е реакция против ширещото се филистерство. По-късно той ще се превърне в оръжие на буржоазната идеология. В този ранен период и Славчо Паскалев поднася заключения, в които има твърде много истини и полезни практически изводи.

За него всяко велико произведение на изкуството е само по себе си нравствено. „Като ни издига над тягостната монотонност, пустота и дребнавост на нашия делничен живот (ето една неволно отронила се откровеност за духа на първото десетилетие на нашия век), като ни поставя в непосредствено общение с мощни души, *чиито идеи възприемаме* (!!), и велики сърца, чиито чувства преживяваме като наши собствени, изкуството просветлява и възвишава характера ни." Значи все пак тези „мощни души" са си поставили за цел да внушат своите идеи. Всичко се свежда до начина, по който ще бъдат внушени.

Сега от сферата на общотеоретичното се преминава към проблемите на детската литература. Тези проблеми изискват същата отговорност и това авторът напълно съзнава. В неговата гражданска ангажираност не можем да се съмняваме. Именно тази ангажираност е наложила продължителната му разходка из философско-естетическите проблеми, докато накрая постави най-болния въпрос: Може ли поетът при обработката на един сюжет, напълно достъпен за децата и предназначен за тях, да си остане все пак във всичко верен на себе си художник? Отговорът е в пълно противоречие с афишираното в началото пренебрежение към литературата за деца: „Тоя въпрос е отдавна решен в положителна смисъл." И Славчо Паскалев дава като пример духовното наследство на Андерсен, Киплинг, Щорм, Розенгер, Гаршин, Мамин-Сибиряк. Пренебрежението е било към опреде лена категория творчество за деца. Парадоксът не е никакъв парадокс. Произведенията на изброените автори са изобщо литература и тогава литература за деца. Детето не може и не трябва да чете всичко, което четат и възрастните,но всичко, което е предназначено за детето, трябва да буди нравствени и естетически преживявания и у възрастните. Детската литература е част от цялото, а не самостоятелно цяло. Тя трябва да се твори по законите на изкуството изобщо, дори в по-голяма степен трябва да отговаря на изискванията на тези закони, защото изкуството за деца има двустранна зачача — не само да възбужда естетически и нравствени преживявания, но „и преди всичко да култивира у детето усет за красота и нравственост".

Нашият теоретик като че отново е в плен на идеалистически възгледи. За него „и литературният вкус на детето е една tabula rasa". Възпитанието е факторът, който насочва развитието и на литературния вкус в една или друга посока.

Прочутото словосъчетание на Джон Лок не трябва да се разглежда догматически и в същност нашата педагогическа мисъл прави усилие да преодолее някогашната инерция.[1] Английският педагог, когато употребява този термин, не отрича ролята на наследствеността, а под него разбира липсата на преки възприятия от околната среда у индивида. Точно така разбира „Табула раза" и Славчо Паскалев: „Способността за литературна наслада се намира у детето само като предразположение и от това семе може да израсне както мощно, великолепно дърво, тъй и пълзящ храсталак." Това е и цитат из възгледите на немския педагог Хайнрих Волгаст, който е стигнал до истината, че възпитанието трябва да

---

[1] Вж. сп. Предучилищно възпитание, 1976, кн. II, с. 42, „За правдива интерпретация на Джон Локовата „Табула раза", Иван Арнаудов, преподавател в ИДНУ — Бургас.

предпочете способността от художествена наслада пред некултурната нужда от сензации.

С това вече българският теоретик е извел докрай решението на всички въпроси, които е поставил в началото. Неговите възгледи могат да се групират в няколко формулировки от общотеоретично и конкретно свързано с детската литература естество:

1. Детската литература е част от общата литература и трябва да отговаря, както и литературата за възрастни, на специфичните изисквания на изкуството. В противен случай тя не само че няма право на съществуване, но е и едно голямо културно зло.

2. Преобладаващата част от литературната продукция за деца не е изкуство, както не е изкуство и сензационната литература. Но детска литература без необходимите качества е много по-пагубна за обществото от сензационната литература, тъй като оформя естетическия вкус на младите поколения и косвено може да бъде гибелна за развитието на художествената литература.

3. Истинското произведение на изкуството само по себе си е нравствено и влияе както върху нравственото, така и върху умственото развитие на човека. Преимуществено емоционалният характер на „художествената илюзия“ прави изкуството и в частност поезията особено пригодна за нравствено въздействие, което ще бъде толкова по-благотворно, колкото от по-ранни години се започне.

4. В едно произведение на изкуството тенденцията се носи от естетическото му съвършенство и затова заради тенденцията не трябва да се жертвува фактическата, психологическата, а оттам и естетическата правда.

* * *

Новото философско-естетическо верую на д-р Кръстев е сполучливо защитено и в областта на детската литература. Налице е неговата терминология, която създава необходимата атмосфера на артистичност и обективност, но в същото време пред съвременния литературен историк се изправя една сложно и противоречиво изградена система от възгледи, в която рационалните и общовалидните постановки са затрупани от пласт терминология и ефекти и трябва грижливо да бъдат пресени, за да се оцени теоретичният принос на сп. „Мисъл“ и конкретно на статията на Славчо Паскалев. А този принос е несъмнен. Той е не толкова в теоретизирането, което не обогатява в крайна сметка кой знае колко съществуващите разбирания (срв. възгледите за детската литература до 1900 г. и тези на Стилиян Чилингиров с Паскалевите), колкото в категоричността, с която се поставя изискването за естетическо съвършенство. В това отношение статията на Паскалев е един вик, избликнал из дълбините на дълго стаяваната болка от нищетата на българската детска литература. Крайният естетизъм е закономерна реакция срещу крайно елементарната, нахална дидактичност и изиграва ролята на катализатор в литературния процес.

* * *

С прогласената дотук методология теоретикът на детската литература пристъпва към коментар на литературната действителност. От висините на своя идеал той не вижда нищо утешаващо в нашата литературна нива. Докато разисква стихосбирките на Попович, Вазов, П. Р. Славейков и К. Величков (той не допуска изобщо да се спомене стихосбирката на Марко Балабанов поради конфузната техника на автора ѝ), Паскалев все още се владее. Но затова пък Цоньо Калчев, Церковски, Стоян Попов, Бобевски, „някой си Чилингиров“, Господинов, Блажев, В. Георгиев са отречени с най-категорични думи. За всички тях авторът е цитирал Карлейл, че „само оня има право да пише стихове, да римува и пее,

комуто сърцето пламти от истинска любов към мелодията и чийто думи стават музикални поради величието, глъбината и музиката на мислите му“.

Още по-категоричен е Паскалев в отричането на белетристиката. Той счита, че за да бъдат написани разкази като тези, които се публикуват в детския периодичен печат, не е необходимо да притежаваш нито талант, нито наблюдателност, нито даже особена писателска опитност. Трябват само перо и хартия.

В разбиранията си за различните епически жанрове и използването им като четиво за деца той се придържа към приетото от чуждестранната теоретическа мисъл. Така например той добре е усвоил разбиранията на Русо за баснята[1] като една остаряла и вече изоставена литературна форма. Но в унисон с Белински е примирителен към басните на Крилов и своята въздържаност към този жанр оправдава с ниската художественост на българските басни.

Особено внимание обръща на приказката като белетристичен жанр. Според него никъде няма такова щастливо съчетание на висока художественост с пълна достъпност за всяка възраст, както в добрата приказка. Тя е неоценима за развития естетически вкус на децата. За съжаление в нашите периодични детски издания, където се ширят бездарността и безвкусицата, на народните приказки се дава съвсем малко място. Но още по-лошо е, че приказките се „поправят“, обезобразяват се; тяхната национална обагреност, онова, което носи очарованието им, изчезва след поправката напълно. До този момент никой не се е сетил да направи подборка от нарочно избрани за деца български народни приказки. От чуждите най-често се срещат по страниците на детските списания преводи от руски, преводи от сборниците на Братя Грим, Перо, Андерсен, Пушкин, Гаршин. Но на нашето дете липсват според Паскалев приказките на Лабуле, Ж. Санд, Хофман, Шамисо, Хауф. Славчо Паскалев е привърженик на едно по-късно разбиране за приказката и за ролята ѝ като детско четиво. Белински например извървява сложен път от възторжено приемане приказките на Хофман до пълното отричане на приказния жанр като детско четиво. Сложно и многостранно обосновава своята въздържаност към приказката Иван Феоктистов. Гончаров не може да приеме приказката, защото тя извиква у детето-слушател болезнено състояние на полумистика. Подобни възгледи съществуват и в Германия. Но тези съображения са чужди на нашата литературна и педагогическа мисъл. Приказките са горещо препоръчвани редом с най-хубавото от Дикенс, Доде, Кампе, Сенкевич, Гогол, Тургенев, Гаршин, Короленко. В коментираната статия се отрича единствено творчеството на Майн Рид, който е обвинен в неумение да създаде индивидуализирани и психологически мотивирани образи на персонажите си. Третиран е като „крайно наивен писател“, в чиито произведения голяма роля играе сензационният елемент. За сметка на това горещо се препоръчва Жул Верн и особено разказите на Сетон-Томпсон, чиито сюжети са почерпани от живота на горските обитатели.

Интересен въпрос, който може би за пръв път се повдига у нас, е въпросът за съкратяването или пригаждането на известни класически произведения към изискванията на детската възраст. Намесата в първоначалния текст е по принцип недопустима. Още по-малко може да се допусне тя с подобни намерения. Но тази практика е благословена още от Русо в края на XVIII в. и благословията му е причина за появата на специалната детска литература.[2]

Думите на Русо са предизвикали немския превод на Даниел Дефовия „Робинзон Крузо“ от Кампе, който се счита за първа книга на детската литература в света (в същност първата пригодена за деца книга) — 1779 г.

---

[1] Вж. Ж. Ж. Русо. Собр соч. Т. I, Изд. и ред. Тибелена, 1886, Эмиль. . .

[2] Пак там: „Този роман, от който *ще изхвърлим всичко излишно*. . .ще служи на Емил в тази епоха“ (с. 182—183).

От този момент, в който Кампе се намесва безцеремонно в английския оригинал на „Робинзон“ и го прави почти неузнаваем, за да бъде достъпен за децата, такава практика е нещо обикновено и много от класическите произведения на световната литература са обезличени с подобни намерения. До децата достига бледо копие на най-високите достижения на човешкия дух. Някои (например Белински) допускат съкращения и обработка на онези места, които са с по-пикантно съдържание и не бива да бъдат четени от деца, но други, особено в началото на века, считат, че всякаква намеса в текста проваля единството и с това естетическата стойност на което и да било произведение и това е недопустимо. Към тях присъединява своя глас и Славчо Паскалев.

Той взема отношение и по редица други въпроси, някои от които не са в компетенцията на естетиката, а по-скоро от педагогически характер. Статията не говори за познаване разбиранията на Белински или Феоктистов, но е цитиран Русо: „Аз мразя книгите; те ни учат да говорим неща, които не разбираме.“ Оттук изхожда, когато развива разбиранията си, че възпитателят трябва да бъде литературно образован човек, защото естетическото възпитание има самостоятелно значение редом с умственото и нравственото. Илюстрира това с няколко примера из практиката в училищата, за да заключи: „Нашите учители като че не са в състояние да разберат, че едно поетическо произведение има само по себе си цена, съвършено независима от поуката, която може да се извлече от него, че то съществува, не за да илюстрира някакви морални императиви.“

В края на статията е посочена нейната цел — не толкова да разреши, колкото да повдигне въпроса за детско-юношеската литература у нас, засега съвършено занемарен.

* * *

Въпросите за детско-юношеската литература през годините от Освобождението до първото десетилетие на нашия век са наистина занемарени. „Мисъл“ е поместила за 17-годишното си съществуване шест материала, сред които има и сериозни изследвания, но и теоретически постановки, плод не на задълбочено обмисляне, а на интуиция. Не по-добро е състоянието и в другите списания. „Българска сбирка“ за периода от 1894 г., когато започва да излиза, до 1912 г. е поместила едно немотивирано хвалебствие на „Детска гусла“ на К. Величков (1894), нищо неказващата рецензия за сп. „Звездица“ (1894), два елементарни отзива за ученическото сп. „Извор“ (1895 и 1896) и чак през 1912 г. излиза с друг материал по проблемите на детската литература — рецензията за „Горски поточета“, детски песни от Любомир Бобевски. Сп. „Учител“, което би трябвало да приеме най-присърце литературата за деца и да следи особено внимателно нейното развитие, от 1902 до 1912 г. излиза само с девет материала: една рецензия за „Библиотека за деца“, появилата се в три поредни книжки през 1904 г. много интересна статия на Стилиян Чилингиров „Детската литература“, обзорните прегледи „Нашите детски списания“ — през същата година, отзива за „Картинна галерия“ на Палашев (1906), прегледа на развитието на руската теоретична мисъл за детската литература, превод на С. Симеонов от руски (1910) и повърхностния разбор на детската поезия за 1909 г. от току-що начеващия своята творческа биография Генчо Негенцов (1910). Не е по-добро положението и в другите списания.

В детската периодика почти не се полемизира по теоретични въпроси (изключение са програмните статии), а социалистите току-що са достигнали до идеята за завладяване на този така важен периметър за пропагандата на идеите си.[1]

---

[1] Вж. сп. Учителска мисъл, г. II, 1905, кн. V, януари. Страници без заглавие, К-ов.

* * *

На фона на тази картина става по-ясно значението на сп. „Мисъл“ в оформянето облика на литературата за деца у нас. При това литературната политика на д-р Кръстев е монолитна. До 1900 г. тя е единна в литературата за възрастни и за деца, единна остава и след 1900 г., когато за свое знаме все по-откровено издига немския естетизъм. Но и след 1900 г. д-р Кръстев не съумява да скъса окончателно с българската традиция, затова винаги зад барикада от заимствувана терминология ще откриваме у него и сътрудниците му стойности, приложими и днес — както в литературата за възрастни, така и в литературата за деца.

НЕОБИКНОВЕНИТЕ ПЪТЕШЕСТВИЯ НА ДЖОНАТАН СУИФТ

Александър Шурбанов

Годината 1726 е още в началото си. Шибащите студени дъждове сякаш никога няма да престанат и зимните главоболия все така продължават да измъчват негово преподобие. Но той вече се стяга за път. Работата е най-сетне завършена и макар че сигурно има още какво да се пипне, по-добре е да послуша приятелите си и да не отлага повече. В края на краищата той посвети на тази книга цели дванадесет години от живота си. Когато я започваше, беше едва на четиридесет и шест и оттогава досега не успя ни веднъж да отскочи до Лондон. Беше изгубил и желание за това. А някога прекарваше там по-голямата част от времето си. Тогава беше наивен и вярваше, че каузата на торите е великодушна и разумна, че за да се оправи всичко, достатъчно е да бъдат разгромени безскрупулните виги, чиято единствена цел е собственото обогатяване, и дългът на честния човек е да се посвети на борбата срещу тях. Сега, толкова години след окончателния провал на торите, в ирландското уединение мислите му бяха се избистрили, илюзиите — изгубени и той смяташе. . . Но всичко това щеше да стане ясно на цяла Англия от книгата, която току-що бе дописал и към която столичният издател Мот, изглежда, бе проявил интерес. И така след дванадесетгодишно отсъствие деканът на съборния дъблински храм „Свети Патрик“ пътуваше със своя ръкопис към Лондон.

И към безсмъртието. Защото днес може би ще се намерят хора, които не са чували името на преподобния Джонатан Суифт, но неговата литературна рожба, пътешественикът Лемюел Гъливер, е, струва ми се, добре известен на всички. Още от най-ранна възраст заедно с джуджетата и великаните от приказките в нашето съзнание влиза този неспокоен мореплавател, чиято участ винаги го изхвърля на някакви необикновени брегове — ту сред перчещи се из джобовете му педя-човечета, ту сред небрежни гиганти, които го разнасят нагоре-надолу в скован специално за него кафез, ту под летящи по небето магнитни острови, ту при философстващи коне. . . „Пътешествията на Гъливер“ — не е ли това една от любимите книги на нашето детство? И няма ли да помним до края на живота си как клетият корабокрушенец се събужда на непознатата земя и открива, че е привързан към нея със стотици тънки въженца, така че не може да извие глава или да вдигне ръка, додето по гърдите му напредва авангардът на лилипутската армия? Или как същият той самоотвержено се сражава с два грамадни бробдингнагски плъха върху двадесетметровото легло на своята стопанка?. . .

Книгата е пълна с подобни занимателни епизоди и след известна преработка тя наистина се е превърнала в едно от най-популярните четива за децата от цял свят. В това отношение съдбата на Гъливер наподобява тази на Дон Кихот —

всички от малки знаем за неговите героични битки с огледала и вятърни мелници, за Санчо Панса, за Росинант, за Дулсинея, но колцина са чели автентичния текст на Сервантесовия шедьовър?

Паралелът между двете големи произведения на европейската литература не е случаен. Ако „Дон Кихот“ пародира широко разпространените през късното Средновековие рицарски романси, „Гъливер“ заема същата позиция по отношение на ренесансовите и следренесансовите пътешественически „дневници“. Това е един твърде плодовит жанр, чиито литературни модели впрочем отново трябва да се търсят в старите романси и чийто успех е лесно обясним в епохата на продължаващите географски открития, на западноевропейската и най-вече английската търговска и военноколонизаторска експанзия през всички морета — от Индия до Америка. Неведнъж Суифт иронизира директно модата на пътешественическите книги, безбройните измислици, които те се мъчат да представят за чуто и видяно в далечни краища. По-често обаче — почти непрекъснато — този род литература се шаржира духовито в самия метод на писателя — в педантичното детайлно описание на всякакви невъзможни случки и същества, уж срещнати из задморските предели, в счетоводителската прецизност, с която несъществуващото се вмества в стриктните координати на делничното. Книгата гъмжи от имена на капитани, моряци и кораби, с които Гъливер пътува. Ние сме известени за точното географско местоположение на фантастичните земи, които той посещава, знаем деня и часа на неговото пристигане и отпътуване, точния брой лилипутски животни, необходими за обеда му, както и диаметъра на летящия стоманен остров. Пародията на книжнината, която се стреми да облече невероятното в дрехите на всекидневието, е доведена дотам, че на места читателят е почти склонен да приеме неговото невъзможно съществуване. И едва ли е за учудване възмущението на ирландския епископ, който според Суифт заявил, че „книгата е пълна с неправдоподобни лъжи и що се отнася до него, той не вярва на почти нито една нейна дума“.

Работата е там, че простодушният свещеник (ако и той не е една от Суифтовите фикции!) не е разбрал най-важното — че „Пътешествията на Гъливер“ не е проста пътешественическа книга, тъй както „Дон Кихот“ не е прост рицарски роман. Нещо повече, тя не е и проста пародия на пътешественическия жанр, както и Сервантесовата творба не се изчерпва с осмиването на романсите. И тук именно започва онова, което прави „Дон Кихот“ и „Гъливер“ нещо много повече от забавни детско-юношески четива или преходни литературни карикатури, което ги превръща в най-велики произведения на всички времена.

Пътешественическите дневници на XVII и XVIII в., макар и в твърде непретенциозна форма, дават израз на самочувствието и самолюбуването на английската буржоазия,която постепенно се утвърждава като господар на света и не след дълго ще се хвали, че над нейните владения слънцето никога не залязва. В 1719 г.— само няколко години преди публикуването на „Гъливер“ — излиза от печат едно съчинение, което издига пътешественическата литература на високоестетическо равнище и става блестящ апотеоз на британския империализъм. Тази книга също ни е добре позната във „вдетинени“ редакции. Нейното кратко заглавие е „Робинзон Крузо“. Нейният автор е сам предприемчив човек от „средната класа“ и привърженик на партията на вигите. С типичния за своята социална среда оптимизъм, граничещ с безсърдечна себичност, Даниел Дефо изгражда утопията на дейния буржоазен индивидуализъм. Той е на страната на печелещите и негов е утрешният ден. Суифт, потомъкът на разорено аристократично семейство, намерило убежище в Ирландия след вихъра на Гражданската война, е на страната на губещите. Свързан за дълго време с партията на торите, той е безнадежден консерватор. Голямата задача на неговия живот е да защити традиционните ценности на хуманизма от нечистите хищни ръце на замогващия се капитализъм. Той се

опитва да стори това в открита политическа борба, чрез многобройните си памфлети в подкрепа на линията на торите, но естествено дерзанията му са предварително обречени на неуспех. Защото, както казва по друг повод английският литературовед и историк А. Л. Мортън, „той води битката на бъдещето с оръжието на миналото“. Но нали оръжието на бъдещето в началото на XVIII в. още не е изковано! Нали единственият защитник на човечността по това време — както Дон Кихот — е принуден да вдигне срещу неправдата и насилието крехкото и безнадеждно остаряло рицарско копие! И нали само безчувственият би му се присмял за това!

В първата четвърт на английския — а и западноевропейския — неокласически век, когато мислители и писатели повтарят в хор след Лайбниц, че „този е най-добрият възможен свят“, и дори приятелят на Суифт Александър Поуп заявява: „Което е, е право“ — във времето на буржоазния триумф и самодоволство малцина са онези, които подлагат ценностите на капиталистическата класа на унищожителен анализ. И пръв между тях е консерваторът Джонатан Суифт със своята „пътешественическа книга“ за Гъливер.

Суифт е политически враг на Дефо. А и личен. Той ненавижда неговия лекомислен оптимизъм, неговата необразованост, неговата енергичност и инициативност, неговия успех. В редица епизоди на своето съчинение той явно пародира „Робинзон Крузо“. Но не това е главната му грижа. Суифт се заема да разобличи самите основи на обществото, което Дефо така възторжено приветствува.

Първото пътешествие на Гъливер е в същност пътуване към гротескния образ на съвременната му Англия и Европа. В столицата на лилипутите — като през обърнат бинокъл — виждаме рязко очертан политическия живот на тогавашен Лондон. Тук кандидатите за високи правителствени постове трябва да покажат публично ловкостта си в опасния танц върху въже, жадните за ордени и титли трябва да се надскачват пред императора като състезателни коне, а двете враждуващи партии се различават единствено по височината на токовете си — някогашната лоялност на Суифт към торите явно е отстъпила място на съзнанието за унизителното безсмислие на парламентарната и придворната партизанщина. Особено ярко е разобличението, на което авторът подлага религиозните конфликти на своята епоха — знамето на всички вътрешни и външни войни в периода на буржоазните революции. Още преди години в памфлета си „Приказка за бъчвата“ Суифт е осмял кавгите между католици, англиканци и пуритани. Сега той представя църковното разцепление като глупашки твърдоглав спор за това, от коя страна трябва да се чупят яйцата — от тъпата или от острата. Това, разбира се, би било просто смехотворно, ако не е предизвикало толкова кръвопролитни метежи и войни. И до този момент двете съседни кралства на Лилипутия и Блефуску (Англия и Франция) продължават да враждуват заради една нелепица.

Цялата нова история на Англия по времето на Суифт след реставрацията на Стюартите през 1660 и тяхното повторно и окончателно отстраняване от парламента през „славната“ 1688 г. е един непрекъснат низ от преследвания и екзекуции ту на протестанти, ту на католици. Особено зверска е разправата с последните в родната страна на писателя — окупираната от англичаните Ирландия. Двете големи европейски войни, в които Англия взима дейно участие — войната на Аугсбургската лига (1689—1697) и войната за испанското наследство (1701—1713), са също религиозни по форма и също като че ли се заключават в единоборството между католици и протестанти. На тази омраза привидно се дължи и постоянно тлеещото съперничество между Англия, Холандия, Испания и Франция. Суифт — както и всички негови съвременници — не успява да съзре под религиозното противопоставяне централния класов конфликт на своята епоха — конфликта между капитализма и феодализма, между буржоазията и аристокрацията. Но безкрайните кръвопролития в името на една или друга религиозна догма го

ужасяват и отвращават. Цялата съвременна политическа история се превръща за него в една гигантска изтребителна лудост. В отношението си към войната, проявено съвсем определено в цялата му политическа и литературна дейност, Суифт продължава най-добрите традиции на английския хуманизъм. В „Пътешествията на Гъливер“ многократно се бичуват жестокостта и абсурдността на милитаризма, описват се страданията, които той носи на народите. Човек неволно си спомня за антивоенните размисли на Томас Мор в неговата „Утопия“. Разликата е, че сега, два века по-късно, Англия вече е стъпила сигурно и безвъзвратно на пътя на империалистическото развитие и историческата логика я води към все по-яростни и кървави сблъсквания по всички краища на света.

В миниатюрния свят на Лилипутия и Блефуск националното и класовото високомерие изглеждат детински смешни. Тук Гъливер има случай неведнъж да се сблъска и с покварата на двореца, с неговите дребнави интриги, с лицемерието и макиавелизма на управляващите. Заключението, до което той стига след деветмесечния си престой, е никога вече да не оказва каквото и да било доверие на князе и министри.

Вярно е, че и в Лилипутия се намират, макар и малко, добри хора. Но най-многото, което те могат да направят за Гъливер, е да го предупредят тайно за готвещата му се съдебна разправа или да пледират пред императора за замяна на смъртната присъда с ослепяване. Инак биха рискували високите си постове.

Изследователите на Суифтовото творчество предлагат множество успоредици между персонажи и епизоди от „Пътешествията на Гъливер“ (и най-вече от „Лилипутия“), от една страна, и някои исторически личности и събития от времето на автора — от друга. Твърде вероятно е Флимнап да е премиерът на вигите Уолпол, а Болголам — херцог Аргайлски и тайното отпътуване на Гъливер от Лилипутия за Блефуску да изобразява бягството на водача на торите Болингброк във Франция след победата на неговите политически противници през 1714 г. Всичко това е наистина възможно, като се има пред вид активното участие на Суифт в партийната борба през онези години и желанието му да разобличи своите неприятели, макар и в алегорична форма. Но и без да разгръща обяснителните бележки, днешният читател разбира за какво става дума в „Лилипутия“. Той вижда в описанието на маниатюрната държава не просто зашифрован личен дневник на една политическа личност, а всеобхватна сатира на английската, а и европейската действителност от онова време.

Един вежлив великан се разхожда на пръсти из царството на важните дребосъчета, разглежда ги с любопитство и внимава да не настъпи някоя знатна особа, да не ритне някой дворец. Ако се наложи, той ще угаси цял царствен пожар по един доста непристоен начин, ще отвлече наведнъж цяла бойна флотилия, но ще продължава покорно да се кланя на „всемогъщия Император на Лилипутия, наслада и ужаса на вселената, чиито владения се простират на пет хиляди блиструги до краищата на земното кълбо, монарха на всички монарси, по-висок от синовете човешки, чиито нозе стигат до самия център и чиято глава опира в слънцето. . . . “— и който е не по-дълъг от средния ви пръст. Защото какво друго може да направи Гъливер — или какво е можал да направи сред своите лондонски лилипути самият Суифт? Ето една уместна бележка на Лев Толстой:

„Вървях из селото, надничах през прозорците. Навред — бедност и невежество. И си мислех за робството предишно. Преди се виждаше причината, виждаше се веригата, която привързваше, а сега няма верига, а косъмчета в Европа, но те са тъй много, колкото онези, с които са завързвали Гъливер. У нас още се виждат въженца, връвчици, а там — косъмчета, но така държат, че наръдът-великан не може да се помръдне.“

Дори и развързан, Суифтовият герой продължава да бъде оплетен с хиляди невидими нишки от своите господари-дребосъци. За него има едно спасение — бягството. Бягство към дома, към своите. Далеч от „голямата политика“ на джуджетата.

В първата книга на „Пътешествията“ наистина се срещат и страници, които са твърде далече от общата ѝ сатирична насоченост. Почти цялата шеста глава, посветена на системата на правосъдието и образованието в Лилипутия, звучи в дисонанс с всичко останало, което вече знаем за тази страна. Тук Суифт възприема метода на мислителите-утописти и рисува един доста хуманен модел на обществена организация. Читателят остана донякъде озадачен от разумното уреждане на тези въпроси в една, общо взето, неразумна държава. Трудно е да се обясни защо Суифт е решил да вмъкне шестата глава именно в книгата за Лилипутия. Може би това се дължи на някакво невнимание. Може би връзката с цялото се е загубила при една от многото редакции на ръкописа. Може би авторът не е искал да представи Лилипутия в изцяло отрицателна светлина (стремежът към балансиране е характерен за всички следващи части на съчинението). Така или иначе на тези страници ние за пръв път се срещаме с втората страна на труда — утопичната картина на съвършеното обществено устройство. Този аспект показва, че Суифт продължава линията на великите древни мислители (най-вече Платон), възродена и обогатена от Мор и другите утописти на ренесансовия хуманизъм. Разбира се, нашият аристократ-консерватор проявява и класовата ограниченост на своя мироглед. В търсенето на безукорното общество той пак обръща поглед назад — към патриархалния феодализъм. Социалната йерархия е за него свята и неприкосновена. Той поддържа идеята за кастово разделение на хората според тяхното родословие. А може би тази идея се поддържа не от него, а от Гъливер? Или пък от лилипутите, които нямаме причина да ценим твърде високо. Още повече , че в последната част на творбата — при хуихимите — класовата дифренциация почива на съвсем друг, биологически принцип. Тук,както и в по-късните утопични раздели на книгата отношението на автора остава двусмислено.

Второто пътешествие на Гъливер е в страната на бробдингнагите. Сред тези великани самият той изпада в положението на лилипут и в същност човек трудно би го отличил от познатите ни вече дребосъци. В една страна, където европейската политическа система е съвършено неизвестна, Гъливер трябва да обяснява как е уредена английската държава, нейната търговия, защо и как се водят войните, какво представляват религиозните раздори, за какво се борят политическите партии и т.н. Сам Гъливер разбира колко незавидна е неговата роля, додето кралят на Бробдингнагия го държи в ръцете си и галейки го с умиление, през смях го пита дали е виги или тори. Малко по-късно височайшата снизходителност ще се смени с отвращение към „това пакостно племе от гнусни гадинки“, които гостът му току-що е описал. В царството на великаните нашият пътешественик май за пръв път се изчервява при мисълта, че е англичанин и европеец. Всичко, което той наблюдаваше като чужденец в Лилипутия, сега се оказва истината за неговата собствена родина и Гъливер е длъжен да вземе позиция. Затова и при завръщането си сред „своите“ той дълго време ще гледа на тях като на пигмеи и ще се чуди дали не е попаднал отново в Лилипутия. Така Гъливер преживява първото си решително разграничение от съвременната буржоазна цивилизация. Той се връща у дома с погледа на бробдингнаг. А това не се лекува лесно.

Но какво представлява страната на великаните? Дали тя е идеалното земно царство на Суифт? Някои наричат Бробдингнагия „тористка утопия“. Нравите и животът тук в общи линии не се различават твърде много от тези в селска Ирландия. Хората са разделени на слуги и господари. Между тях се намират добродушни момичета като Глумдалклич, но и безсърдечни печалбари като баща ѝ.

А гигантските просяци са отвратителни в своята чудовищна мръсотия и мизерия. Превъзходството на Бробдингнагия над Англия и Европа се състои в това, че тя не познава политическата порочност и безумие, за които е принуден да разказва надълго и широко засраменият Гъливер. Общественият ред в тази страна е максимално прост и рационален — такъв, какъвто би трябвало да бъде, ако светът наистина бе основан върху разума — този първи постулат на XVIII в. И все пак за преодоляване на класовото разслоение с всичките му печални последици в ежедневието на хората както в цялата книга, така и тук въобще не става дума.

За отбелязване е, че ако „Бробдингнагия" е замислена като утопия — макар и доста иронична като всички „утопии" на Суифт, — тя страда от една основна слабост: нейното главно достойнство е с отрицателен знак — липсата на лилипутска политическа поквара. И може би поради неспособността си да изгради плътен и убедителен утопичен модел писателят запълва втората си книга с толкова много занимателни случки, в които отсъствува скритият план на иронията и сатирата. Ако изключим разговорите на Гъливер с краля, тази част се състои почти изключително от епизоди като битката на пътешественика с плъховете и неговите злоключения в купата със сметана или в прегръдките на гигантската маймуна, която едва не го изпуща от покрива пред очите на ужасената тълпа. Последната случка съдържа навярно една от Суифтовите дребни задявки с лични неприятели. В герба на графовете Килдер, с които той е бил в лоши отношения, била изобразена маймуна. Според семейната легенда тя била спасила един от Килдерите в ранното му детство, като го изнесла от избухнал в замъка пожар.

Въпреки това разводняване на „Бробдингнагия" с несъществени детайли книгата определено се включва в общата тема на съчинението. Само че иносказанието тук отстъпва пред прякото разобличаване на английската социална и политическа система в разказите на Гъливер.

Следващото пътешествие е до Лапута. Това е една летяща станция, на която може да завиди не само Жул Верн, но и мнозина от днешните автори на научна фантастика. Лапута със своите земни владения е благословената земя на мислителите и учените. Но ако Франсис Бейкън някога мечтаеше за нейното осъществяване, Суифт я наблюдава с открита неприязън. В това общество на „изследователи" той не вижда капка човечност или загриженост за хората. Науката, с която се занимават обитателите на Лапута и на тяхната земна столица Лагадо, е отвлечена и безсмислена. Те посвещават дълги години на опитите си да извлекат слънчевите лъчи от краставиците, да превърнат изпражненията обратно в храна, да калцинират леда в барут и пр. и пр. Диренията на академиците от Лагадо са толкова откъснати от живота, че въпреки съвършенството, което те са постигнали в математиката, домовете им са разкривени и разклатени, готови всеки миг да рухнат над главите им.

В своето основателно възмущение срещу отделянето на науката от нуждите на всекидневието, срещу нейното лапутианско витаене в облаците Суифт понякога стига до крайности. Той подиграва самия Нютон и не вижда никаква полза от изследвания като неговите. По една ирония на съдбата някои от абсурдните на пръв поглед проекти, върху които се работи в Лагадската академия, днес са наистина реализирани и са намерили доста важно практическо приложение. Така например кондензацията на въздуха е постигната през 1877 г., а производството на амонячна селитра от атмосферния азот — едва преди няколко десетилетия. Най-любопитното е, че подигравайки астрономите за техните звездни открития, Суифт, без да иска, предсказва съществуването на двата спътника на Марс цели 150 години преди засичането им от американеца Хол. Историята понякога обича да си прави шеги със скептиците.

Във всеки случай, дори ако трябва да признаем, че в отношението си към съвременната наука консерваторът Суифт проявява известна недалновидност, той

несъмнено е прав в едно: във времето на мизерия и страдания буржоазната наука е глуха за стоновете на бедните. Тя се усамотява върху своите приоблачни острови и не се интересува от приложението на интелектуалната си продукция. И се получава така, че нейните открития се използуват за потискане на народите. (XVIII в., епохата на колонизацията, е същевременно епоха на революционизирането на военната техника.) Всяко неподчинение на подвластните на Лапута територии се смазва безмилостно от този великолепно конструиран остров — смазва се в буквалния смисъл на думата. Така Суифт поставя с хуманистична загриженост големия морален въпрос, който стои пред учения в капиталистическото общество и който в нашия Айнщайнов век се превърна във въпрос на оцеляването или унищожението на света, а именно: на кого и на какви цели служи науката, с която се занимаваме.

В реещата се над земните си владения Лапута Суифт изобразява най-напред империалистическа Англия, господствуваща над своите колонии. Същевременно обаче това е гениално предвиждане на бъдещата технократска диктатура на развития капитализъм над всички трудещи се. И авторът съвсем ясно сочи изхода от това апокалиптично положение. Изходът вече не е в бягството, както беше в първата книга. Той е в организираната и обмислена съпротива на потиснатите граждани на Линдалино. Дали това е родната Ирландия — тази най-стара и най-жестоко експлоатирана английска колония, в чиято борба за независимост Суифт участвува със своите „Писма на манифактуриста“ и редица други памфлети? Или е просто обобщен образ на непокорния свободолюбив народ, който не търпи робството — било то национално или социално? Струва ми се, че и на двата въпроса можем да отговорим утвърдително. Защото, както видяхме, цялата книга за Гъливер се развива поне в два плана — злободневно-конкретния и философски-обобщителния. Те не си противоречат, а само взаимно се допълват и обогатяват.

Все в същата трета книга на „Пътешествията“ Гъливер се отбива и в страната на вълшебниците Глъбдъбдриб. Тук пред него оживява в човешки образи цялата европейска история. Разкрива се недвусмислено истината, че днешното благосъстояние и аристократични титли на управляващите са натрупани през много поколения лъжа и престъпност, че порокът е скритата същност на благородническото потекло, че властвуващите винаги са се обграждали с поквара и само поквара може да крепи техните гнили тронове. И Суифт логично стига до героизиране на тираноборeца Брут като най-доблестния и самоотвержен защитник на доброто на своето отечество и на всички хора. Брут е в обкръжението на още няколко велики свободолюбци: Юний, Сократ, Епаминонд, Катон и Томас Мор — „един секстумвират, към който всичките епохи на този свят не могат да прибавят седми“.

Така третата книга, която впрочем е написана след всички останали, определя категорично двата непримирими полюса на класовото общество от зората на европейската цивилизация досега: потисници и потиснати, господари и роби, поробители и борци за свобода. Но редом с това идейно избистряне (и тук отново проличава мирогледната двойственост на консервативния хуманист!) Суифт проявява и присъщия си скептицизъм по отношение на основните човешки ценности. Положението на безсмъртните струлдбруги в Лугнагия убеждава Гъливер, че животът на този свят е в същност една непрекъсната и безполезна мъка, а смъртта е единственото истинско избавление. Ренесансовото жизнелюбие на Марлоувия Фауст и неговата титанична мечта да направи земното съществование безкрайно са рязко ревизирани.

Сега вече идва ред и на последното пътешествие на Гъливер — в страната на хуихимите. „Мисля — следователно съществувам“ — беше казал Декарт. Философите на победилата буржоазия през XVIII в. вярват, че светът е създаден разумно, че всичко в него е сътворено по най-съвършения възможен начин, че ве-

личието на човека се корени в неговата природа на мислещо същество и бъдещето му зависи изцяло от неговия разум. Сред общото самодоволство на рационализма Суифт си позволява да изрази своето мрачно съмнение. Като древния Диоген той издига фенера си и търси човека — този митичен. Търси го и не го открива нито сред политиканствуващите столични лилипути, нито сред увлечените в абстрактни умопостроения академични лагадийци, нито дори сред гигантските земеделци от Бробдингнагия (или Ирландия), които поне не са затънали в дебрите на партизанщината и парламентарното бръщолевене, но чийто живот и нрави са по-скоро примитивни, отколкото съвършени.

И така, ако разумното същество не може да се намери сред хората, може би истинският разум е изобщо чужд на човешката природа. Може би той трябва да се търси другаде — в някакви фантастични твари — например в един говорещ кон. И ето — Гъливер попада тъкмо сред говорещи коне. Те наистина са така разумни, както нито един цивилизован европеец не може да бъде. Техните нужди са по конски елементарни—далеч по-елементарни дори от тези на бробдингнагите — и затова лесно се задоволяват. Те не са усложнили живота си нито с икономика, нито с политика, нито с култура. Те са близко до природата и макар да не знаят да четат и пишат, могат да размишляват и мисълта им е логична и ясна. Съмнението и колебанието са им неизвестни.

Тук, както и по-рано, в Бробдингнагия, Гъливер е принуден да разказва за европейските абсурдни и жестоки войни, за обърканото съдопроизводство, което дава право на лъжата и преследва истината, за силата на парите и имущественото неравенство, за познатите ни вече придворни нрави от лилипутско-лондонски тип, за продажността на министрите, за разпуснатостта на аристокрацията. Изобщо всичко, което Гъливер видя в Лилипутия и Лапута, и всичко, което се опита да разкаже на краля на Бробдингнагия в описанието си на Англия, сега се явява отново в синтезиран вид. Гъливер вече се спуща до самите основи на съвременното си общество, защото той трябва да обясни неговото устройство пред същества, които не само че не са имали допир с него, но не знаят дори и какво представляват хората.

Впрочем донякъде знаят, защото заедно с тях, в техните стопанства живеят т.нар. яхута — деградирали, превърнати в зверове човеци, които са изгубили и малкото разум, притежаван от техните прародители. Едва ли в световната литература съществува друга толкова жлъчна карикатура на низкото у човека с неговата налудничава алчност, себичност и животински нагони, каквато Суифт е създал с образа на яхуто.

Оттук критиците с известно основание заключават, че авторът на „Пътешествията на Гъливер“ е мизантроп и черен песимист. Не бих се заел да твърдя обратното, тъй като разочарованието на Суифт от човека е повече от явно. Но вече видяхме, че писателят е огорчен преди всичко от своите съвременници — той уважава и се прекланя пред древните мислители-свободолюбци, пред ренесансовите хуманисти от рода на Томас Мор. А и в своето съвремие той се възхищава от борците срещу потисничеството. И ако четем книгата внимателно, ще видим, че яхутата в същност съчетават в себе си отвратителните черти на ония класи, които Суифт бичува в по-ранните части. В края на краищата самият Гъливер се различава значително от яхутата и това разбират дори хуихимите.

И още една забележка. Нека не забравяме за постоянната иронична дистанция на автор от герой, така характерна за всички съчинения на Суифт, които все са написани от името на някой персонаж, а не директно от негово име. Ако пренебрегнем тази особеност, ще трябва да приемем, че във великолепния късен памфлет „Скромно предложение“, шаржиращ безчувствения английски капитализъм, Суифт наистина препоръчва да бъдат изядени децата на бедните, за да се разрешат социалните проблеми. Та нали Суифт не е Гъливер! И не е ли малко

странно, че нашият пътешественик се държи така високомерно и обидно с добрия капитан Дон Педро, с жена си и децата си, а отгоре на всичко, вместо да говори по човешки, едва ли не цвили като кон! Вярно е, че тук — след Бробдингнагия— настъпва второто и окончателно отчуждаване на Гъливер от своите в името на някакъв по-висок идеал. Но понеже този път идеалът е твърде абстрактен и нечовешки, Гъливер се отчуждава не само от буржоазната цивилизация, а и от рода си, от самата си природа. И този път неговото състояние трудно може да се различи от лудостта. Уви, подобен е и печалният край на Суифт. Но все ми се струва, че сега, в категоричното разграничаване на Гъливер от човечеството писателят не тръгва с него. Или поне не отива с него докрай. Някаква част от автора остава отсам, при нас и наблюдава героя си с тънка насмешка. Да, човешката природа е далеч от съвършенството, човешката история е пълна с позорни примери на слабост и порочност, с тях е пълно и буржоазното ежедневие на XVIIIв., но достатъчно ли е това, за да се мъчим да се превърнем в говорещи коне?

И тук опираме до нещо още по-интересно и значително. Какво е в същност отношението на Суифт към хуихимите? Са ли те неговият последен и заключителен утопичен идеал? С известна доза сигурност можем да кажем, че хуихимите притежават идеалните черти на разумното същество, за което мечтаят мислителите на Просвещението. Но нима Суифт наистина приема безрезервно тяхната страшна емоционална нищета, тяхната пълна отчужденост едни от други — черти, които Гъливер имитира така нелепо след завръщането си у дома? Или тяхното класово разделение, основано върху принципа на естествения подбор? Случайно ли е това, че тези рационални същества не събуждат у нас нито особена любов, нито дори възхищение?

В една от своите книги известният английски критик проф. Лийвис пише: „Чистата кожа на хуихимите, накратко, е опната върху празно пространство. Инстинктите, емоциите и животът, които усложняват проблема на чистотата и доброто държание, са оставени за яхутата заедно с мръсотата и неблагоприличието."

Не е ли хуихимът един опит да се доведе просветителският блян до неговите абсурдни граници? Не изиграва ли Суифт последна и неочаквана лоша шега на своите съвременници-рационалисти, с които уж се правеше, че е готов да върви чинно и почтено до самия край? Та нали той разбира чудесно, че човекът и животът са доста по-сложни от схематизираните им отражения в представите на тогавашните философи и литератори!

Един умен и чувствителен човек, един изстрадал идеалист ни се усмихва енигматично на раздяла в края на своя дванадесетгодишен размисъл върху времето и хората: „Но хуихимите, които живеят под управлението на разума, не се гордеят с притежаваните от тях качества повече, отколкото аз бих се гордял с това, че не ми липсва крак или ръка — нещо, за което никой нормален човек не би се хвалил, макар че ще е нещастен без тях. Спирам се на този предмет толкова дълго поради желанието си да направя така, че обществото на едно английско яху поне да не е непоносимо. И затова тук умолявам онези, които имат дори сянка от този нелеп порок, да не дръзват да се явяват пред очите ми."

Нима това заключение не ни разкрива по най-красноречив начин убеждението на Гъливер (и навярно на Суифт), че човешкото достойнство би трябвало да бъде същност и поведение на хората, а не нещо изключително и че всичко, което пречи на култивирането и изявата на това достойнство, трябва да се изкорени от живота? Но знае ли някой как трябва да стане това?

За разлика от своите по-ограничени съвременници писателят не е възхитен от постиженията на прехваленатa буржоазна цивилизация. Той не храни и някакви лекомислени надежди за светлото ѝ бъдеще. Нито пък вижда каква земна сила би могла да поправи хода на историята. Но Суифт не е човекомразец и песимист. Иначе какъв смисъл би имало да пише своята книга?

ДАЛЕЧНИТЕ ПЕЙЗАЖИ У ШЕКСПИР

Владимир Свинтила

Шекспироведите често са се зачитали в т. нар. „пейзаж с морски копър“ в „Крал Лир“. У нас върху този пейзаж обичаше да се спира Руси Русев. Той е обрисуван в четвъртото действие, сцена шеста. Едгар води слепия Глостър за ръка. Той го убеждава, че те се възкачват по скалите на Дувър и рисува така гледката, която уж се открива под краката им:

„Елате, господине, тук е мястото: не мърдайте! Колко е
ужасно,
завива ти се свят, като отправиш погледа си толкова
дълбоко.
Гарваните и враните с червени крака, които бият криле
на половината височина във въздуха,
изглеждат големи колкото бръмбари: по средата
виси един човек, който събира морски копър, ужасен занаят —
струва ми се, че е голям колкото главата си.
Рибарят, който се разхожда по брега,
изглежда голям като мишка, а високата гемия, която
хвърля котва,
е голяма колкото спасителната си лодка, лодката кол-
кото шамандура,
почти незабележима за окото. . .

„Пейзажът с морски копър“ е дивил Шекспировите изследователи със своята внушителност. И наистина читателят се поддава на илюзията: пред очите му израстват като истинска бездна скалите на Дувър, описани от поета.

Ние напразно ще търсим в съвременната на Шекспир литература пейзажи, в които пространството да се покрива с простора. Може би далечни пейзажи могат да се открият само у Сервантес, всеки случай не с такава внушимост.

Далечните пейзажи или, както старото шекспирознание ги наричаше, „пейзажите от далече“ (видени от далече!) не са много чести и у големия елизабетианец. Те се мяркат тук-таме из пиесите му, почти недоловими, като открили се за миг далечни гледки при пътуване. Един такъв пейзаж от няколко стиха ни поразява и във „Венецианският търговец“.

Грациано разсъждава върху човешката склонност и най-скъпото да м омръзва, както и върху разкаянието, с което се завръщаме към познатите и „омръзнали“ неща. Завръщането към привичното е предадено с една метафора, която е и пейзажна поезия.

„Като жълтоклюн юноша и като прахосник
гемията с платна големи като флаг напуска родния залив,
притискана в обятията и прегръщана от развращаващия
вятър.
И как като блудния син се завръща тя
с износен от времето шпанхоут и раздрани платна,
измършавяла, продрана, сведена до просия от разврати-
телния вятър."

Тук първоначално тръгващият кораб е видян от високо — той е лодка, чиито платна са като шалче, като флаг — почти една носна кърпа, която се развява за раздяла. След това корабът е видян отблизо в цялата му разруха.

Това виждане отдалече, тия пейзажи отдалече, какво означават в поетическата тъкан на Шекспировите творби, кога са се появили и от какво е продиктувано тяхното присъствие?

Ще трябва да се върнем малко назад, и то в историята на живописта, за да се опитаме да отговорим.

Живописта на Херкулан и Помпей познава пейзажа, видян от огромна далечина, и познава природата, рисувана фактически във всички ракурси. Но пространствените отношения не са необходими на младата възхождаща идеология — християнството. Ранната християнска живопис е символно изкуство и в него са премахнати всички пространствени отстояния. За предмети и образи, които са символи, няма никакъв смисъл да бъдат разполагани в пространството. Вярно е, че един спомен за постигнатата от античността триизмерност се запазва дълго време в някои икони. Светците са стъпили върху една зелена ивица, която обозначава земята. Тази ивица се пресича със златния фон, който символизира небето. Така е възсъздадено едно абстрактно пространство или пространството въобще. Човекът през Средновековието вижда, така да се каже, символически.

Това състояние на нещата трае до X в., когато започва едно особено самосъзнание в средновековния град. Под влиянието главно на Блажени Августин и на неговия трактат „За божествения град" започват да гледат на града като на подобие на небесния Ерусалим. Естествено това е новото самочувствие на градовете, което се изразява в богословска одежда. За да не се загрозяват градовете, се запретява практикуваното дотогава изгаряне на домовете на еретиците, след като те бъдат осъдени. Първият познат едикт с такова съдържание е издаден от град Брешиа и датира от 1205 г. Практиката да се преустановят изгарянията обаче е по-ранна, тя законодателски се подкрепя по-късно. Съображението, изтъквано в едиктите на градовете, е, че „градът е сътворен по подобие на рая".

Така градовете са осветени. Това пък довежда до една неочаквана последица. В религиозната живопис започват да се рисуват като фонове архитектури и сгради, предимно трикорабни базилики, типични за дудженто и треченто.

Рисуването на тези базилики и тези сгради, то именно извиква нуждата от създаването на геометричната перспектива. Европа се учи отново да вижда триизмерно и да преоткрива пространствените взаимоотношения.

Тази триизмерност не е триизмерността на зрелия Ренесанс обаче. Пространствените отношения се предават в един първи и в един втори план. В предния план са фигурите. Във втория план е архитектурата. Трети план живописта на ранния Ренесанс не познава.

В тази двуделна композиция ще бъде развита грамадна гражданска живопис (примерно Франческо Пезелино, един от малките куатрочентисти, 1422—1457) и ние ще говорим за възстановяване на триизмерността в триченто и в куатроченто. Но тази триизмерност е ограничена. Художникът вижда само в два предни

плана: многофигурна композиция на първия, архитектура — на втория. Когато действието ще бъде изнесено сред природата, вторият план става скален масив. Затова са многобройните мотиви със скални масиви през епохата. Свикнали са да предават пространството материално.

Но идва един момент, когато този втори план трябва да се пробие. За духа става нетърпима тази затвореност в двуплановата система. Виждането става все по-малко символично и все повече натурфилософско. Развили са се знанията („ла шиенца"), неоплатениците са прочели Демокрит и Хераклит.

И наистина задният план се разтваря. Разтваря се точно като един прозорец. В автопортрета на Дюрер през 1498 г. скалистият италиански пейзаж нахлува през прозореца — един малък ъгъл в композицията. И така е в строгите му портрети на семейството Тюхер: Ханс, Еилицитас и Елизабет Тюхер са рисувани в пръв план с великолепни дъна на далечен пейзаж в единия ъгъл. И така е в Ботичели („Мадона, която пише Прославата"), и така е в Симоне да Санта Кроче, и в Бартоломео Венето, и в Пиеро да Козимо.

По-късно в Лоренцо ди Креди, в Пиеро дела Франческа този далечен пейзаж ще заеме цялото дъно. И се стига до особената композиция на първи и трети план (без втори), която е особеното очарование на еволюиралия Ренесанс в Италия и във Фландрия, който не е постигнат оптически, чрез наблюдение, който представлява механичното разширение на първоначалния дълбок пейзаж в отворения прозорец.

Историята за това, как е станало отварянето на пейзажното дъно, е много дълга (нека упоменем, че тази история има своята кулминация в Леонардо), за да бъде разказана тук. За нас е съществено да отбележим, че това, което става в живописта, става и в литературата.

У Шекспир, както у Дюрер, се отваря един единствен оптически прозорец, през който нахлува цялата дълбочина на природата — и това е „Пейзажът с морския копър". И тук виждането е още по-шеметно, защото оптическото дъно е надолу, в такова фантастично рекурси, което не владее нито един живописец от епохата, нито дори Мантеня. У Шекспир има също такива едни прозорци към далечния залив, каквито се срещат в Симоне да Сантакроче или във фламандците (Йос фан Клефе Стари) — една лодка се мерва, чиито платна са големи като флагче или носна кърпа.

Шекспир познава това очарование на времето с особената система на възпроизвеждане на пространствените отношения — най-близките и най-далечните. В „Крал Лир", във „Венецианския търговец" тези далечини ще нахлуват също така като през отворени прозорци. В „Макбет" (в описанието на движещия се лес) Шекспир е по-скоро при Пиетро дела Франческа. Оптическото пейзажно дъно се разтваря, то заема експлозивно целия фон на картината.

И като при куатрочентистите окото на Шекспир в рисуването на пейзажи не знае преходи от първи към трети план. Този преход, логически разгръщащото се пространство, ще бъде постигнат в радирунгите на Рембранд, където за първи път пространството и просторът се отъждествяват като понятия.

Шекспир има виждането на най-близкото и най-далечното. По структурата на своята оптика той е един куатрочентист. Творчеството му е изцяло в тази обща етимологическа обстановка: далечното и близкото. Като география: неизвестни острови в новооткритата Полинезия и Английската земя. Като история: митичните исторически далечини на Рим или на келтските предания и съвременното му английско общество. Това, което той е открил заедно със своите съвременници, е шеметът на отстоянията.

Неговите съвременници — Марлоу, Декър, Бен Джонсън, Уебстър, Мидълтън — познават типичното за Ренесанса социално пространство: интериора

на дома, алхимическия кабинет, работилницата, ателието, двореца или градския площад; пространството пред къщата, късия отрязък на улицата. Визуално те са при ранната двуделна, двупланова композиция. Шекспир единствен извежда сцените в околностите на градове, край реки, в полета с рицарски замъци в дъното. Няма значение, че тези пространства не са осъществявани в кулиси. Зрителят от епохата си ги е представял. „Въобразете си, че сте в полето пред града." Този императив е пораждал в съзнанието картината, театралния декор.

Съвременниците на Шекспир познават само близките планове. Наистина невъзможно е това да се твърди с пълна категоричност. Невъзможно е изчитането на 400—600 пиеси само с оглед социалното пространство на театралното действие. Възможни са и изключения. Но преобладаващото е това.

Шекспир познава новата композиция — групата на преден план, далечните блата или тресавища зад нея. Тази структура на визуалното има свое определено поетическо въздействие. Един орлов поглед отива до далнините, до дъното на света. Пространството около индивида или около лирическия герой е всеобхватно:

„Следил съм как изгряващите дни,
ласкаят с царствен поглед върховете..."

Това не е поетическо клише, не е поетическа щампа от епохата — не се среща у други поети. Това е живо творческо наблюдение, това е виждане, което е и проникновение.

Ренесансовият човек е открил огромността на света. И на вселената. Човекът вече не е център на своя град, на своя квартал, не е център дори на своята страна. Той е център на всемира, на огромнте пространства. Антропоцентризмът експанзира. Вихрени пространства се свързват с човешката и с индивидуалната съдба. Човекът е опиянен от тези пространства. Мощно се разбиват старите архитектури и скали, за да се отвори път на визионерството на спинозизма. Това е смисълът на пейзажите от типа на „Пейзажа с морски копър", това е вътрешната тяхна структура и вътрешното тяхно оправдание.

Изкуствата са заразени от жажда да изобразяват дълбоките пространства. И в музиката, макар с известно закъснение, става нещо подобно. Защо е ранната симфонична музика? Тази на Вивалди? Защо „Кончерто пер молти инструменти"? Огромността на пространството е открито и тази огромност трябва да бъде осмислена музикално. Просторът трябва да проечи от звуци. Изменят се тембрите и обемите на инструментите — почва великото развитие на инструментаристиката. Образуват се големите групи еднородни инструменти, оформя се оркестърът.

Или може би всичко е започнало по-рано с полифоничното пеене?

В шумовите ефекти, в десеткратното усилване на цигулката, челото, виолата и концертните групи има нещо натурно. Гонят се шумови ефекти с натурен характер — мелодични ветрове.

Раждането пък на хармонията, отстъпването от мелоса, не е ли пък един аналогон на тези пространствени взаимоотношения и взаимозависимости?

Тюдоровата вокална музика, дискантите и басите също така не са ли подчинени на същата тази двуделна структура?

И какво е Пърсъл? Не е ли неговата музика едно непрекъснато разкриване на пространствата около нас. Не сме ли в неговите композиции в центъра на една вихрено движеща се вселена, чиито последни очертания остават постоянно тъмни?

Човекът на Ренесанса е вихрен. Той не познава преходи. Под краката му и над главата му се разкриват бездни. Той е по природа метафоричен. Още не познава социалното си пространство (не го е изследвал!) с неговите степени. Той

знае само Хераклитовия пламък. Неговият стихиен материализъм е една лична лирична и епична изповедност.

Тази необичайна поетика, в която огромната дълбочина и предният план са единствените визуално-пластически съставки, създава и метафори с необикновени структури:

„Този царствен трон на крале, този скиптърен остров,
земя на величие, седалище на Марс,
този втор Еден, полу-рай,
тази крепост, въздигната от природата в нейна защита,
срещу заразата и ръката на войната,
тази щастлива кърмителка на хора, този малък мир,
този скъпоценен камък, поставен в копринения море...

(„Монологът на Джон Гонт в „Ричард II")

Сравненията се следват с шеметен ход: трон и скиптърен остров, земя на величие, крепост, малък мир, скъпоценен камък...

Уедряване и умаляване. Понятието е съотнасяне ту към първия, ту към втория план. И съобразно с това Англия е крепост, въздигната от природата, или скъпоценен камък!

Няма преходи в обрисовката, няма реалност в нашето понятие за думата. Има едно шетане между един хоризонт и друг.

Системата на сравненията у Шекспир е често подчинена на тази двуплановост. Невинаги, разбира се. Но винаги когато у поета бъдат събудени всички потенции, благодарение на срещата му със злото или по друг също тъй важен повод, светкавично се редуват виждането отблизо и виждането отдалече. И пример за такава смяна на аперцепциите, смятам, са последните сцени от „Макбет".

Шекспир напразно е съпоставян с романтиците. Неговите питания не са лутания и неговите вълнения не са „обективиране на подсъзнатото". Емоцията е чисто пластически изразена като у всеки ренесантист. Вълненията са пламенна образност, ваяния на духа, които се разполагат в познатите хоризонти на „близо" и „далече" — получават своето семантично описание именно във връзка с определени далечини.

Това е патосът на новоопознатата природа. Природата не е още „социален навик". Тя е огромно пространство, цяло, обкръжаващо като нимба човека. Тук има само една релация: „аз" и „всичко останало". Това е пространствена дихотомия, но тази дихотомия е структура и на актуалното тогава познание: личността и огромния мир. Всяко опредметяване следва тези два плана. И всяко онагледяване.

Виждането в изкуството е по-сложно от физиологичното виждане. Виждане е съзнание, опознаване, разумление. „Виждане" е метафора за първичното, зараждащото се понятие, виждането е модус на понятието. За това, за което няма понятие, няма и виждане. Не са познати, не са експлицирани, не са осъзнати редица конкретни социални пространства, тези „преходи към дълбочината" — следователно те не са и отбелязани, сякаш не съществуват. Това ни показва за сетен път колко пластичното е зависимо от социалното самопознание. Само това, което е назовано в търговските книги, нотарията, географската проза, хрониките на градовете, корабните дневници, законодателските актове съществува и за художественото, за творящото съзнание. В това отношение световното изкуство не разполага с други такива конкретни материали за такова пълно конкретно аргументиране на марксическото разбиране за характера на историческото развитие и за постъпателното развитие на съзнанието, за релацията реалност — съзнание.

Освен съставка на Шекспировата поетика „Пейзажът с морски копър“ и пейзажите от същия тип имат важни функции за определяне на типологията на Шекспировото творчество. Сравнителният анализ ни кара да го отнесем (по типа на обрисовката на пространствените отношения) към голямата група ренесансови артисти, към типа куатрочентисти, които пластически, без средствата на дискурсивния разум, още неуверен в себе си и в своите методи, създават силно емоционални, но нелишени от научна достоверност представи за света. Така Шекспир спада към онзи период, в който символното изразяване на социалните и натурните реалности започва да отстъпва пред факела на една нова епоха. Това е времето, в което се разбива представата за индивидуалното като конкретно, когато средновековните термини „универсалия“ и „реалия“ се свързват с практическото познание и престават да блуждаят в схоластичните ширини, когато и едните, и другите започват да се схващат като елементи на живата реалност и когато канонизираният в иконата втори план от тричентистки базилики бива пробит, за да блеснат в далечини и дълбочини планини и скалисти бездни. „Пейзажът с морски копър“ — това е шеметен миг от придвижването на духовете по трудния път напред.

ПОСЛАНИК НА БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА

Списание „Обзор“, орган на Комитета за изкуство и култура, Съюза на българските писатели и Националната комисия на НРБ за Юнеско, навърши десет години. Но зад тази скромна цифра се крие значителна — и в количествено, и в качествено отношение — дейност за популяризиране на българската култура в цял свят.

Достатъчно е да се споменат някои цифри, които характеризират мащабите на тази дейност, за да се убедим в нейния размах: сп. „Обзор“ има три емисии — на френски, английски и испански език, които се разпространяват в 98 страни от цял свят, задоволявайки интересите на една действително широка аудитория — представители на художествената интелигенция, учени, творци, университетски центрове по славистика и балканистика. . . .

Обяснението за широкия кръг читатели, сред които намира ласкав прием сп. „Обзор“, безспорно се крие преди всичко в широкия спектър на публикуваните материали, които в своята съвкупност изграждат една обхватна панорама на българската култура, нейната многовековна история и настояще. От съкровищата на древната тракийска култура по нашите земи до най-новите постижения на българското изкуство и култура — това е диапазонът на представяните в сп. „Обзор“ феномени из културната история на България в нейното хилядолетно развитие.

При цялата широта и разностранност в дейността на сп. „Обзор“ естествен неин център е популяризирането на българската литература. И в тази насока са и най-категоричните заслуги на списанието.

Сп. „Обзор“ помества художествени произведения — поезия, белетристика и публицистика, както и литературно-критически статии, портрети и изследвания, почерпани и от класиката, и от настоящето на нашата литература. За десет години в него са представени почти всички по-значителни творци на новата българска литература: Христо Ботев (по повод стогодишнината от героичната му гибел бе посветена цяла книжка), Пею Яворов, П. Ю. Тодоров, Димчо Дебелянов, Димитър Благоев — идеологът на работническото движение у нас и основоположник на марксическата ни литературна критика, Георги Бакалов, Елин Пелин, Христо Смирненски, Христо Ясенов, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев, Асен Разцветников, Антон Страшимиров, Дора Габе, Елисавета Багряна, Людмил Стоянов, Христо Радевски, Младен Исаев, Ангел Тодоров, Георги Караславов. . . та до наши съвременници като Александър Геров, Валери Петров, Божидар Божилов, Георги Джагаров, Павел Матев, Владимир Голев, Добри Жотев и още много други.

Но едва ли е възможно, а и не е необходимо да се изброяват всички творци, чиито произведения са се появявали по страниците на сп. „Обзор“, за да достигнат до многомилионна аудитория в цял свят. Като се започне от неистовия светогорски монах, поставил със своята „История славяноболгарская“ началото

на новата българска литература и се свърши с нейните най-млади днешни творци — всички те са част от появилото се в сп. „Обзор“, нагледен израз на стремежа му да запознае световната общественост с разностранните богатства на класическата и съвременната наша литература. Като илюстрация на стремежа да се представят творците от различни поколения в тяхната естествена приемственост и взаимна връзка могат да послужат много инициативи на списанието — като например „поетичната антология“, осъществена в една негова книжка, която започва със стихове от Дора Габе и Елисавета Багряна и завършва с Матей Шопкин.

Разбира се, ако дотук ставаше дума предимно за поезията, това не означава, че белетристиката и литературната критика също нямат достойно място на страниците на списанието. С откъси от романи, повести, новели и разкази са представяни такива значителни наши съвременни писатели като Георги Караславов, Андрей Гуляшки, Павел Вежинов, Богомил Райнов, Камен Калчев, Илия Волен, Николай Хайтов, Йордан Радичков — до най-младите изявени разказвачи.

В областта на литературната и художествена критика, историята и теорията на литературата сп. „Обзор“ е привлякло за сътрудничество цвета на нашата литературоведска и естетическа мисъл: акад. Тодор Павлов, акад. Пантелей Зарев, Ефрем Каранфилов, Тончо Жечев, Стоян Каролев, Пенчо Данчев, Атанас Стойков, Любомир Тенев, Здравко Петров, Васил Стефанов, Чавдар Добрев, Максимилиан Киров, Димитър Аврамов и мн. др.

Но изброяването на имена, колкото и показателно да е, не може да даде пълна представа за дейността на сп. „Обзор“. Преди всичко защото литературата, макар и преобладаваща, е само част от представеното на неговите страници. Много място се отделя също и на изобразителното изкуство, като видни наши художници се представят с репродукции и изследвания на творчеството им; на музиката; на балета, театъра, архитектурата, художествената самодейност и пр.

Макар и да не е в обсега на преките му задачи, сп. „Обзор“ отделя внимание и на крупни събития в нашата история, изиграли голяма роля в обществено-политическата, духовната и културната история на народа, третирайки ги от специфичен ъгъл. Пример в това отношение (и не единствен) може да бъде книжката, посветена на стогодишнината от Априлското въстание, представено и като епохално историческо събитие, и в отражението му върху нашата култура и изкуство.

Този комплексен подход към проблемите, изникващи пред списанието, търсенето на обединяващите звена между култура, история и съвременност се отразява и в подхода му към актуалните проблеми на днешния ден. Още преди няколко години сп. „Обзор“ проведе разговор между видни творци на литературата и други изкуства на тема: „Европа — континент на мира“. С широтата на изказаните мнения и пожелания, обединени от искрената загриженост на творците за съдбата на мира в цял свят, този разговор изигра ролята на чувствителен барометър, показващ господствуващата насока на вълненията на творците. Следващият разговор на тема: „Хуманизъм и съвременност“ продължи тази линия на откровено и искрено обсъждане проблемите на съвременността. Последната засега инициатива в тази насока е разговорът „Един свят на мира — дълг на твореца“, в който участвуват повече от петдесет видни писатели от цял свят.

Всичко това вече дава представа и за ролята на сп. „Обзор“ и за нарасналия му авторитет в световен мащаб. Колкото и кратък срок да са десет години, може да се забележи как и в този недълъг период се променя самият характер на дейността на списанието. И ако в първите години доминираше информативната страна в работата на списанието, стремежът да се навакса пропуснатото, да се покаже на света постигнатото от българската култура, днес задачите на списанието —

без, разбира се, да се подценява неговата роля на информативен орган — са вече активно да участвува в световния културен живот, да бъде действена сила в културния обмен между народите и в борбата за светло бъдеще на човечеството.

Едва ли е възможно в една кратка бележка да се представи и оцени дейността на сп. „Обзор“ в истинските ѝ мащаби и значимост, да се прецени резонанса ѝ в световния културен контекст. Защото неговата дейност е пионерска в много отношения, а резултатите ѝ трудно могат да се осъзнаят в истинските им мащаби. Но ако кажем, че сп. „Обзор“ е един своего рода „посланик на българската култура“ по света, ще бъдем близо до същността и значимостта на многостранната му дейност за популяризиране на българското изкуство и култура, за духовно сближение между народите.

Литературна мисъл

ИЗ „ЛЕТОПИС ЗА ЖИВОТА И ТВОРЧЕСТВОТО НА НИКОЛА ВАПЦАРОВ“

По повод 35-годишнината от смъртта на поета

Бойка Вапцарова

1937 ГОДИНА

Печата във в. „Нова камбана“. Включва се в нелегалната партийна група на жп. депо София. Участвува в литературни конкурси, уредени от сп. „Летец“, Радио София, сп. „Сердика“ и др. Някои от тях спечелва. Разширява и задълбочава дружбата си с прогресивни хора на литературата и изкуството. Застрашен е от туберкулозно заболяване. Започва да пише детски стихотворения и „Песни за една страна“.

Януари 1

Първия ден на новата година Вапцаров и Бойка прекарват у Борис Ангелушев сред близки и приятели: Александър Жендов, Боян Дановски, Стоян Сотиров, Бронка Гюрова, Ана Колушева, Васка Емануилова, Мара Георгиева и др. (Спомен на Бойка Вапцарова).

Януари 2

Отива на ул. „Черни връх“, за да поздрави своите учители от Банско — братята Константин и Димитър Молерови. Получава няколко екземпляра от новоизлязлата книга на Д. Молеров „Жална ми бабо, послушай“, за да ги разпространи. Един от тях е с автограф:

„На своя незабравим ученик Никола Вапцаров за спомен.“ Д. Г. Молеров. София, 2.I.1937 г.

(Два екземпляра — в Дом-музей Н. Вапцаров, София).

Януари 7—8

Прави си семейна фотография.

„Вече бяхме женени от две-три години, а някои от познатите ни се удивляваха, че ня маме семейна снимка, окачена на стената в рамка. Кольо се смееше на тази „новобрачна идилия“. На 7 януари сутринта в програмата за деня Кольо предложи да отидем и се фотографираме в препоръчаното му фотоателие „Изкуство“ на ул. „Раковски“ 150 (149-а) — собственост на братя Рашеви. Кольо се облече в единствения свой за пред хора черен костюм, ушит след завършване на Машинното училище. Аз си сложих черния джемпър с бели ревери и бяла блузка. Той ме намери за много издокарана. След фотографирането Емил Рашев ни съобщи, че трябва утре да проверим дали е излязла сполучлива снимката. На другия ден ни съобщиха, че трябва да повторим сеанса. За радост на Кольо аз бях в пола и плетена брузка и се фотографирахме така, както бяхме облечени (Спомен на Б. Вапцарова. Снимката — в архива на Б. Вапцарова).

Януари — първата половина

Работи като огняр на маневрен локомотив в жп. гара София. Понякога замества огняря на парното отопление в Министерството на железниците. Отново му съобщават, че за да бъде назначен за локомотивен машинист, трябва да се яви на специален изпит.

У Вапцарови намира подслон работничката Цветанка Емкина.

„През 1936 г. във фабриката (в с. Кочериново, б.а.) съкратиха работници и мен ме уволниха. Отидох в София без пари, без работа, без квартира. Продадох си всички вещи, за да има какво да ям. Един ден, през есента на 1936 г., видях отдалече Бойка, но понеже бях само по басмена блузка и влечки, ме досрамя, че така съм изпаднала, и преминах на другия тротоар. Тя ме повика и ме догони. Като разбра какво ми е положението, покани ме да ида да живея при тях. Дълго не се решавах, но нуждата ме принуди и през зимата на 1937 г. позвъних на таванския етаж на ул. „Върбица“ № 4. Кольо ме посрещна усмихнат и каза: „Цеце, и ние сме зле, но каквото има за нас, ще има и за тебе.“ При тях живееха още брат му Борис, братовчед му Любчо, Цанко (Александър Околийски, б.а.) и други студенти — беше цяло общежитие. У тях беше весело и приятно. Тук научих съветските песни „Широка страна моя родная“, „По долинам и по взгорям“, „Три танкиста“ и др. Кольо често ме молеше да изпея любимата му песен — „София — Черната джамия“. Аз станах като член на тяхното семейство. При нужда винаги отивах у тях да поживея някой и друг месец, докато си намеря нова работа“ (Цветанка Емкина. Беше прекрасен човек. — Вечерни новини, 23 юли1962).

„У Вапцарови идваха много хора — и работници, и интелигенти — и всички четяха. Вапцаров въпреки тежката си работа също упорито четеше и пишеше. От него взех и прочетох „Разораната целина“ от Шолохов, „Желязната пета“ от Джек Лондон и др.“ (Невена д-р Ш. Андреева. Сб. Н. Вапцаров. С., 1953, с. 143, 144).

„Когато го уволниха, от Чорлев научихме, че живее в София, на ул. „Върбица“ 4, на тавана. Работех на Гара Искър. Отидох при него заедно с Иван Христов от Гара Искър. Там беше и баща му — Йонко. Поисках от Кольо книга и той ми даде „Майкъл“. Беше за някакво кученце и ми се видя много скучна. Върнах му я, без да я дочета. Попита ме дали я харесвам. Избухнах:

— Защо ми даваш тая книга ? Та аз, ако исках да чета такива работи, мога да отида и в библиотеката . . . Дай нещо друго!

Той ме потупа по рамото.

— Ей сега бакьо ти Кольо ще ти даде, що душата ти иска. . .

Даде ми книгата „Сто процента“ от Синклер. . . .

Той се доверяваше едва след като провери внимателно човека. И с мене се отнесе в началото официално. . . Нали бяха минали няколко години, откакто се бяхме разделили, и не беше сигурен дали не са ми повлияли гадовете. От него прочетох после „Дванадесетте стола“ и „Държавата и революцията“ (Борис Димов. Вапцаров беше в душата на всички. — Възпоменателен лист „Към безсмъртие“, 20 юли 1972, Благоевград).

Януари — втората половина

Включва се в нелегалната партийна организация на жп. депо София.

„След големите арести в железниците по повод разкритията на полицията по Лакатнишката нелегална конференция към края на 1936 г. партията ни постави за задача да възстановим партийната организация в софийските железници, като издирим всички другари. Както винаги всеки новоназначен ние, комунистите, го проучвахме. Така направихме и с Вапцаров, но с него много бързо се разреши въпросът.

От 1930 г. бях в партийната организация на жп. депо София, а от 1935 г. станах партиен сектретар на депото до 1944 г. С Атанас Романов бяхме приятели. Един път на гости у нас той ми каза, че има при нас един прекрасен човек — Никола Вапцаров“ (Неиздадени спомени на Тодор В. Михайлов — в И-т за литература при БАН).

Подарява семейната фотография на колегата си от фабриката в с. Кочериново — Кашканев, който живее при тях 2—3 месеца през зимата на 1937 г. Снимката е с надпис: „На Райчо и Вишна от Вапцаров“ (Фотографията — в И-т за литература).

Разширява своите познанства с прогресивни културни дейци.

„На последния етаж на бул. „Патриарх Евтимий“ 27 живееха Б. Ангелушев и Христо Радевски. Срещу тяхното жилище бе квартирата на Ал. Жендов и Б. Дановски. Тези две квартири бяха нещо като клуб на новите художници и писатели. Тук кръгът на нашите познати и приятели непрекъснато се увеличаваше. Ние се сближихме и с художниците Стоян Сотиров, Мара Цон-

чева, Бр. Гюрова, Кирил Цонев, Вера Лукова, Борис Иванов, Иван Ненов, скулптурите Николай Шмиргела, Васка Емануилова, М. Георгиева и още много хора на културата и на науката (Б. Вапцарова. Спомени за Вапцаров. С., 1972, с. 205).

Дават убежище на нелегалните комунисти Кольо Калъпчиев, Васил Ивановски и др. В неговия дом се уреждат нелегални срещи.

Януари 19

Никола и Бойка Вапцарови честитят именния ден на Дана Караславова.

„Именните дни бяха повод за събиране, за ходене на гости.Прогресивните хора бяха бедни, не можеха да си позволяват разкоша да ходят често по ресторанти, сладкарници и други модни заведения, където се срещаше тогава духовният елит на София. Ние се събирахме по квартирите на литературни разговори и ако имаше нещо повече, домакинът почерпваше гостите.

Тази вечер заварихме у Караславови Орлин и Куна Василеви, Митана и Славчо Васеви, Мара и Младен Исаеви, Зоя и Борис Светлинови и други. Говореше се за предстоящото честуване 100-годишнината от смъртта на А. С.Пушкин. Сл.Васев като редактор на в. „Нова камбана“ покани всички да публикуват нещо за Пушкин.

Запомнила съм тази вечер, защото на връщане Кольо ми каза, че може би ще се опита да напише стихотворение за Пушкин. Аз винаги неизмеримо се радвах, когато виждах, че той съсредоточава своето внимание към литературата“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Януари — февруари

Работи върху стихотворението „Пушкин“.

„Вапцаров разбираше душевната трагедия на руския гений и дълбоко чувстваше неговата поезия. Често декламираше стихове от любимия поет. Сега той беше в голямо творческо напрежение. Искаше в стихотворението да изрази как поезията на Пушкин се приема от неговото поколение. Той най-напред ми декламираше отделни куплети от написаното, за да провери дали е попаднал на верен тон, вълнува ли слушателите“ (Спомен на Б. Вапцарова).

В Дом-музей Н. Вапцаров, София, се съхраняват книгите: „Лириката на Пушкин и патосът в поезията му“ от В. Белински; „Животът на Пушкин“ от В. Вересаев; „От Пушкин до Смирненски“ от Г. Бакалов.

Февруари — средата

Пише рецензия за стихосбирката „Пулс“ на Хр. Радевски, получена от автора с надпис: „На Кольо за добър другарски спомен. Хр. Радевски.“

„Вапцаров много я харесваше, смяташе я за нещо извънредно оригинално, съвършено ново в нашата революционна поезия. Тогава аз уреждах литературната страница във в. „Нова камбана“, на който вестник Трайчо Доброславски беше главен редактор.

Ето, казах на Вапцаров, напиши една рецензия за стихосбирката на Радевски.

— Защо пък аз? — сепна се той.

— А кой да напише? Враговете! Да я охулят, да я отрекат?

— Може би ти си прав — отвърна той полугласно и се замисли.

Аз го подканих:

— Ето, дай я в литературната страница на „Нова камбана“.

— Ще видим — рече Вапцаров и се усмихна

След десетина дни получих рецензията „(Георги Караславов. Срещи и разговори с Никола Вапцаров. С., 1961, с. 105, 106).

Февруари 20

Чете специалния лист „А. С. Пушкин — 100 години от смъртта му“ с редактор Гьончо Белев.

„Пушкиновият лист бе изключително добре съставен, изпълнен с най-разнообразен материал от съветски и български автори, разказващи на читателя за великия поет и трагичния живот на Пушкин. Вапцаров прочете два-три пъти стихотворенията, посветени на

Пушкин, написани от Мария Грубешлиева, Пантелей Матеев, М. Исаев, Ангел Тодоров, Лозан Стрелков, Крум Пенев и Иван Велков. Особено му допадна Пушкиновата епиграма „Калугерка бе тя пречиста и престрога, душата си отдала бе на бога, а пък плътта си румена — на дядо си игумена.“ До нашата къща бе залепена една сграда на кармелитките и когато из двора се разхождаха млади калугерки, някой от нас започваше да декламира тази епиграма“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Февруари 23 — Ден на Съветската армия

Вапцаров прочита пред гостите вариант на стихотворението „Писмо“ („Ти помниш ли морето. . . “).

„В паметта ми изпъква съвсем ясно споменът за празнуването на годишнината на Червената армия. Помня, че освен многобройните обитатели на нашето таванско общежитие бяхме поканили Ал. Жендов, Хр. Радевски, Б. Ангелушев и Герда (съпругата на Ангелушев, б.а.). Колко отдавна им беше обещал, че ще ги покани да слушат своеобразните мелодични песни и оригинални хора от Банско и този празник беше добър повод. Борис пя банскалийски песни, разказва за оригиналните хора от Банско, а няколко души се хванаха на банскалийско хоро. Гостите си отидоха доволни (Спомен на Б. Вапцарова).

. . . „Борис почука по чашата си и заяви с особена тържественост:

— Внимание, внимание, говорит Москва! . . .

В същия миг някой започна да наподобява ударите на часовника на Кремълската кула. Всички станахме на крака и запяхме „Интернационала“. Заредиха се наздравици. . . И Цанко запя любимите съветски песни, които ние подемахме в хор. После Кольо ни рецитира стихотворения от Голодни, от Багрицки, от Сурков и накрая дълго декламира Маяковски. . . Ние го слушахме жадно и го молихме да ни прочете някое свое стихотворение. . . Кольо извади бележника си от джоба и зачете стихотворението „Писмо“ („Ти помниш ли морето и машините“). Когато прочете и последния стих, Кольо запита намръщен: „Е, слаби стихове, нали?“ Александър Околийски скочи и размаха ръце:

— Това е великолепно стихотворение! Трябва да се препише веднага и да се запази. Дай ми бележника, иначе, какъвто си небрежен, току-виж си го загубил!“ (Б. Вапцарова. Спомени за Вапцаров. С., 1952, с. 128—130).

Февруари 27

Отпечатани са във в. „Нова Камбана“ стихотворението „Пушкин“ с подпис Никола Йонков и рецензия за стихосбирката „Пулс“ от Христо Радевски — с подпис Никола Вапцаров. В рецензията Вапцаров пише:

„Христо Радевски е един от първите, който разбра, че да се твори художествен реализъм със стари средства в днешно време — това съвсем не е художествен реализъм. Той разбра, че трябва да се ликвидира с досегашните образи, омръзнали до втръсване от повтаряне, че трябва да се пише така, че хората да вярват в писаното, а не да се усмихват на някаква наивна патетичност. . . .“

Март

Присъствува на вечеринка в салона на кино „Култура“, уредена за банскалии. Магда Колчакова рецитира част от поемата „Жална ми бабо, послушай“ от Д. Молеров и стихотворението „Родина“ от Вапцаров.

„Друг начин за разпространение на нашата прогресивна поезия бяха вечеринките и забавите. Тук голям дял вземаше нашата прогресивна театрална младеж, като М. Колчакова, Моис Бениеш, Виска Калчева, Иванка Димитрова, Йосиф Розанов, Дако Даковски, Гриша Островски и други. . .

На такава една вечеринка за първи път чух „Родина“ от Никола Вапцаров, изпълнено от М. Колчакова. Като сега си спомням как стихотворението ме грабна изведнъж и разгоря младежкия ми ентусиазъм. Силата на чувството, дълбочината на мисълта, простотата и непосредствеността на този непознат дотогава за мен автор ме порази. Но аз никъде не можех да намеря

напечатани негови стихове. Като мнозина наши поети и Вапцаров споделяше тяхната литературна участ — стихотворенията им се знаеха и разпространяваха, преди да излязат от печат, а когато се отпечатваха, биваха отричани и преследвани отчасти или изцяло от тогавашната официална критика“ (Сашо Стоянов. — Сб. Никола Йонков Вапцаров. С., 1947, с. 135).

Март

Все повече се опознава с колегите си от жп. депо София. Сближава се с нови хора и провежда партийната линия за единния фронт.

„За първи път с Никола Йонков Вапцаров се срещнах и запознах в началото на 1937 г. в резервната стая на машинистите и огнярите от жп. депо при гара София. Представи ми го машинистът Йордан Коларов. Чакахме смяната, а аз разпалено спорех за нещо. Вапцаров, седнал отсреща на скамейката, ме поглеждаше и леко се усмихваше. Впоследствие разбрах, че Коларов, който ни запозна с него, ни беше предварително описал. Казал му беше кои са наши и кои гадове. Първият ни разговор, доколкото си спомням, беше около това да бъдем малко по-предпазливи при споровете, които водехме в „клюкарната“ — резервната стая “ (Георги В. Георгиев. — Сб. Н. В., с. 141).

„През 1937 г., когато работех вече по железниците, веднъж, връщайки се от път, видях „Морския“, така казваха някои на Вапцаров в Морското училище, в депото на гара София. . .

Ние бяхме в движение и не се виждахме много често, но винаги когато се видехме, не пропускаше да поведе разговор за политическите събития. Направи ми впечатление, че той тук много бързо се сближи с прогресивните железничари. После огнярската лопата май че се оказа „много жежка“ и той напусна железниците“ (Игнат Генчев. — Сб. Н. В., с. 115—116).

„Познавам Никола Йонков Вапцаров от 1937 г. . . Като локомотивен машинист по Софийското жп. депо беше ми зачислен локомотив тип 46, могъщ гигант, който измъкваше тежки влакове с въглища от Перник. Постоянен огняр нямах и често бях в резерва, т.е. 12-часово дежурство в депото и пътуване, ако се окаже непредвидена нужда. След превратa на Дамян Велчев (19 май 1934 г., б.а.) нашите току-що възстановени партийни групи бяха в процес на укрепване. В резервната често взехме да виждаме един млад, новоназначен огняр. Той беше висок, слаб младеж, с умни, добри очи под сключените вежди. Облечен беше бедно. Това беше Никола Йонков Вапцаров. Той свикна с нас и ние с него и почна да се намесва в споровете, като умееше да насочи разговора нормално, правилно и по такъв начин, щото той от препирня да вземе характер на обсъждане и да се извлече полза. Той обясняваше, че равният труд трябва равно да се заплаща, без разлика на ценз, че нашият спор е фактически за получаване на тип локомотив, по-лек за обслужване и носещ повече косвени възнаграждения. А то значи, за по-леки трудови условия и средства за живот. Ние обаче сме забравили своята работническа солидарност, борчески традиции, възпитани в редица смели и жестоки стачни борби. Забравили сме, че само чрез нашата организираност и синдикати ще решим стоящите пред нас трудови и икономически въпроси“ (Йордан В. Коларов. — Сб. Н. В., с. 136).

Март — средата

Пристига Йонко Вапцаров от Банско, за да се лекува. Синовете му Никола и Борис настояват да намери работа на Бойка.

Март — третата десетдневка

Гледа в Народния театър комедията на Молиер „Тартюф“.

„Ние не пропускахме постановките на софийските театри. Кольо предварително се интересуваше за поредната премиера на Народния театър и купуваше билетите веднага щом започваше продажбата им. Обикновено вземаше места на втория балкон, първи ред, в средата, което ни позволяваше да гледаме цялата сцена и публиката от първи балкон и част от партера. В Народния театър през зимата на 1937 г. гледахме „Враг на народа“ от Х. Ибсен; „Отело“ от Шекспир; „Задушница“ от А. Мицкевич; „Отвъд хоризонта“ от Юджин О’Нил, но от всички представления съм запомнила „Тартюф“, защото в къщи Кольо често ни възстановяваше отделни сцени, диалози, монолози. Той не можеше да се нарадва на чудесния стихотворен пре-

вод, направен от Асен Разцветников, от великолепната игра на Кръстю Сарафов в ролята на Тартюф и понякога така се вживяваше, че успяваше да предаде играта на големия артист даже с тънките интонации на гласа му. Харесваше също Владимир Тенев в ролята на Оргон, заслепен наивник, но така искрено представен, като че ли не играе на сцената, а се намира у дома си" (Спомен на Б. Вапцарова).

Март 28

Гласува за представителите — препоръчани от партията в изборите за общински съветници в столицата.

Март — краят, април — началото

Разболява се, получава кръвоизлив от белите дробове.

„Кольо стана да почисти тръбите на кухненската печка, но веднага се върна и легна пак в леглото. Беше получил кръвоизлияние. Той лежеше уморено, с едри капки пот по челото и само от време на време проговаряше тихо:

— Не се тревожи, Боя, нищо ми няма, ще видиш, бодър се чувствувам.

Започна безкрайно обикаляне от лекар на лекар, от болница на болница, правеха се най-различни изследвания. Цял месец бяхме под тревогата на неизвестността. Ребрата му се брояха, но той имаше решителен израз на лицето и беше необикновено бодър. Особено след като засили храната и почна да спазва режим на почивка, стана още по-весел и лицето му поруменя (Б. Вапцарова. Спомени за Вапцаров, 1952, с. 134).

Април 4

Чрез приятели получава билети за утрото, посветено на съветския театър, уредено в кино „Славянска беседа". За развитието на съветския театър говори пълномощният министър на СССР Ф. Разколников. Артистът Георги Стаматов изнася доклад, в концерта участвуват певицата Диана Герганова и артистите Владимир Трендафилов и Никола Балабанов. Представя се четвърто действие от „На дъното" на М. Горки от състав на Народния театър (Спомен на Б. Вапцарова).

Април — началото

Решава да участвува в тайния конкурс на сп. „Сердика" за написване на химн на София. Прочита съобщението: „Химн на столицата. С протоколно решение № 35 от 27 март т.г. столичната общинска управа обяви конкурс между българските писатели-поети за написване текст на химна на ст. София. Текстът трябва да съдържа 4 до 6 куплета. Срокът за предаването му е 1 юли 1937 г., до която дата проектите трябва да бъдат представени във входящата регистратура на административното отделение на общината, и то в два плика, като в единия се постави химнът с мото, а в другия —— името на автора. Определени са следните премии: първа — 5000 лева, втора — 3000 лева и трета — 2000 лева" (Сп. Сердика, кн. 2, 1937).

Април — първата десетдневка

Присъствува на пролетната вечер, уредена от Съюза на българските писатели в салона на Военния клуб.

„По това време много от обществените организации, съюзи, дружества, землячества и др. уреждаха вечеринки и балове, срещи с цел да съберат малко средства за издръжка на организацията или пък с благотворителни цели. Забавата беше обявена за 8 часа вечерта. Ние се явихме навреме, но бяхме от първите посетители. На входа ни предложиха по една изкуствена роза. Кольо заплати, но се намръщи и веднага свали книжното цвете. Салонът се изпълни с хора на изкуството. В един ъгъл бяха прогресивните писатели, повечето наши приятели. Общо на вечеринката беше весело, а на мен ми бе интересно да видя много живи писатели и художници, чието творчество вече познавах. В къщи се прибрахме след полунощ. Бащата на Кольо ни чакаше и ни изгледа със смразяващ поглед. На другия ден насаме ме укори, че не ограничавам Кольо в неговата дружба с литературната бохема" (Спомен на Б. Вапцарова).

Април

Ходи няколко пъти на Третата пролетна изложба на новите художници, за да разгледа по-обстойно картините на своите приятели: Ал. Жендов, Б. Ангелушев, Ст. Сотиров, Бр. Гюрова, В. Емануилова, М. Георгиева, К. Цонев, Зоя Паприкова, М. Цончева, Николай Шмиргела и много други (в Дом-музей Н. Вапцаров, София, се съхранява илюстрацията „Моряци", подарена на семейството от Б. Ангелушев след закриване на изложбата).

„Вапцаров беше голям любител и на изобразителното изкуство. Той посещаваше всички изложби и макар да минаваше за обикновен зрител, при случай разкриваше своя тънък вкус в тази област. Ценеше много работите на Ал. Жендов, уважаваше го заради дългогодишната му неуморна и крайно активна работа за развитието на пролетарската карикатура. Но ценеше повече Б. Ангелушев, особено му допадаха графичните работи на този забележителен български художник, току-що завърнал се в България след установяването на хитлеристката власт в Германия" (Г. Караславов. Срещи и разговори с Н. Вапцаров, с. 84).

Април — средата

Научава, че е спечелил конкурса на сп. „Летец" със стихотворението „Романтика".

„Един ден Кольо се прибра в къщи, както обикновено, но забелязах, че иска нещо да ми каже, а се двоуми. Най-после не издържа и заговори.

— Знаеш ли, Боя, прибирайки се в къщи, срещнах Орлин. Отдалече стисна двете си ръце за поздрав. Аз се почудих. Помислих си, че този жест се отнася за някой, който върви след мен. Когато се срещнахме, Орлин ми каза, че съм спечелил конкурса на списание „Летец".

О. Василев живееше тогава на ул. „Марин Дринов". Бяхме съседи и понякога ходехме у тях на гости. О. Василев му разказа подробности около конкурса (Б. Вапцарова. Спомени за Вапцаров, 1972, с. 214).

„Работата на журито се оказа нелесна, бяха постъпили 114 произведения — поеми, стихотворения, разкази. Някои доста дълги, някои с мъчно четлив почерк. Затова при първата ни още среща с Георги Михайлов и Васил Кунев — летец, всеки взе по няколко ръкописа, определихме си дни за заседания и почнахме работа. Едно от първите ни решения беше — всичко да мине през очите и на тримата.

С явно слабите работи беше лесно — те веднага отиваха настрани. Но имаше немалко, върху които се връщахме и втори, и трети път. Най-после, след редица заседания (събирахме се в редакцията на „Летец", на ул. „Московска", № 13а), някои от които доста продължителни и оживени — решихме, че между разказите няма достатъчно добри и единодушно се съгласихме да препоръчаме за награждаване поемата „Самолети" и стихотворенията „Романтика" и „Вихър". От 114 творби — само 3. Но бяхме уверени, че не сме сгрешили в избора си и че препоръчваме работи, които наистина заслужават да бъдат отличени.

След решението си всички бяхме нетърпеливи да узнаем кои са авторите на тези трудове. Това не беше мъчно. Върху всеки ръкопис стоеше мото. Намерихме веднага запечатания плик със същото мото — и това. В плика се даваше не само името, а и адреса на автора.

„Самолети" беше от Н. Марангозов — София.

„Романтика" от Никола Вапцаров — София.

„Вихър" от Вл. Владимиров — София.

(Н. Г. Данчов. Романтиката, която ни плени. — Литературен фронт, 8 окт. 1959.)

„Стихотворението „Романтика" има своя крайно интересна и поучителна история. В журито за обявения конкурс на списание „Летец" попада и Георги Михайлов, даровит поет, но известен повече със своите забележителни преводи на стихотворения от френските „прокълнати поети". . .

Г. Михайлов се спира на две произведения като съвършено безспорни — на една къса лирическа поема и на стихотворението „Романтика". Конкурсът беше анонимен и поради това в журито започват да гадаят — кои са авторите на тези прекрасни произведения? По версификационна техника, по размах на образите, по зрелост на изразните форми е трябвало да бъдат от обиграни, опитни поети. Кои ще са тези поети? И отсъждат — поемата ще да е от Асен Раз-

цветников — тя оговаря на неговия опит и на неговото дарование, а стихотворението е сигурно от Елисавета Багряна — кой друг от българските поети би изразил така внушително мечтата за мирното засяване на нашата плодородна земя от крилете на могъщи самолети?. . .

По-късно, когато Марангозов и Вапцаров бързо се проявиха като даровити и плодовити поети, Г. Михайлов ми разказа за паниката сред генералите и полковниците от въздушните войски, а и сред ръководните среди в самото Военно министерство. Дълго време се занимавали, спорели, допитвали се, тълкували и най-сетне решили да отменят решението на журито, страхувайки се да не ги обвинят в симпатии към комунистите. На това решение се противопоставил само Георги Михайлов. Какво значение има обстоятелството, увещавал ги той, че поетите са неизвестни — нали премираните произведения са много хубави“ (Г. Караславов. Срещи и разговори с Н. Вапцаров, с. 149—151).

„Името на Вапцаров чух за първи път през 1937 г. Списание „Летец“ беше обявило конкурс за написване на най-хубаво стихотворение с авиационна тематика. Наградени бяха едно негово и едно мое стихотворение. Около тоя повод се запознахме наскоро с младия поет в кръчмата на „Спас“ — съществува и сега (вече разрушена, б.а.) — на ъгъла на ул. „Граф Игнатев“ и ул. „6 септември“.

Това заведение беше по онова време сборище на артистичната бохема. Ежевечерно там „правеха маса“ Ламар и Мицо Андонов със своето майсторство да пеят народни песни. На тая маса именно идваше понякога Кольо — както го наричаха близките му. Той не беше „пияч“ — проседяваше недълго при шишенце вино, повече слушаше, отколкото да взема участие в разговорите. Правил ми е впечатление със своята скромност и сдържаност. Смееше се много сърдечно с един мек, почти детски дискантов глас. Лицето му излъчваше безкрайна доброта и скрито чувство на достойнство и потаена сила и твърдост“ (Николай Марангозов. — Сб. Н. В., с. 157).

Април 19

Бойка постъпва на работа като стажант-книговодителка в Застрахователния отдел на БЗК банка (удостоверение № 153554 на името на Бойка Николова Вапцарова).

„Постъпването ми на щатна длъжност беше голяма радост в семейството, макар че една година щях да получавам месечно около 1200 лв. чисто (наема на целия апартамент), а след изкарването на изпита ще стана книговодителка и заплатата ми ще се увеличи двойно. Важното беше, че имах работа и мястото ми беше сигурно“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Април 19—20

Гледа няколко съветски филма, прожектирани в столичните кинотеатри: „Наталка-Полтавка“, „Арсен“, „Бахчисарайски фонтан“.

„Силно емоционално въздействие ни оказа филмът „Бахчисарайски фонтан“. Видяхме истински балет. А и двамата обичахме и чувствувахме това изкуство. Изпълнението на артистите и музиката бяха в хармонично съчетание с лиризма и великата благородна сила на любовта, изразена от Пушкин в неговата поема“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Април — последната десетдневка

В сп. „Летец“, месечно илюстровано списание на Дирекцията на въздухоплаването, г. V. 1936—1937, кн. 4—5, с. 8, е отпечатано стихотворението „Романтика“. Подпис: Никола Вапцаров (Ръкописът — в Розовата тетрадка, Дом-музей Н. Вапцаров, София).

„Кольо донесе в къщи списанието и ние двамата на няколко пъти го прелиствахме, изучавахме съдържанието му. Коментирахме как е набрано неговото стихотворение и т.н. Малко мъчно ни беше, че не е присъдена първата награда, а се даваше втора. Въпросът беше не в материалната страна, а в етичната. Ние знаехме, че ако автор на това стихотворение беше някой известен поет, веднага щеше да му се даде първа награда. Аз се възмущавах повече пред брат му и другите студенти, защото Кольо не ми позволяваше да говоря така дори само на него. Но победата си е победа. Тайният конкурс е спечелен!“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Май — началото

Спечелването на конкурса в сп. „Летец“ му вдъхва вяра в собствените възможности. Пише радиопиесата „Бент“.

„Сега не мога да си спомня точно дали по Радио София или някъде в печата, а може би беше чул от Матвей Вълев, който работеше в Радиото, че е обявен конкурс за радиопиеса. Кольо посрещна тази новина с интерес и написа едноактната драма „Бент“. Върху социалната основа за справедливо разпределение на водата за поливане на нивите и градините се развива любовта между двама влюбени, която завършва трагично. (Спомен на Б. Вапцарова). (Ръкописът — във Виолетовата тетрадка, която Н. Шмиргела е взел от личния архив на Б. Вапцарова. Тя съдържа един чужд стихотворен ръкопис, един пасаж от „Звънаря“ на Верхарен— преписан от Вапцаров, един куплет от „Писмо“ (Адрес: „Синьора. . .“), вариант от стихотворението „На Горки“.)

Април — Май

Чете репортажната книга „Мадрид гори“ от Светослав Минков и всичко, свързано с боевете в Испания.

„Събитията в Испания бяха завладели мислите на всички. Особено интересни разговори на тази тема се водеха в дома на Б. Ангелушев. Най-силно изразяваха чувствата си бат Борьо и Кольо, което Ангелушев изрази образно в картината „Испански патриот“. Вапцаров беше възхитен от майсторството на Ангелушев, че е уловил ентусиазма и решимостта на републиканеца да победи. Б. Ангелушев след няколко дни ни подари тази картина. А Вапцаров написа в стихотворението „Испания“:. . . „Крещи, безумна в свойта радост: „Мадрид е наш! Мадрид е наш!“ (Спомен на Б. Вапцарова. Картината „Испански патриот“— в Дом-музей Н. Вапцаров, София.)

Май

Написва стихотворението „Испания“.

„Когато Никола Калъпчиев се готвеше да замине за Испания, той получаваше от ЦК на партията материали за случки и събития оттам. Споделяше с Вапцаров и му казваше: „Смирненски е признат певец на международния пролетариат, защото възпя Москва, червените ескадрони, Йохан, Карл Либкнехт и Роза Люксембург, а ти, ако възпееш революцията в Испания, ще възпееш международния пролетариат в борбата му с настъпващата реакция. (Елеонора Давчева. Безсмъртна дружба. — Пиринско дело, 6 дек. 1969.)

„Като комунист Вапцаров разбираше, че от изхода на грандиозната битка в Испания ще зависи и по-нататъшното развитие на световната политика. В стихотворението „Испания“ той каза онова, което се усещаше в тревожния му всекидневен интерес към битката на Пиренейския полуостров.

Сега за мене ти си участ.
Сега за мене си съдба.

Да, като „генерална репетиция“ на фашизма и международната реакция за една антисъветска война, битката за властта в Испания наистина стана участ, съдба на поета. И той беше дълбоко искрен и точен, когато казваше:

И аз участвам неотлъчно
в борбата ти за свобода.

(Г. Караславов. Срещи и разговори с Никола Вапцаров, с. 91—92.)

Май 21

Съветска полярна експедиция се настанява на лагер в зоната на Северния полюс за продължителни научни изследвания.

„Тази изключителна новина се разнесе мълниеносно из София. За първи път в историята на човечеството учени начело с И. Д. Папанин успешно настаняват своя лагер за продължителна

научна дейност. Вапцаров със своето поетично въображение ни рисуваше картини от всекидневния живот на експедицията, подкрепяйки го с кратките новини в печата, за различните научни проблеми, занимаващи лагерниците в областта на хидрометеорологията, геофизиката и т.н. (Спомен на Б. Вапцарова).

Май 25—26

Чете пред близките си веселия разказ „Операцията“ от М. Зошченко, напечатан в „Банков съюз“ (бр. 596, 25 май 1937), получаван от Б. Вапцарова.

„Кольо беше весел човек и с наслада четеше разказите на българските и чуждестранните хумористи. По това време в къщи се говореше често за фейлетоните на Зошченко, Леонид Ленч, Илф и Петров и други съветски автори, чиито творби се печатаха в много вестници. Отделни реплики ние включвахме в нашия всекидневен разговор. Например, когато някой си миеше зъбите, цитирахме: „О, ти се обуржоазничи, употребяваш четка за зъби!“ и т.н. В един от разказите си Зошченко осмиваше някои сектанти, които примитивно тълкуват социалистическия бит“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Май — юни

Следи внимателно всички материали в печата по случай 40 години от убийството на Алеко Константинов, Ботевия специален лист „Той не умира“ и листа „Пенчо Славейков — 25 години от смъртта му“.

„След спирането на легалния прогресивен печат от правителството на политическия кръг „Звено“ хората на изкуството потърсиха място за изява в специалните листове, които се издаваха по случай някаква кръгла годишнина. От разговорите между Вапцаров и приятелите му в паметта ми са останали отделни моменти. Тогава четохме в къщи „До Чикаго и назад“, Кольо се интересуваше как Ал. Константинов е отразил Световното изложение в Чикаго. От Ботевия лист помня разговора му с Ангелушев и по-точно възхищението им от стихотворението „Хаджи Димитър“, Герда го прочете преведено на немски език и каза, че звучи повече като народна песен и няма тези силни образи, които Ангелушев й обясняваше. А от Славейковия лист съм запомнила само разговорите около предсмъртните му думи: „Повече светлина ми дайте!“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Май — юни

Включва се в самодейния колектив на железничарите съгласно решенията на VI пленум на ЦК на БКП за масово навлизане в обществените организации.

„При вас ме изпраща др. Иван Вълев (машинист, наш много добър другар), казвам се Никола Ив. Вапцаров. Решихме да започнем с организирането на „Вечер на трезвеността“ и „говорящи вестници“ от името на железничарското въздържателно дружество. За 1 май уредихме вечер на трезвеника по повод неотдавнашния конгрес на въздържателите в Горна Оряховица и две на „говорящи вестници“ на 2 юни. (Спомен на Богомил Н. Бошняков. — Софийски градски партиен архив.)

Юни — началото

За да се подпомогнат финансово, Бойка взема описи-застраховки за изчисление вечер след работа в къщи на името на Вапцаров.

„В началото на пролетта на 1937 г. в бившата БЗК банка — отделението за застраховки срещу градушка — постъпи др. Бойка Вапцарова, която наскоро след това ме запозна с другаря си — Никола Йонков Вапцаров.

Направи ми силно впечатление техният скромен външен вид. . . Личеше си, че живеят оскъдно. По това време банката раздаваше на външни лица „описи-застраховки“ за изчисление — те се заплащаха на парче. Бойка почна да взема на името на Никола Йонков описи и те заедно работеха в къщи. По този повод се запознах с Н. Вапцаров и изразихме взаимни симпатии като бивши моряци от Морското машинно училище. (Стефан Гроздanов. Години на лишения. — Литературен фронт, бр. 29, 20 авг. 1972.)

По указания на партията Вапцаров прави опити да влезе в редакцията на в. „Железничарски подем“. Свързва се с писателя Любомир Дойчев, уредник на вестника.

„Огнярската работа отнемаше у Кольо почти всичките му физически сили. Той се намираше на границата на сериозно туберкулозно заболяване, а нямаше даже възможност да се наспи със здрав човешки сън. Не се оплакваше, за да не ме тревожи, но глухата кашлица, липсата на апетит, жълтият цвят на кожата, говореха за лошото му състояние. А новата творческа среда от прогресивни хора на изкуството, големите международни събития вдъхновяваха неговото въображение за поезия и той трябваше „да краде от съня си“, за да не изостава от другарите си по перо. Аз се зарадвах, че той е превъзмогнал своята гордост и търси работа в печата. Едва след Девети септември разбрах, че е изпълнявал партийно поръчение. Кольо бе научил, че се е предложило към „Железничарски подем“ да се издава „Вестниче за железничарските деца“ и при благоприятно разрешение на въпроса може да се открие и щатна единица към редакцията. Това насочи Вапцаров към детската тематика, въпреки че беше нова област за него. Той започна да пише поемата „Влак“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Юни 10

Вапцарови получават преведената от Хр. Радевски книжка „Любовната лирика в днешна Русия“ с надпис: „На Бойка сърдечен (с позволение, Кольо!) спомен, 10.6.1937 г., София, Хр. Радевски“ (Книжката — в Дом-музей Н. Вапцаров, София).

„Ние често ходехме на гости на ул. „Патриарх Евтимий“ 27, където живееше Хр. Радевски с Б. Ангелушев. Тези посещения за нас бяха истински празник, защото от тях научавахме литературни и политически новини, въобще всичко по-важно, каквото става по света. Ал. Жендов, Б. Ангелушев, Б. Дановски знаеха по няколко западни езика, четяха различни вестници и списания и с подробности ни информираха за всичко. Ангелушев бе спечелил някакъв конкурс на пощенски марки и се готвеше да замине за Световното изложение в Париж. Вечерта прекарахме чудесно. Христо даде на Кольо да прегледа направени от него нови преводи на съветски поети, а на мен ми подари книжката“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Юни — средата

Спечелва конкурса на Радио София с радиопиесата „Бент“.

„И на този конкурс първа награда не се даваше на никого, а втората награда от 1000 лв. бе спечелена от Никола Вапцаров. Ние се зарадвахме много. Кольо се утвърждаваше като литературно дарование. А и материално бяхме закъсали. Студентите напуснаха квартирата, та целия наем на апартамента от 1200 лв. легна на нас. От наградата на конкурса и от спечелените пари от описи-застраховки трябваше да си купим и някакви летни дрехи. Кольо си уши сив каша панталон и от по-груб сив плат — карирано сако. С ленената бяла риза, изтъкана от майка му, той беше даже елегантен. С този костюм и риза той се яви в съда по процеса на ЦК на БКП и с него бе разстрелян.

Помня, че двамата отидохме на ул. „Московска“ № 19, където се помещаваше Радио София. Аз останах да чакам в коридора и през това време се запознах с една възрастна жена от народа — певицата баба Настя Павлова. Отначало тя дипломатически ме разпита защо съм дошла и като разбра, че не ѝ заплашвам мястото,каза ми коя е и разговорът ни стана естествен. На връщане Кольо ми каза, че го е приел Йордан Стубел, познат на баща му, дълго и вним ателно го разпитвал с какво се занимава и т.н.“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Юни 7—20

Гледа филма „Луи Пастьор“ в кино „Култура“ с Паул Муни и с под силното впечатление от играта на големия артист.

Юни 18

Вълнува се от полета на съветските авиатори през Северния полюс.

„По неуловими пътеки в София се разнесе слухът,че от Москва е излетял специален самолет с трима съветски авиатори, които за първи път в историята на въздухоплаването ще прелетят

направо от Москва през Северния полюс до Ванкувър, без кацане на друго летище. Цял свят следеше смелия полет на съветските летци В. П. Чкалов, Г. Ф. Байдуков и А. В. Беляков. Стана известно, че във въздуха лети 11-тонна стоманена птица с криле 34 метра и т.н. А когато самолетът кацна благополучно на американска земя, даваха се описания на радушното гостоприемство на съветските летци от американския народ, че са били приветствувани и от президента на САЩ Фр. Рузвелт. Предаваше се и разговорът, който особено допадна на Вапцаров:

— Богат ли сте мистър Чкалов? — запитал един американец.

— Да — отговорил той, — за мен работят 170 милиона.

— Рубли или долари? — продължил американецът.

— Не — отговорил Чкалов, — 170 милиона хора, които работят за мен така, както аз работя за тях.

Ние с възхищение слушахме тези разкази, защото за прогресивната младеж Съветският съюз беше надеждата, любовта и вдъхновението на нашия живот . А Вапцаров беше необикновено щастлив, че така бързо се реализират неговите мечти от стихотворението „Романтика" (Спомен на Б. Вапцарова).

Юни — краят

Занася в регистратурата на административния отдел на столичната община 4 плика, в два от които са запечатани поотделно стихотворенията: „Химн" („Неспирно напирай, разраствай. . ") с мото „1937" и входящ номер 27; вторият химн е („Огромен град със звезден покрив. .. . ") с мото „Прогрес" и входящ № 28.

Двата листа с химните са напечатани на пишеща машина. Встрани от текста са поставени входящите номера 27 и 28. Те са предадени на съпругата на поета Б. Вапцарова след 9.IX. 1944 г. от писателя Петър Славински. Съхраняват се в Дом-музей Н. Вапцаров, София (Ръкописът на двата химна се намира в тетрадка от формуляри — в Дом-музей Н. Вапцаров, София.)

Вапцаров често пътува като огняр с увеселителен влак за с. Владая.

„Веднъж бяхме назначени за увеселителен влак за Владая. Влакът беше много тежък, локомотивът едвам го влачеше, пещта почти не се затваряше. От влака се чуваха веселите песни и смехът на излетниците. Във Владая Кольо отказа да се разходим, защото искал да пише. Трябваше да потеглим обратно в 20 часа. Към 17 ч. се изви страшна буря с проливен дъжд. Към втория кантон влакът беше спрян с взривове и червен сигнал. На линията беше паднала огромна скала и чакъл. Преодолявайки бурята, бдителният кантонер предотврати една ужасна катастрофа. След като се освободихме от машината, заведох Кольо у дома. Тази вечер разбрах, че са братовчеди с жена ми. След няколко дена Кольо ми прочете ръкописа на детската поема „Влак", като ме молеше за критика. Аз бях очарован и учуден. В детската поема, написана с рядко майсторство. . . беше възпян благородният труд на железничаря и неговата готовност за жертви в служба на обществото" (Йордан Коларов. Сб. Н. В., с. 137).

Юли 1—15

Излиза първа част на поемата „Влак" във в. „Железничарски подем" (юли 1937 г. в приложението „Вестниче за железничарските деца", г. I, бр. 7, юли 1937) с подпис Никола Вапцаров. (Голяма част от ръкописа — в Тетрадката от формуляри, Дом-музей Н. Вапцаров, София.)

„Всяко напечатано стихотворение беше радост за нас, защото подхранваше надеждата ни, че Кольо ще стане известен в литературните среди и може би ще го вземат на работа в някоя редакция. А неговото здраве се влошаваше. Той се намираше в творческо напрежение, постоянно пишеше, задраскваше, късаше листовете и пак започваше отново. Особено съм запомнила юнските и юлските вечери. Аз изчислявах описите-застраховки до късно в кухнята, а Кольо пишеше в стаята и ме чакаше да свърша, за да си легнем заедно. Понякога се случваше да мине полунощ, но ние още работехме. За бодрост пиехме по един силен чай с лимон, поприказваме малко и продължим, но и двамата бяхме радостни от чувството, че стъпваме на краката си" (Спомен на Б. Вапцарова).

Фотографира се, за да му се издаде легитимация за безплатно пътуване по БДЖ. На снимката той е с остригана коса (Снимката — Дом-музей Н. Вапцаров, София, залепена на членската карта на поета, издадена посмъртно от Съюза на българските писатели през 1947 г.)

Получават с Бойка карти-легитимации за безплатно пътуване по БДЖ.

„Български държавни железници и пристанища
трети клас,

№ на секратариата 91760 — ЛЕГИТИМАЦИЯ — № на службата 5242

Издадена на Никола Иванов Вапцаров, длъжност огняр; местослужене — депо София.

Настоящата легитимация служи за удостоверяване правото за пътуване по БДЖ безплатно или с намаление според условията на специалния правилник.

Главен секретар: (п) Б. Колчев

Началник службата: инженер (неясно)

Служба тракция София

на притежателя Н. Вапцаров
15.VII.1937

(Железничарската легитимация — Дом-музей Н. Вапцаров, София.)

„Хората от Министерството на железниците се ползуваха с известни привилегии с оглед на длъжността, която заемаха. Доколкото си спомням, огнярите получаваха на две години шаячен плат за костюм — униформа, топла къса полушуба и право на три безплатни пътувания в трета класа по линиите на БДЖ. Кольо много удобно се чувствуваше в железничарската черна куртка. В студени дни я носеше и в къщи. А легитимациите получихме след няколко месеца служба, съобразно наредбата. Ние бързахме да ги получим, защото той трябваше да пътува за Банско да си почине, беше се много изморил“ (Спомен на Б. Вапцарова. Железничарската куртка — в Дом-музей Н. Вапцаров, София.)

Юли — втората половина

Вапцаров е в Банско на почивка при родителите си.

Август — началото

Вапцаров се завръща в София отпочинал и пълен с творчески замисли за бъдещи стихотворения.

Август 17—31

Гледа с Бойка 2—3 пъти филма „Чапаев“, който се прожектира с голям успех в софийското кино „Модерен театър“.

„Помня с какво въодушевление той посрещна представянето на филма „Чапаев“. Романът и филмът бяха предмет на непрекъснато възхищение. Той казваше:

— Винаги започвам тежко да дишам от вълнение, когато си представя някои картини от филма. Виждам Чапаев като военачалник, като жив, истински талантлив дивизионен началник, наведен над картата, основно да подготвя сражението, в друга — изпъква храбрият командир, който учи бойците на стратегия и смелост и дава пример на храброст, като стои начело на колоната, виждам духовната красота на народния герой. Но главното във филма е, че Чапаев не е идеализиран, а са показани и неговите слабости. Ние го виждаме на места избухлив — пренебрежението му към офицерите от щаба, особено към тези от старата армия. Понякога той не проумява цялата сложност на политиката на партията и т. н. И с гордост завършваше: „Пред този филм бледнеят всички американски филми, от които съм се възхищавал досега“ (Б. Вапцарова. Милионите възкръсват. С., 1961, с. 293—294.)

Узнава резултатите от конкурса за химна на София, чете последните броеве на сп. „Сердика“.

„Химнът на София. До края на м. юни са постъпили в архивата при столичната община 60 проекта за химн на столицата. Назначената комисия под председателството на пом.-кмета

г. Стоилов и членове писателите г.г. Траянов, Каралийчев, Бадев и Подвързачов ще прегледат представените трудове през идния месец август“ (Сердика, кн. V, юли 1937).

„Химнът на София. Комисията по преглеждане проектите за химна на столицата е прегледала в заседанието си на 2 август представените проекти и не е одобрила никой от тях. Задържала е някои от представените проекти, за да участвуват в следното състезание (Сердика, кн. VI, авг. 1937).

Септември 2

В сп. „Занятчийска кооперативна беседа“, кн. 1, в рубриката „Детска кооперативна беседа“ е напечатано стихотворението „Бай Иван“ с подпис Н. Вапцаров (Ръкописът без заглавие — в Тетрадката от формуляри).

„След спирането на в. „Нова камбана“ Г. Караславов стана редактор в сп. „Занаятчийска кооперативна беседа“ и веднага даде място за публикуване на Кольовите стихотворения, с което целеше да поддържа самочувствието на Вапцаров като творец. В момента тази поддръжка беше крайно необходима за него. За хонорар и дума не можеше да става по това време. Самото списание едва се издържаше (Спомен на Б. Вапцарова).

Септември 18

Народният театър открива сезона с пиесата „Бащи и синове“ от Владимир Полянов, гледана от Вапцаров.

„Сега не мога да си спомня точно дали бяхме на премиерата или на следващите представления. Авторът беше стар познат на семейство Вапцарови, а Кольо четеше всяко произведение на Вл. Полянов. Понякога в къщи спорехме върху творбите му, защото не бяхме съгласни с позициите на писателя или намирахме неправдоподобни действията на неговите герои“ (Спомен на Б. Вапцарова. В библиотеката на Дом-музей Н. Вапцаров, София, се съхраняват книгите на Вл. Полянов „Слънцето угасна“, „Вик“, „Четири разказа“, „Княз без корона“ и др.).

Септември 20—25

Гледа в кино „Култура“ филма „Сън в лятна нощ“ от У. Шекспир, постановка на видния театрален реформатор Макс Райнхард.

„Кольо бе възхитен от филма. Вечерта, когато се прибрах от работа, първите му думи бяха за изключителната постановка на филма. Започна да ми преразказва сцени и реплики. Този филм той гледа няколко пъти, вече като творец. Как човечно и с лек хумор за всички времена е представена великата илюзия за любовта. От Б. Дановски научихме, че Макс Райнхард е избягал от Хитлер, че е театрален деец от световен мащаб, че филмът „Сън в лятна нощ“ се смята от всички специалисти като едно от великите постижения на киноизкуството“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Септември — краят, октомври — началото

Извън работното си време много чете — особено произведенията на българските съвременни писатели и всичко, каквото му попадне от съветски автори. (В библиотеката на Дом-музей Н. Вапцаров, София, между книгите, излезли през 1937 г., са „Избрани разкази“, том I, от Михалаки Георгиев, „Мост“ — поема от Мария Грубешлиева, „Херман и Доротея“ от Гьоте „Прах след стадата“ от Матвей Вълев и др.)

„На работа винаги носеше книга за прочит. Бяхме пътували веднъж с товарен влак до Плевен. Грохнал от умора, вместо да поспи малко в резервната стая, той извади книга и дълго чете. Друг път бяхме изпратени с работен влак за кариерата при Земен (Кюстендилско, б.а.). Докато работниците по поддържането товареха вагоните, той четеше на глас книгата „Ден втори“ от Еренбург. Четеше на глас, а спирачите, насядали около нас, слушаха. Кольо особено наблягаше на интересните места и ги четеше даже и по два пъти. След прочитането на дадена глава правехме коментарии. Вечерта Кольо ми каза: „Днес свършихме хубава работа!“ и като помълча малко, продължи: „Мислиш ли, че нашите хора са по-лоши?. . . Напротив, ние имаме прекрасен народ“. . . През целия път разговорът ни беше все около прочетеното“ (Г. В. Георгиев. — Сб. Н. В., с. 141).

Получава стихосбирката „Меридиани“ от Пантелей Матеев с автограф: „На Никола Йонков спомен от Пант. Матеев, 1937 г.“

„Ние често ходехме на гости у П. Матеев, който по това време живееше на ул. „Чепино“, близко до нашата квартира. Веса и Пантелей бяха благоразположени към нас. От домакина научавахме кои нови съветски филми са преминали през цензурата и ще се прожектират в София. П. Матеев работеше във филмово представителство и знаеше много интересни факти из областта на световното филмово изкуство. Тук много се говореше за поезия, за новоизлезли стихосбирки. Помня, че на Пантелей му стана много приятно, когато Кольо му съобщи, че неговата поема „13“ в стихосбирката „Меридиани“ има голям успех сред младежта, рецитирана е от Б. Вапцаров на срещи и вечеринки“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Октомври

Научава, че повторно проведеният конкурс за химн на София е спечелен от Асен Разцветников. В книжка VIII на сп. „Сердика“ от октомври 1937 г. прочита премираното стихотворение.

Продължава да носи тежката огнярска служба.

„Кольо не можа да отиде на работа в „Железничарски подем“, а здравето му беше в такова състояние, че всеки момент можеше да се открие каверна. Запитах го защо не помоли баща си да използува връзките си в Министерството на железниците да се води по щат огняр, но да работи в редакцията на „Железничарски подем“. Но той твърдо ми отговори:

— Това няма да направя. Как ще гледам в очи моите колеги от железопътното движение, когато ги срещна, ще чувствувам в погледа им присмех, че съм отишъл на топло място, че съм избягал от трудностите. Какъв пример ще даваме ние, комунистите!“ (Спомен на Б. Вапцарова).

„Никому той не се мъчеше да угоди, към никого не се стремеше да се приспособи. И поради това може би той искаше да остане в производството, между работниците, облегнат само на своята професия, на своята отлична подготовка като машинен техник. Инак с името и влиянието на баща си той можеше като хиляди други да заеме някоя лека служба, някоя синекурна длъжност, каквито длъжности тогава се раздаваха наляво и надясно . . . “ (Г. Караславов. Срещи и разговори с Н. Вапцаров, с. 61).

Заедно с Бойка посещават XI обща художествена изложба. На Вапцаров особено му харесват картините: „Семейство“ от Ненко Балкански, „Св. гора—Хилендар“ от Цанко Лавренов, „На нивата“ от Христо Станчев, „Майка ми“ от Златю Бояджиев, гравюрите на Веселин Стайков, скулптурите „Градинарка“ от М. Георгиева, „Глава“ от В. Емануилова, „Майка“ от Иван Фунев и много други.

„В. Емануилова подари скулптурата „Глава“ на Б. Ангелушев и ние често ѝ се любувахме. Наскоро тя му даде друга „Глава“, а първата по взаимно споразумение с Борис В. Емануилова ни я даде на нас. Ние с радост я поставихме върху нашата малка библиотека“ (Спомен на Б. Вапцарова. Скулптурата „Глава“ — в Дом-музей Н. Вапцаров, София).

Октомври 15

Умира видният писател-белетрист Йордан Йовков, чиято смърт Вапцаров счита като голяма загуба за българската литература.

„ За Йордан Йовков в къщи често се говореше. Повод беше някоя негова новоизлязла книга или напечатан разказ във вестниците. През последните години най-много се появяваха разкази от „Ако можеха да говорят“. Вапцаров се възхищаваше от художественото майсторство на Йовков, от неговия тънък усет да прониква дълбоко в човешката душа, особено на трудовите хора. Като артист бе играл в „Боряна“ ролята на Андрей и прозвището „Сватанак“ бе влязло в нашата разговорна реч — обръщение, употребявано от героите на пиесата Едрю и Ваклин“ (Спомен на Б. Вапцарова).

„Бойка викаше на Кольо Моряк — така му казваха и другите, а той се обръщаше към нея или с Боя, или пък ѝ казваше шеговито Сватанак“ (Хр. Радевски. — Септември, 1969, кн. 12).

Октомври 17

Тържествено се открива новопостроената нормална жп. линия Дупница—Горна Джумая. Вапцарови са доволни, че ще могат да пътуват до близките си в Горна Джумая без прехвърляне на влаковите композиции.

Октомври — втората десетдневка

Семейство Вапцарови получават открита картичка от Б. Ангелушев, който в хумористична форма им се обажда от Парижкото изложение.

„Как Бойке,

какво правиш ма? Забрави ли ме, забрави ли договора? (да му пиша новини от София, б.а.). Това сте си вие жените! Туй Париж голямо нещо, сестро, голямо чудо.

Хайде сега, целуни Кольо зарад мен.

Шушумигата"

(Оригиналът — в архива на Б. Вапцарова).

Октомври—ноември

Чете пред близките си завършените стихотворения „Двубой" и „Ще строим завод".

„По това време кръгът на неговите слушатели не беше особено голям — предимно някои близки приятели. Помня, че тогава в този кръг направи силно впечатление стихотворението „Двубой". Върху него се водиха дълги спорове. Мнозина от слушателите не искаха да приемат стиховете:

Извергът,
мерзкия стрелец,
закри следите си
завчас.
Ти спомняш ли си тоз подлец?
Това бях
аз.

Кольо обясняваше, че човекът, за когото говори в стихотворението, не е комунист, а изобщо човек от капиталистическия свят. От него не могат да се искат най-добрите качества, той изпитва жестокостите и несправедливостта на съвременното общество. Това общество изражда хората така, че създава от тях и подлеци, които са способни да убият дори родния си брат. Той казваше:

— Центърът тук е в страстния спор и в жестоката борба на човека със стария „разкапан, озлобен живот", в неговата светла вяра, че двубоят ще завърши с победа над тъмните сили на живота" (Б. Вапцарова. Спомени за Вапцаров, 1952, с. 122, 123). Ръкописът на стихотворението в прочетения вариант не е запазен, както и на много други стихотворения в първи вариант. Вапцаров ги е унищожил. По настояване на близките си, след като „отлежат", някои е преработвал и преписвал на чисто в Сивата тетрадка. Тя съдържа: „Двубой", „Писмо", „Ще строим завод", „Песен за човека", „Горки" (втора редакция), „Пушкин", „Родина", „Огняроинтелигентска", „Пролет" („Гълъбите гукат"), „Пролет в завода", „Романтика", „Спомен", „Хроника" („В заводите „Круп" днес отливат гранати"), „Не бойте се деца", „Песен" („Във гората враг стаен"), „Завод", „Епоха" и цикълът „Песни за една страна" — „Испания", „Сън", „Песен на другаря", „Песен на жената", „Писмо" („Майко Фернандес убит"). (Тетрадката — в Дом-музей Н. Вапцаров, София.)

Октомври — ноември

Преминава от резервен жп. огняр в постоянен огняр на локомотив.

„Кольо ми харесваше все повече. Един ден му предложих да го взема на наряд като постоянен огняр. Той се съгласи. . . Работата беше непосилно тежка. Трябваше да отводни 18 букови лагера, да ги намаже, да напълни 14 сцепни лагера, да почисти целия локомотив и горящ парен

котел. За да се образува пара, която да движи влак с 40 вагона, трябваше непрекъснато хвърляне на въглища в горещата пещ — 4—6 тона до Перник и обратно, при което дрехите почваха да се залепват, поддържане нормално ниво на водата в котела, почистване след път локомотива и изнасяне от подземния склад към 40 кг масло. (Й. Коларов. — Сб. Н. В., с. 136—137.)

Октомври — ноември

Често посещава художника Б. Ангелушев, който се е завърнал от Световното парижко изложение и разказва какво е видял в столицата на Франция.

„Вестниците непрекъснато даваха материали за чудесата на Парижкото изложение. В. „Литературен глас" посвети три броя от по няколко страници, изпълнени с фотографии, изказвания на наши видни дейци на изкуството и културата, на френски писатели, артисти, учени, политици и др. Но нас ни интересуваха главно разказите на Б. Ангелушев, който към всичко бе проявил обективен и трезвен поглед. Ние постоянно искахме да ни повтаря и разказва с най-малки подробности какво е видял в съветския павилион. Той ни казваше, че на кинофестивала няколко съветски филма са спечелили големите награди: „Чапаев", „Цирк", „Петър I" и др., а за филма „Тринадцат" дълги опашки чакали пред касите за билети и че целият парижки печат признава ненадминатите му художествени качества" (Спомен на Б. Вапцарова).

„На ул. „Патриарх Евтимий" 27 Вапцаров почна да идва често — де сам, де с жена си Бойка. Там в сравнително широката стая на Бориса се събирахме почти всяка събота — или както дойдеше — група приятели. Съставът на компанията се менеше, но почти редовни посетители бяха: Матвей Вълев и Вера Лукова (тя живееше в същия апартамент), Александър Жендов и Боян Дановски, които живееха в съседния апартамент, Стоян Сотиров, Борис Светлинов и жена му Зоя, Георги Караславов, близката на Жендов Ана Колушева и нейната колежка — химичката Божана Янакиева, която отсетне стана много близка и с Ангелушеви, и с Вапцарови и др. Черпнята винаги биваше от Ангелушева, който беше широко гостоприемен човек и такава обаятелна личност, че да ти е драго да му отидеш на гости. Но нашите гощавки биваха главно разговорите ни на най-различни теми. Разбира се, там се говореше винаги за литература и изкуство, коментираха се текущите прояви на нашия културен живот. Но в края на краищата всичко избиваше към политиката, която грубо влизаше във всекидневието ни независимо от това, желаем ли я или не" (Хр. Радевски. Живи като живите, С., 1970, с. 198, 199).

Ноември

Има голямо желание да издаде в отделна книжка поемата си „Влак".

„Един ден идва в къщи. Изненада ме това, че ме търсеше в къщи. Влезе особено стеснен. Разговорът вървеше, но някак мъчно. Най-после „изплю камъчето": — Аз, казва, брат, ще издам „Влак". Направи ми корицата. . . И като че ли се извинява, че няма как, решил се е, ще я издава. И се увлече — не вече за книгата, а затова, което искаше да напише, но не успял" (Н. Шмиргела. — Сб. Н.Й.В., 1947, с. 90, 91).

„Намислих да създам „Железничарска детско-юношеска библиотека" — „Зелен флаг". За целта публикувах през пролетта на 1937 г. съобщение във в. „Железничарски подем", с което приканвах всички железничарски деца (сътрудници в „За нашето дете" и несътрудници) да вземат участие в „Сборника на железничарските деца". . . Моята интимна мисъл беше да възложа редактирането и подготвянето на сборничето за печат на Вапцаров. Идеята обаче не можа да се реализира по простата причина, че не можаха да се наберат средства" (Неиздадени спомени на Любомир Дойчев — в И-т за литература).

„Чете ми и поемката за деца „Влак". Казах му, че не ми харесва, че е многословна, разточена и не помня още какво. Той и за нея упорствуваше. Моите доводи не му се виждаха убедителни. Най-после ме помоли да я дам на Георги Цанев — да видим той какво ще каже. С Цанева той не се познаваше дотогава. Изпълних молбата му. И една лятна привечер ги срещнах в градинката пред Военния клуб — сега Дом на народната армия. Какво са говорили — не зная, аз бързах за някъде и ги оставих сами. После Кольо ми каза, че и Цанев му направил почти същите бележки" (Хр. Радевски. Живи като живите, с. 222).

„По-късно, когато Кольо се бе преместил в София, при една среща го намерих доста посърнал и обезсърчен. Не можал да издаде железничарската поема „Влак“, понеже на всички места, където бе правил необходимите опити, му искали да внесе някои изменения и съкращения в поемата, а той държеше тя да се напечати така, както я бе написал“ (Йосиф Рангелов. — Сб. Н. Вапцаров, с. 76).

Ноември — втората половина

Гледа в Народния театър пиесата „Депутатът“ от Ф. Ласло, която му харесва.

„Пиесата се държеше изключително върху играта на Иван Димов, Зорка Йорданова и Коджабашев. Ив. Димов подчертаваше онези места, в които се изтъкваше, че и хората от народа могат да управляват държавата и имат силно влечение към знания“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Ноември 27

Прочита в донесения му от Бойка вестник „Банков съюз“ (г. XX, бр. 612) съобщението: „Съюзен марш. Управителният съвет на Съюза обявява конкурс за текст на съюзен марш. Определени са две награди: I — 2000 лв., II — 1000 лв. Срок за представяне на проектите е 15 декември. След одобряването на текста ще се обяви конкурс за музиката“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Декември — първата половина

Пише стихотворението „Бодри осъмвайте, родни села“, с което е решил да участвува в конкурса на в. „Банков съюз“ за съюзен марш (Ръкописът — в Тетрадката с рефератa „Морето“, съхранявана в Дом-музей Н. Вапцаров, София).

Декември 7

Умира Антон Страшимиров. Още в ранната си младост Вапцаров чете с увлечение произведенията на автора на „Хоро“ (В библиотеката на Дом-музей Н. Вапцаров, София, се съхраняват три тома Избрани съчинения на А. Страшимиров, издадени в 1929 г.).

Декември 4—10

Гледа съветския филм „Тринадцат“ в кино „Капитол“. Възхитен е от постановката на съветското киноизкуство.

„Този филм в къщи всичките го гледахме по няколко пъти. Кольо непрекъснато ни представяше най-вълнуващите картини от него. И сега виждам двамата останали живи червеноармейци пред картечниците в кратка почивка да си разказват за красиви момичета, знаейки, че в една нова атака ще загинат може би и двамата. Запомнила съм и преговорите между белогвардееца офицер — главатаря на бандата Скуратов и останалия жив червеноармеец Тимашкин:

„Белогвардеецът: — Да дойде командирът!

Червеноармеецът: — Аз съм вместо него. Знаеш. . . командирът току-що се изми, пие чай, заповяда да не го безпокоим. . . На мен възложи. . . “

В същност, всички са убити, вода няма в кладенеца, но бандитите не знаят това и като виждат, че не са в състояние да победят червеноармейския отряд, който пази кладенеца, решават се на преговори, защото няколко дни сред горещините на пустинята не са пили вода. . . В този момент пристига подкрепление от граничните войски на СССР. Публиката напускаше салона възхитена от твърдостта, предаността на обикновените съветски хора“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Декември 16

Получава автограф от Хр. Радевски върху книжката на съветския писател С. Маршак, съдържаща двете поеми „Мистер Твистер“ и „Война с Днепър“: На Кольо за добър др. спомен, 16.12.1937 г. (В Дом-музей Н. Вапцаров, София).

Декември 19

По случай имения си ден — Никулден, Вапцаров поканва най-близките си приятели в кръчмата на бай Спас.

„Именият ден на Кольо решихме да отбележим не в къщи, защото живеехме с много съквартиранти — повечето студенти, и не знаехме дали ще се създаде настроение между тях и външните гости. Най-подходящо място беше кръчмата на бай Спас,намираща се на ъгъла на улиците „6 септември“ и „Граф Игнатиев“. Добре си спомням, че от писателите присъствуваха Г. Караславов, Хр. Радевски и Мл. Исаев със съпругите си. За дама на Радевски бяхме поканили артистката Магда Колчакова; от художниците помня: Ал. Жендов с А. Колушева, Б. Ангелушев с Герда, Ст. Сотиров. Мисля, че присъствуваха В. Емануилова и М. Георгиева, всичко около 20 души. Беше весело и приятно, но, разбира се, не можеше да се създаде онази атмосфера на младежко безгрижие, каквато непринуденост бликаше в къщи, където можехме да си пеем свободно всякакви песни, да танцуваме, да се гримираме и представяме различни хумористични сценки, Б. Ангелушев да блесне в целия си ръст на художник-сатирик“ (Спомен на Б. Вапцарова).

Декември — краят

Прочита „Божи хора“ от Илия Волен, препоръчана му от Б. Ангелушев.

„Много силна притегателна точка беше за нас Б. Ангелушев, който по един неподражаем начин споделяше с Вапцаров своите мисли и обобщения от прочетените книги. Особено силно впечатление ми направи възхищението на „бат Борис“ от разказите на Илия Волен „Божи хора“. Книгата минаваше ту у Борис, ту у Кольо. Всеки прочиташе онези места, които му бяха направили най-силно впечатление, които смятаха за голямо творческо постижение на автора“ (Спомен на Б. Вапцарова. Книгата „Божи хора“ — в Дом-музей Н. Вапцаров, София).

Декември — краят

Бойка се разболява тежко от възпаление на носната кухина и постъпва на лечение в Банковата болница.

Декември 30

Научава, че не е спечелил конкурса за марш на БЗК банка. В „Банков съюз“ (г. XX, бр. 614) чете съобщението: „В състезанието за текст на съюзния марш взеха участие около 30 автори. Първа премия не се даде. Втора премия — по 1000 лева — получиха проектите с мото „Бъдеще“ и „Труд“. Един от двата одобрени проекта сега се нотира — за мъжки хор, 4 гласа. Ще го поместим в идния брой на вестника.“

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ПРОСВЕТИТЕЛСТВОТО НА ВАСИЛ ДРУМЕВ

Според новооткрити документи в архивите на Велико Търново и Силистра

Марина Чемоданова (Москва)

В кн. 6 на сп. „Литературна мисъл“ от 1976 г. бе поместено научното съобщение „Нови документи за Васил Друмев“. В него въз основа на открити от автора на настоящата статия документи, намерени в архивите на Велико Търново[1] и Силистра,[2] се разкриваше част от многостранната дейност на писателя — просветителската. Тази статия се явява допълнение към предната наша работа.

Документите съдържат нови сведения, които могат да бъдат полезни при изучаване биографията на Друмев, при изследване на неговия принос в развитието на българската култура през XIX век. Публикуваните по-рано и сега документи дават достатъчно пълна представа за тази ежедневна практическа работа в областта на народното образование — това, по думите на Друмев, „трудно поприще“[3], на което той отдава много години от своя живот както по време на Възраждането, така и след освобождението на България. Но работата му като ректор и преподавател в Петропавловското училище и дейността му в Силистра по подобряване работата на местното училище — това е само отражение, свидетелствуващо за това, как целеустремено и настойчиво Друмев е прилагал на практика своята просветителска програма.

Интересно е да обърнем внимание на просветителските възгледи на писателя. Просветителските разбирания на Друмев са се формирали като резултат от усвояването на национално-освободителните идеи на своите съотечественици (преди всичко Паисий, Софроний Врачански) и хуманистическите идеи на западноевропейските и руските просветители.

Друмев, както просветителите от редица други страни, вижда своята задача преди всичко в това с помощта на разума и науката да изкорени невежеството, което според писателя е източник на всички беди. Друмев е убеден, че борбата против невежеството и неграмотността на българския народ, появила се като следствие на вековното робство, има за българите особено значение, дори по-голямо, отколкото за другите нации. Още като ученик в Одеската семинария младият писател ясно е разбирал, че поробителите съвсем не са заинтересовани да разпространяват просвещението сред българите. „Турците желаят — пише той в своята курсова работа от 1865 г. — ние въобще да не се просветим; същото желаят и фанариотите. Обединили се, те употребяват най-различни средства да ни държат в грубо невежество — и успяват. . . Фанариотите се превърнаха в наши духовни началници и си поставиха задачата да унищожат българската народност с всички средства, позволени и непозволени.“[4]

---

[1] Изходящ дневник на писмата и телеграмите на Петропавловското духовно училище (семинария), обхващащ периода от 10. X. 1878 г. до 29. XII — 1882 г. — ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. I, а. е. 124, л. 1—83.

[2] Кондика на Силистренската българска община (1870—1881) — ОДА — Силистра, ф. 26, коп. 2, а. е. 1, с. 139—190.

[3] Вж. писмо № $\frac{85}{26}$ от Дневника от 28. 12. 1879 г.

[4] Литературен архив, т. V, С., 1973, с. 54.

Друмев смята, че без овладяване на науката българите едва ли ще успеят да просъществуват дълго, ще изчезнат като нация или ще станат роби на по-образованите нации. Като тревожен лайтмотив тази мисъл звучи не само в курсовата му работа, но и в статиите „Значението на Българското книжовно дружество", „Невежеството" и др. Ние не бихме срещнали подобни опасения в изказванията на просветителите от страни, имащи политическа и държавна независимост. В това особено значение, което българските просветители придават на разпространението на научни знания като средство за запазване на нацията, проличава една от специфичните особености на българското просвещение, на свой ред обусловена от историческата съдба на на България.

Горещата защита на просвещението, свойствена на руските просветители от 40-те — 60-те години на XIX в., е характерна и за друго: в просвещението Друмев вижда единствения път за усъвършенствуване на обществото и човека, в знанията—източник на държавния разцвет.

Руският просветител-демократ Д. И. Писарев пише: „Съединете знанието и труда, дайте знание на хората, които по необходимост ще извлекат от него съдържащата се в него полза, и вие ще видите, че богатствата на страната и народа ще започнат да се увеличават с невероятна бързина."[1] Аналогични мисли е изказвал и Друмев, според когото просвещението увеличава народното благосъстояние и осигурява здраво и могъщо бъдеще на народа. Като поклонник на науката, считайки я за могъщо средство на прогреса, просветителят Друмев придава голямо значение на нравствеността на учения.

Проблемите на възпитанието заемат важно място в просветителската програма на Друмев, който е убеден, че всички социални и морални проблеми могат да се решат по пътя на свободното възпитание и образованието от европейски тип. Друмев пропагандира напредничави за своето време просветителски възгледи. За това свидетелствуват и писмата от „Дневника", и специалните теоретически трудове за възпитанието („За охраната", „Семейството", „Целта на духовното образование у нас", „За програмата на нашите учебни заведения" и др.). Тези работи говорят за голямата ерудиция на автора, за задълбоченото му познаване на историята на педагогиката. Друмев следва опита на своите велики предшественици: Песталоци, Ушински, позната му е „Велика дидактика" на Ян Амос Коменски, „Емил, или за възпитанието" на Жан Жак Русо. Той се обръща и към идеите на видните мислители — Хегел, Кант, Адам Смит и др. Обаче от всички научни достижения на миналото Друмев счита за уместно да се използува само онова, което по негово мнение е актуално и необходимо за развитието на просвещението в съвременната му България. Разумно е само това възпитание, счита той, което не влиза в противоречие с духа на времето, с насоките на обществения прогрес и същевременно е съгласувано със способностите на детето. Друмев протестира против прилагането на физическо наказание спрямо децата, което е било повсеместна практика в семействата и училищата по това време. Целта на възпитанието, смята той, се състои в това да даде ум и сърце на детето, „едно най-добро направление и развитие, което се свежда до това: всякога да обича то и предпочита правдата и истината от неправдата и лъжата; всякога да се отличава с такова добро сърце, което да го кара да се грижи и труди и за общото добро; всякога най-сетне всичко, каквото върши, да го върши съзнателно и самостоятелно"[2]. Възпитанието, според убежденията на Друмев, е онзи фундамент, от който зависи благополучието и в обществения, и в личния живот. Голяма роля във възпитанието играе семейството, особено майката, защото основите на характера и душевните качества се формират в най-ранна възраст. Не по-малко важна е по мнението на просветителя ролята на училището. Учителят за разлика от родителите може обективно да оцени достойнствата и недостатъците на детето и използувайки научни методи, да му даде дълбоки знания, да формира характера му, да изгради у него идеала за честно служене на обществото. Друмев счита, че теория на възпитанието може да бъде създадена само въз основа на дългогодишна педагогическа практика. Именно затова много години той се занимава с практическа педагогическа дейност.

---

[1] Д. И. Писарев. Соч. Т. IV. М., 1955, с. 311.
[2] Периодическо списание, Браила, г. I, 1870, с. 78.

Равноправието на жената, положението ѝ в обществото, ролята ѝ във възпитанието на детето — тези въпроси също са обект на особено внимание в просветителската програма на Друмев. Те се засягат в статиите „За охраната“,[1] „Семейството,“[2] а също в писмата на Друмев до племенницата му.[3] Прогресът на обществото — счита Друмев — е невъзможен, ако майката, която е призвана да се грижи за възпитанието на децата, не получи право на същото образование, както и мъжете. Друмев се противопоставя срещу консервативността на общественото мнение, непризнаващо важната роля на жената в семейния и обществения живот. А в същност цялата история — пише той — доказва, че „влиянието на жената е твърде голямо във всичките сфери на нашата деятелност, като наченеш от домашното огнище, та дори до най-важните обществени и държавни работи.“[4]

Защищавайки европейския начин на живот, той се възхищава от строителството на железници, фабрики, телеграфни линии — целият този научен и технически прогрес, който е постигнат от човека с помощта на науката и волята за променяне на света.

Отношението на Друмев към религията и духовенството е типична за просветителската идеология и твърде нехарактерно за един представител на духовенството. Неговата критика на духовенството по смелост и сила на изобличението напомня Волтер. Че Друмев критикува рязко гръцкото духовенство — това е напълно естествено. Критика на фанариотството ще открием и в повестта „Ученик и благодетел“, и в драмата „Иванко“. Но показателно е, че с не помалко рязка критика Друмев напада и българското духовенство. В курсовата му работа „Нравствените недостатъци на българското духовенство“, написана в Одеса през 1865 г., Друмев с възмущение говори за необразоваността и мързела на свещениците, за злоупотребите с духовния сан, за пиянството, за навика да измолват това, което им се е харесало, а значи и да се унижават, за караниците и даже боевете между свещеници. Професорът от Одеската семинария М. Чемека, рецензирал тази работа, отбелязвайки, че съчинението заслужава похвала за яснотата, разностранността и живото изложение, същевременно доста раздразнено отбелязва, че тонът на съчинението „е ту площадно насмешлив, ту прекалено строг и безцеремонен по отношение на духовните пастири независимо от това, какви са те“[5]. Обаче, както и френските просветители Монтескьо, Волтер и Русо, както и руският просветител Радишчев, Друмев не е атеист. Нещо повече, Друмев сам приема духовен сан, макар и след дълги колебания. Той споделя с Нешо Бончев, че расото го плаши. „Мнозина хем силно ме заклинат в името на народа да приема духовния чин“[6] — пише той на Н. Бончев в периода на своите колебания. Както справедливо отбелязва проф. Г. Димов, „. . .Решението да приеме духовния сан е било продиктувано и от обективни потребности — дълголетната борба за църковна независимост дошла до своя логически завършек и нуждата от просветени български йерарси изникнала с всичката острота и неотложност.“[7] Тази обективна необходимост, от една страна, и увереността, че той приема духовния сан в името на народа, от друга страна, довежда Друмев до погрешната стъпка. Нерядко покъсно Друмев и сам се разкайва за това свое решение.

Но сега ни интересуват преди всичко не причините, подтикнали Друмев към това решение, а друго: приключва ли неговата просветителска дейност с приемането на духовен сан? Безусловно не. За това свидетелствуват и документите, намерени в ОДА — Силистра, и писмата от „Дневника“ (хвърлящи светлина върху педагогическата му работа през времето от 1878 до 1882г.).

Това се потвърждава и от проповедите и статиите на Друмев от това време. (Тази част от неговото творчество е твърде слабо изучена.) И от църковния амвон Друмев съумява да пропагандира своите просветителски идеи. Речите на Друмев са обърнати към всички слоеве на българското общество. Не бива да се забравя каква сила е представлявало „устното слово“ в това време, когато по-голямата част от населението е била неграмотна. Проповедите на Друмев само външно имат религиозен характер, а тяхната същност винаги е насочена към злободневни

---

[1] Съчинения на митрополит Климент (Васил Друмев), Т. П. С. 1943.
[2] Вж. Духовен прочит, Търново, 1881, кн. 3—5.
[3] Вж. Литературен архив, т. V, С., 1973.
[4] Вж. В. Друмев. Съч. Т. V. С., 1968, с. 306.
[5] Литературен архив, т. V, С., 1973, с. 55.
[6] В. Друмев. Съч. Т. V. С., 1968, с. 502.
[7] Бележити българи. Т. III, С., 1969, с. 483.

проблеми. Някои от своите „слова“ Друмев печата в издавания от него през 1881—1882 година „Духовен прочит“. Изходните позиции на просветителя са същите, както и по-рано. Но доколкото тези проповеди са писани вече след Освобождението, те естествено се различават от предишните. Свободата по мнението на Друмев разкрива нови възможности за просветителска дейност. От друга страна, само просвещението може да бъде гаранция за запазване на извоюваната свобода, добита с цената на огромни жертви от страна на българския и руския народ. А даже елементарните задачи на просвещението все още не са решени в общодържавен мащаб. Както и преди, говори Друмев в проповедта си „Невежеството“[1], актуални са борбата с предразсъдъците и суеверието, срещу невежеството, което лишава хората от човешко достойнство и ги прави жестоки, способни на всякакви предателства.

В много отношения просветителски характер има и проповедта „Истинската свобода“.[2] Недостатъчно е, твърди просветителят, да се получи свобода, необходимо е тя да се запази, така че народът да бъде достоен за скъпия дар. Даже тези народи, които са имали политическа и държавна независимост, но са били в плен на своето собствено невежество или на своите деспоти и властници, са останали жалки роби. Като пример Друмев посочва бившите поробители — турците, които са типични жертви на малокултурността и суеверията, а следователно са и нещастни, макар и формално свободни. Условие за истинската свобода освен държавната независимост е също така изкореняването на невежеството, предразсъдъците и просвещаването на целия народ. Основната идея е, че истински свободен е само този българин, който подчинява всички свои намерения и стремежи на искрената любов към народа, който съчетава личните си интереси с обществените. Ораторът призовава слушателите към нравствено самоусъвършенствуване. В самото понятие нравствена чистота просветителят включва преди всичко патриотизма и гражданските добродетели. Именно тези качества е необходимо да се култивират в младежта и да се превърнат в постоянни добродетели на бъдещите поколения българи. Нравите на обществото, смята Друмев, може да се изменят чрез разпространение на идеите за доброто, справедливостта и чрез обогатяването му с научни знания. Разбирайки идеалистически развитието на обществото, Друмев счита, че за подобряване на обществения живот е достатъчно само да се измени съзнанието на хората. И затова в проповедта си, произнесена в развалините на църквата „Свети Димитрий“ във Велико Търново на 25 октомври 1881 г., той призовава слушателите си към вътрешно прераждане, към отхвърляне на дребните, егоистически, частни интереси в името на обществените дела, в името на нуждите на отечеството.

Сред развалините на Търново — центъра на българската свобода, където е било отхвърлено византийското иго — Друмев като Паисий припомня за подвизите на прадедите, укрепили славата и могъществото на България. Възпоминанията за гордото минало трябва да помогнат на новия подвиг на българите — тяхното вътрешно прераждане. И в това никой друг не би могъл да им помогне освен самите те — никакъв освободител, никаква външна сила. Само умственото и нравственото развитие и усъвършенствуване може да доведе до единство на народа, могъщество и благополучие.

Просветителят е убеден, че „истинското величие не се състои в титулите и богатствата, но в делата на висок патриотизъм“[3]. Тази идея за несъсловната ценност на човека придобива у Друмев нов аспект. Патриотизмът — една от най-характерните черти на българското просвещение, намира най-ярко въплъщение в просветителската идеология на Друмев. Необходимо е по неговото мнение в цялото младо българско поколение да се възпита „онзи патриотически дух, който е давал възможност на нашите прадеди да строшават веригите на робството и който през многовековното ни тежко робство е поддържал в нас народното съзнание и стремежа към свобода“[4].

Френският просветител Холбах справедливо счита, че „религиозният морал никога не е служил да направи смъртните по-граждански настроени“[5]. Обаче всички проповеди и статии

---

[1] Невежеството, Духовен прочит, Търново, 1881, кн. 5, с. 25.
[2] Истинската свобода, Духовен прочит, Търново, 1881, кн. 2, с. 22.
[3] Духовен прочит, Търново, 1881, кн. 9, с. 26—27.
[4] Пак там, с. 27.
[5] К. Маркс. Ф. Энгельс об искусстве. Т. I. М., 1967, с. 355.

на българския духовник Друмев са проникнати от желанието да направи своите слушатели по-граждански, по-обществено настроени, да събуди у тях чувството за дълг към родината и народа.

В талантливото изследване на Тончо Жечев,[1] посветено на първия етап от национално-освободителната борба през Възраждането, авторът стига до убедителния извод, че църковната борба в България е превърнала веднъж и завинаги религията във форма на политиката. Проповедите на Васил Друмев убедително потвърждават тази теза на културисторика и литературоведа. Така например изложението на евангелската притча за Фарисея, както винаги у Друмев, се превръща само в удобен повод за вглеждане в българската действителност от 80-те години на миналия век. Говорейки за борбите на политическите партии по това време, за завистта, липсата на единство и преследванията, той възклицава: „Но дали сме свободни и ние от това ужасно зло — от фарисейството? Уви! Не сме свободни. . . И в частния ни, и в обществено-държавния ни живот, вижда се това за зла чест — господствува то! То е твърде опасно, но в обществения ни живот това зло е още по-опасно, защото ни води към обща народна съсипия. . .Викаме: народът! народът! законът ! законът!, а всички гледаме за себе си само и тъпчем и народ, и закон за своите частни, дребни интереси. . . Но да не разчоплюваме раната си, че твърде боли."[2]

Незарастващата рана на Друмев — това е пренебрегването на народните интереси в буржоазна България вече след Освобождението първоначално от правителството на Батенберг, след това — от правителството на Фердинанд.

Постоянната грижа на Друмев — това е защитата на интересите на народните маси, на демократическите свободи в страната.

За Друмев църковният амвон е в същност трибуна, мантията — маскировъчна дреха, евангелските притчи — езоповски език за пропаганда на русофилството и за защита на демократичната конституция. Речите на Друмев са емоционални, а изводите му — здраво аргументирани. По свидетелствата на своите съвременници Друмев е бил изключителен оратор и въздействието на речите му върху слушателите е било много голямо. Разбирайки това, правителството неведнъж е преследвало Друмев, забранявало е речите му, поставяло го е под домашен арест. А за една от проповедите, в която се е осъждала антинародната политика на Фердинанд, патриотът — както е известно — е бил съден и заточен в манастир. Това слово, произнесено на 14 февруари 1893 година, е било последната капка, препълнила чашата на търпението на Стамболов, който жестоко е преследвал всички русофили. Не по-малко остър, критически характер имат и други проповеди на Друмев, както и неговите статии от времето след Освобождението.

В статията „Обществото и неговото възпитателно значение" размисълът за възпитанието на младежта довежда Друмев до остра критика на буржоазното общество. Младият човек започва самостоятелен живот с твърдата решимост честно и самоотвержено да се труди за благото на обществото с тези благородни идеали, които са възпитани в него от училището. Но минават години и те довеждат до печална метаморфоза: користолюбието измества безкористността, дребните лични интереси — високите стремежи, пасивността — енергията и жаждата за дейност, малодушието — вярата в своите сили. За тази печална метаморфоза е виновно самото общество, защото то не живее по тези принципи и идеали, които се внушават на младежта в училището. В буржоазното общество борбата за победата на благородните идеи се превръща в борба за победата на определена партия, а в същност — в борба за топличко местенце. Вярата на младия човек в идеалите е подкопана, с отвращение и ожесточение те посрещат наставленията на по-възрастните, чиито думи противоречат на делата им. В отговор на тези наставления, резюмира Друмев, младият човек с пълно право пита: „Лекарю, излекувал ли си се сам?"[3] Диагнозата е поставена: необходимо е да се излекува преди всичко самото общество, в което цари „страшен деспотизъм спрямо свободата на мнението"[4].

---

[1] Т. Жечев. Българският Великден или страстите български. С., 1976.
[2] Духовен прочит, Търново, 1882, кн. 9—10, с. 21—22.
[3] Духовен прочит, Търново, 1881, кн. 6, 7, с. 14.
[4] Пак там, с. 17.

Друмев е убеден, че народът ще може да защити своите демократически свободи и правата си само ако бъде просветен, „поради това всеки Българин. . . има свещена обязяност да се труди за разпространение на просвещение в народа“[1].

Своите просветителски идеи Друмев сам провежда последователно в живота. Той взима дейно участие в създаването на „Българското книжовно дружество“, бидейки един от действителните му членове. Думите на Друмев, че организацията на първия център на българската наука, зародишът на бъдещата Българска академия на науките „има и ще има за нашия народ голямо значение за вечни времена. . . вечно твърд и светлив паметник си правят онези, които се постараха, за да се нареди „Българското книжовно дружество“,[2]се оказаха пророчески. Тези думи преди всичко могат да се отнесат за самия Друмев. Той е положил изключително много усилия като редактор-издател и автор на много материали в първото българско научно списание „Периодическо списание“. Друмев изнася беседи по въпросите на възпитанието в Браилското читалище. Той се грижи за развитието на училищното дело в Търново, Силистра, Тутракан, Разград, Шумен, Русе.

Повече от десет години от своя живот (7 от които той е ректор и преподавател в Петропавловското училище) Друмев посвещава на практическа педагогическа дейност. Естествено тези просветителски принципи, които той развива в своите статии, „слова“, писма, намират материализирано въплъщение в педагогическата работа на ректора. Той се стреми да възпита у своите ученици граждански добродетели, чувството за дълг пред отечеството и народа. Друмев се грижи неговите възпитаници да получат разностранни знания и широк духовен кръгозор. С тази цел, както става ясно от писмата в „Дневника“, той постига предложената от Министерството на просвещението програма с преобладаващо богословски характер да бъде заменена с друга програма, в която са широко застъпени светските науки. Именно те според Друмев ще дадат на неговите ученици тази сила, пред която ще преклонят глава и невежеството, и всяко материално могъщество. Друмев смята, че е неправилно, даже вредно да се заставят всички млади хора, завършили духовно училище, непременно да станат свещеници. При съставянето на програмата той се ръководи от мисълта, че неговите ученици трябва да могат да станат достойни дейци на което и да било обществено поприще.[3] Както отбелязахме и в предишната наша публикация, в училището, ръководено от Друмев, е царял демократически, даже бунтарски дух.

И резултатите от друмевското възпитание не закъсняват. Скоро Министерството на просвещението е принудено да констатира, че надеждите, възлагани на Петропавловското училище, не са се оправдали. „. . .и вместо да се възпитават добри свещеници в това заведение, както се е предполагало, то за жалост захвана да излизат от него ученици със съвършено противно направление от онова, което се е мислело да получат. . .“[4] Така семинаристите, вместо да се посветят на духовна дейност, само увеличават „пролетариата за учителски и чиновнически места“. По-добра характеристика на атмосферата, създадена от Друмев, едва ли би могло да се даде.

Писмата от „Дневника“ и протоколите на силистренската община съвсем убедително доказват, че Друмев е бил както теоретик, така и „черноработник“ (този израз е взет от лексикона на самия Друмев) на българското просвещение. Друмев не само пише теоретически трудове по въпросите на просвещението, съставя учебни програми, но и измолва стипендии за своите ученици, особено за сираците и по-бедните, търси опитни преподаватели, купува училищно обзавеждане и учебници, доставя материал за строителството на нови училищни сгради.

Понякога, когато четеш писмата от „Дневника“, неволно си задаваш тъжния въпрос: оправдана ли е тази жертва, положена от талантливия писател в името на българското просвещение? А че това е именно така, че той действително е „стъпил на гърлото на собствената си

---

[1] Духовен прочит, Търново, 1881, кн. 2, с. 29.
[2] В. Друмев. Съч. Т. II, С., 1968. с. 307.
[3] Вж. писмата № 63 и 66 от Дневника — ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. I, а.е. 124, л. 69—69б.
[4] Ст. Станимиров. Нашите духовни училища — Архив на Минист. на нар. просвещение, I, 1909, кн. 2, с. 31.

песен", изменил насоката на своята дейност — за това свидетелствуват многобройните опити на Друмев да се върне отново към литературата. Наброски на художествени произведения, започнатите и незавършени драми и повести „Богдан и Златка", „Защо, царица Евдокия", „При Царевец", „Цар Иван Александър", „Цар Тодор Светослав", „Избавление" красноречиво говорят за това. Интересните замисли за съжаление остават нереализирани.

В предисловието към първата си повест „Нещастна фамилия" младият Друмев споменава, че при написването ѝ той се е ръководил преди всичко от желанието да допринесе известна полза за майката-родина. Това кредо на писателя, неговата органическа потребност да служи на своето отечество преминава като червена нишка през целия му живот.

Знаменателно е, че всички художествени произведения на Друмев са написани извън пределите на България: повестите „Нещастна фамилия" и „Ученик и благодетели" — в Русия, а драмата „Иванко" и литературно-критическите статии — в Румъния. Когато Друмев се връща в изтерзаната, многострадална родина, най-страшното зло, предизвикано от петвековното робство, му се струва невежеството, а най-неотложната необходимост — просвещението. И като учителя Райко от неговата повест „Ученик и благодетели" (именно в тази повест са най-ярко изразени просветителските възгледи на писателя) Друмев „се реши да раздели с милите братя барем онова, което е придобил"[1] през своето образование. В това писателят вижда своето най-главно задължение, своята „висока длъжност".[2]

Отговор на въпроса, длъжен ли е бил писателят да измени на своето литературно призвание, ще намерим и в изказванията на самия Друмев: „В деятелността, която иска от нас обществото или отечеството, твърде често можем да дойдем в противоречие със своите собствени частни интереси и възможности, може твърде често да се виждаме в необходимост да оставяме настрана тези наши частни интереси, да ги пожертвуваме за общите интереси. Но на такова самоотвержение и самопожертвувание може да ни накара само л ю б о в т а (разр. В. Друмев) към обществото и към народа ни. . . "[3]

Просветителската дейност — тази неотложна задача, на която според Друмев е бил длъжен да се посвети всеки образован и предан на народа си българин — става и за него главна задача и на нея той посвещава всичките си сили, когато се връща в България. С това той преследва според собствената му просветителска концепция висша цел: спасение на нацията от гибел и процъфтяване на България.

Превод от руски Хр. Бояджиев

---

[1] Ученик и благодетели, или чуждото си е все чуждо. В. Друмев. Съч. Т. I. С., 1967, с. 207.
[2] Пак там, с. 206.
[3] Духовен прочит. Търново, 1881, кн. 3, с. 5.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK", ВИЕНА—ЗАЛЦБУРГ, 1976, кн. 110

Ноемврийската книжка на австрийското списание за литература и критика предлага заслужаващата интерес статия на Йоахим Шондорф „Един от нашето поколение", посветена на седемдесетгодишнината от рождението на немския писател Клаус Ман, познат на българския читател от романа му „Мефистофел". Клаус Ман е син на Томас Ман и неговата творческа и житейска съдба хвърля светлина и върху делото на великия му баща.

Клаус Ман си създава трайно име в литературата не само като романист, но и като автор на къси разкази, есеистика, драматични творби, а също и със своята издателска дейност. Следвоенното развитие на Германия хвърля писателя в дълбока духовна криза и през 1949 година той завършва живота си със самоубийство.

Трагедията на Каус Ман като един от видните представители на литературното поколение, преживяло войната, преди да достигне творческа зрелост, се засилва и от постоянното съзнание, че живее в сянката на една голяма традиция, олицетворявана от неговия баща. Авторът на статията отбелязва, че определеното не само по пътя на интелекта отношение на сина към бащата, но и дълбоко ирационалното му усещане за неповторимо единство между живот и творчество при писател от мащаба на Томас Ман се проявява особено отчетливо в реакцията му, предизвикана от публикуването през 1936 г. на третия том от романите за Йосиф. По този повод Клаус Ман пише: „Претеглям книгата на ръка, разгръщам я, прелиствам страниците ѝ, започвам да я чета. И наред с възхищението, какво умилително вълнение изпитвам! Колко много вечерни часове изникват в съзнанието ми, часове, през които за първи път съм се съприкосновил с приключенията и съдбините на младия Йосиф в Египет — вечерни часове в Мюнхен, в Лугано, в Санари, край Цюрихското езеро. Всичко, което ни бе четено там, всичко, което ни бе забавлявало и подтиквало към размисъл, е затворено сега между кориците на този обемист том. И, струва ми се, че той съдържа не само историята на Йосиф и на хората около него, но и нещо от нашата собствена история, ала в митически-достолепна маскировка." Клаус Ман определя така съотношението между лично и надлично в тетралогията на Томас Ман: „Романът за Йосиф е една песен на човечеството, сходна с „Фауст"; но в същото време той е и една проникната от личен дух, на места дори интимно-изповедна творба; на свой ред тази лична творба притежава могъщата обективност на всеки истински епос, макар че е субективна до такава степен, че във всеки отделен образ, дори в привидно второстепенните персонажи, сякаш се е скрил самият автор."

Йоахим Шондорф подчертава, че като творец Клаус Ман е бил и облагодетелстуван, и ощетен от обстоятелството, че е потомък на такъв велик баща. Сам Томас Ман с голямо умение е облекчавал, доколкото е могъл, сина си от това тежко бреме и в едно от писмата му до него четем: „Ти си наред с всичко и мой наследник, който, ако щеш, може да се разположи в едно вече приготвено легло, ала най-сетне човек трябва да умее и да наследява; да наследяваш, това е в последна сметка култура."

Клаус Ман според автора на статията спада към раноразвитите и незавършени духове в немската литература; писател, събудил още в ранна младост сериозни надежди и оправдал през краткия си живот твърде много очаквания, чието обемисто творчество обаче все пак е останало фрагментарно. В статията се коментира самоубийството на писателя. „Самоубийци" е темата и заглавието на едно от есетата на Клаус Ман, писано през 1930 г. като възпоминание за приятелите, разделили се с живота си. В есето се казва: „Пиша тези редове в памет на моите приятели, сметнали за по-благородно да прекъснат живота си, вместо да продължат борбата. Техните имена ще потънат в забрава; те отхвърлиха всичко, което бихме могли да им предложим. Вече не сме в състояние да направим нищо за тях. Те не ни чуват дори сега, когато посвещаваме тези слова на тяхната памет. Тъй голямо е станало високомерието им." Мисълта за самоубийство преминава като ярка нишка през целия живот, през цялото мислене на Клаус Ман, обагря есетата и писмата му. В друго едно есе писателят изповядва: „Смъртта е станала за мен вече позната област, откак един тъй съкровено близък на моя земен живот човек се предаде доброволно на нея,

на смъртта. А където обитава един приятел, човек не се чувствува напълно чужденец, преди сам да се е отправил натам.“ А в голямата си статия от 1949 г. върху „Изпитанието на европейския дух“, написана със завладяваща ирония и хаплив сарказъм, Клаус Ман влага в устата на един млад философ и литературовед от шведския университет в Упсала думите: „Стотици, дори хиляди интелектуалци трябваше да сторят това, което сториха Вирджиния Уулф, Ернст Толер, Стефан Цвайг. Една вълна от самоубийства, чиито жертви биха станали най-изтъкнатите, най-чествуваните духове, би стреснала народите в тяхната летаргия, тъй че щяха да проумеят смъртоносната опасност на изпитанието, на което човечеството се е подложило поради своята глупост и себелюбие.“ Няколко седмици преди да извърши самоубийството си, Клаус Ман уверява в едно писмо сестра си Ерика, че смята окончателно да престане да взема хероин и че гради нови планове по отношение на последния си роман. В своите спомени Томас Ман коментира постъпката на сина си по следния начин: „Той желаеше да бъде храбър, да се държи като истински мъж в този живот и го вършеше в такава степен, че аз го наричам героизъм при такъв един човек, на когото рано покълна в сърцето копнежът към смъртта. Той умря не за да позира като жертва на времето. Но той бе такава жертва във висша степен.“

Още на двадесет и шест годишна възраст Клаус Ман пише своята автобиография, в която описва историята на своето детство, но тук той прави преглед не толкова на своето, колкото на едно типично за времето детство, чиито първи осем години протичат преди избухването на Първата световна война, тъй че тези млади хора изживяват на дванадесет години революцията, а на шестнадесет — инфлацията. „Деца ли сме ние на късния капитализъм — пише Клаус Ман, — последни разглезени издънки на една във висша степен интелектуализирана буржоазия? Нашето детство, все още доста опазено от външния свят, бе дълбоко в себе си тъй мощно въвлечено в страхотните беди на времето, че то бе далеч по-застрашено, по-проблематично, отколкото го рисува общата представа за едно „буржоазно детство“. В последна сметка неговата история може да представлява неголям и скромен принос към гигантската история на криза в буржоазния свят, в чийто център ние се намираме вече от петнадесет години.“

Авторът на статията отбелязва, че в писмата на Клаус Ман се налага преди всичко неговото непогрешимо чувство за художествени стойности, и то тъкмо през годините на усилията му да създаде едно неповлияно от политиката, действително литературно списание на немската емиграция след 1933 г. Силно впечатление правят точните оценки на писателя не само по отношение на литературата, но и на отделния човек. По случай смъртта на Стефан Цвайг той пише: „Колко австрийски бе той! Всички негови симпатии и антипатии, неговата усмивка, жестове, интонации бяха несъмнено обагрени от виенски дух. Единствено Виена е в състояние да създаде подобно нещо — френска грация, примесена с няколко капки немско дълбокомислие и малко ориенталска ексцентричност.“ Йоахим Шондорф е на мнение, че същата характеристика важи с пълна сила и за самия Клаус Ман. Не по-малко показателна е оценката, която писателят прави на Лион Фойхтвангер: „Международната популярност на съчиненията на Фойхтвангер е обяснимо и впрочем радващо явление. Съществуват по-рафинирани немски стилисти и по-сложни, по-богати духове. Но малцина умеят като него да изградят един роман с такова старание, бих казал, с такава страстна добросъвестност, с такова чувство за напрежение, въздействие, развитие.“ Но не само сродни духове привличат критичната преценка на Клаус Ман. От значение за литературната история на времето остана неговият спор с Готфрид Бен, който до 1933 г. е представлявал нещо като некоронован княз на немската литература. Клаус Ман пише: „Неговият случай е все още интересен само поради това, че той се оказа единственият значим немски писател, който съвсем сериозно и с определени духовни последици се заблуди по пътищата на националсоциализма.“ А през 1939 г. Клаус Ман дава следната оценка на високо почитания преди това Кнут Хамсун: „На него му липсва участие и загриженост за съдбата на човека, за неговото избавление и неговото бъдеще; липсват му усмивката и сълзите, опълчването срещу безправието, липсва му нежност; на романа му („Кръгът се затваря“) липсва всяко едно от онези качества, с които духът, загрижен в любовта си към човека, облагородява творбата си.“ Авторът на статията посочва, че ако с подобен мащаб се мери съвременната западноевропейска литература, то редица прехвалени автори ще трябва да загубят водещото си място.

Достоен наследник на баща си, Клаус Ман се показва и в това, смята авторът, че проявява отзивчивост и към „изискванията на деня“, включва в своето зрително поле не само литературата, но и проблемите на „днес и утре“. Множеството пътувания през първите години на емиграцията го сблъскват все повече и повече с политическите събития, които провокират взимането на определени становища. След като се преселва в Съединените щати, Клаус Ман развива бурна литературна и издателска дейност, а към края на войната встъпва в редовете на американската армия и тъй се завръща в своята родина. Писмата от последните му години свидетелстват за вътрешно неспокойствие, за неговите депресивни състояния, за съмненията му относно стойността на собствените му литературни творби, подсилени от чувството, че вече не владее с такава увереност родния си

немски език, след като дълго време е писал и публикувал на английски. Към всичко това се прибавя и огорчението му при мисълта за родината му. „Защо не се връщам окончателно в Германия? — пише той. — Много просто: понеже там не съм желан.“ А същият този Клаус Ман е записал в бележниците си през 1934 г., когато е узнал за отнемането му на немско поданство: „Какво могат те да ми отнемат? Във всеки случай не и надеждата, че от този нещастно обезобразен къс от света, наречен Германия, някой ден отново ще се създаде моята истинска родина.“

В. К.

POETIQUE, ПАРИЖ, 1976, № 28

Списанието „Поетика“ излиза от 1970 г. Ръководено от Жерар Жьорет и Цветан Тодоров, то групира главно млади привърженици на литературоведския структурализъм, за които успехите на езикознанието през 60-те години дадоха ключ към литературния текст. Общата методологична основа, следвана от списанието, е формално-структурната и то събира усилията на редица структуралисти да превърнат лингвистичната поетика в самостоятелна теоретична дисциплина със свой автономен обект на изследване и специфичен метод. Според Цветан Тодоров научните амбиции на поетиката я карат да надхвърли частния литературен факт и правилното тълкуване на литературните произведения и да открие общите закони на своя предмет, литературната реч (рус. дискурс), разглеждана като „принцип, пораждащ безкрайно количество текстове“ (Освалд Дюкро, Цветан Тодоров, Речник-енциклопедия на езиковите науки). Заедно с това в задачите ѝ влиза и изработването на „средства за описание на литературния текст“. Споровете около тези проблеми са добре известни и, както посочиха съветските литературоведи, мястото на лингвистичната поетика засега е твърде скромно, факт, съзнаван и от Цв. Тодоров. Те разкриха методологическата несъстоятелност на някои принципи, подчертавайки ползата от редица конкретни изследвания върху формата и функционирането на смисъла в литературното произведение (вж. сборника Структурализм: „за“ и „против“, изд. „Прогрес“, Москва, 1975).

Последният за 1976 г. брой 28 е посветен на поетичната реч. Прави впечатление участието на няколко американски автори, говорещо за влиянието на формално-структурните методи в САЩ, което от своя страна е свързано с една част от традициите на американския new criticism, където през 20-те години се срещат хипотези за функционирането на смисъла в литературата (И. А. Ричардс, У. Емпсън), както и за ролята на разказвача в художествената реч (П. Лабок).

Въвеждащата статия „Теории на поезията“ е на Цветан Тодоров. Тя е обзорна и представлява интерес със систематизациите на съвременните изследвания в исторически контекст. Забелязва се опитът да се намерят идейните и методологичните източници на формалните поетични теории, търсени по посока на естетическите идеи на Кант, Золгер, през Гьоте до така наречения Йенски кръг — братята Шлегел, Новалис, Шелинг. В първите ѝ редове се прави разграничение между „поетична реч“ (фр. дискур) и „поетичен език“, като се посочва неточността на втората формула, създаваща впечатление според Тодоров, че поезията притежава статута на език и неизясняваща отношението между поезия и литература. В това разсъждение е резорбирана идеята, идваща от Роман Якобсон, че поезията, т. е. поетичната функция на езика, е само една от потенциите на езиковия израз, който е дотолкова поетичен, доколкото в йерархията на шестте определени от него функции преобладава в дадения случай поетичната. Следователно поезията не е език в общоприетия смисъл, а една от неговите изразни възможности — онази, при която изказът не цели само предаването на информация, а има автономна вътрешна стойност, т.е. е сам за себе си цел, т.е. „вид език“, както подчертава Якобсон, цитирайки в своята „Лингвистика и поетика“ поета Ренсъм. Подчертавам горното поради интересното противоречие, в което тази формулировка влиза с възгледите на друг автор в броя — Майкъл Шапиро в статията му „Два паралогизма на поетиката“.

Тръгвайки от четирите определени от него аспекта на текста — вербален, сематичен, синтактичен и прагматичен, — Цв. Тодоров посочва, че публикуваните в броя изследвания не дават прагматично определение на поезията, което е „определянето ѝ чрез „душевното състояние на автора, предшествуващо я, или чрез това на читателя, което идва след нея“. В тази, както и в другите идеи, които следват (състоянието на автора не е причина, а резултат от текста), откриваме един от основните методологични постулати на литературоведския структурализъм — свеждане на всички съставки на литературния процес до функционирането на текста. Въпросите, които си поставя тук лингвистичната поетика, са *кои* особености на текста ни довеждат до едно или друго заключение за душевното състояние на автора и *как* поетичната р предизвиква едни или други емоции.

Следва едно подреждане на изследвания в броя,като тези, които изследват семантичния аспект на текста, са разделени на три групи — „три различни отговора на въпроса за поетичния семантизъм“, наречени орнаментална, афективна и символична теория.

Според *орнаменталната* теория онова, което отделя поетичния от непоетичния израз, е неговата красота, украсеност. Тодоров я нарича „в същност прагматична теория“,

неприемаща семантичната специфика на поезията. Тук се нарежда традиционната класическа риторика.

Афективната теория посочва разликата между онова, което означават думите в поезията и в непоезията. Противопоставя се интелектуално, концептуално съдържание на емотивно, афективно, т.е. поезията изразява предимно чувства, непоезията — идеи.

Символичната теория търси разликата между поезия и непоезия в начина на означаването (проявлението на смисъла). „Без да означава друго, поезията означава по-различен начин." Или тук следва противопоставянето на знак (в обикновения език) на символ (в поезията). Тук влизат почти всички изследвания в броя. Тодоров, чиито последни работи са върху езиковия символизъм, посочва романтичния корен в произхода на тези виждания. Той вижда приемственост между теоретичните разсъждения на Йенския кръг и хипотезата на Р. Якобсон, който според него е предал в лингвистична терминология идеите на Август В. Шлегел. В „Учение за изкуството" (die Kunstlehre) същият търси произхода на езика в междуметието, т. е. дава примат на директния израз пред посочването, наименуването на предмета и формулира заедно с останалите романтици идеите за непреходност (плътност) на поетичния език, за кохерентност на частите на произведението, за сливането на противоположностите и оттам, като не изброяваме всичко, за цяло, взаимопроникване и т.н., водещи през Хумболдт към Сосюр. Ще се спра на определенията на символа, дадени от Тодоров, които са тези на Йенския кръг. Пет принципа противопоставят символа на алегорията:[1]„ 1) символът посочва развитието на смисъла, пораждането му, а не завършения продукт; 2) символът е непреходен, т.е. не само предава значението, а трябва да се схваща сам за себе си: 3) символът е вътрешно единен, т.е. отделният символ е мотивиран, а не произволен; 4) символът осъществява сливането на противоположностите като абстрактно и конкретно, идеално и материално, общо и частно; 5) символът изразява „неизразимото", т.е. онова, което несимволичният знак не успява да предаде. Следователно той е непреводим и смисълът му е множествен — неизчерпаем."

В подкрепа на тези схващания Тодоров цитира есето на американския критик Р. П. Блекмур „Езикът като жест", където поетичният език е езикът на словото-жест, а самото то е „форма, идентифицираща се със своя субект", т.е. жестът и мотивацията са едно цяло. А символът е „онова, което употребяваме непрекъснато, за да изразим смисъл, който не може да бъде пълно изразен чрез директни думи или чрез словосъчетание." И Тодоров заключава, че „думите се превръщат в жестове, когато пораждат нов смисъл при всяка тяхна нова поява". А ето и принципите на поетичния език, в смисъл надхвърлящ поезията и включващ цялата литература, митологията, религията. Филип Уилрайт в книгата „Пламтящият фонтан": 1) мотивацията, включваща и поетичната непреводимост, и сливането между означаващото и означаемото; 2) непостоянният смисъл на думите в различните видове контекст, в които са употребени; 3) множествеността на смисъла дори и в един единствен контекст; 4) изразяване на неизразимото, на неясното, на смътното: 5) образуване на нови семантични съчетания; 6) отхвърляне на закона за изключеното трето; 7) отхвърляне на закона за непротиворечието.

Накрая се характеризира така наречената *синтактична* група теории, разполагащи спецификата на поезията във връзката между частите на текста. Тук отново се навлиза в традицията на Якобсон. У Шлегел, както и у последователната повторяемост е средството, изграждащо автономността и непреходността на поетичния език, ритъмът го отделя от обикновения език. Цв. Тодоров подчертава, че романтичната хипотеза е само една от съществуващите хипотези, и посочва ролята на поетите-романтици в изработването на представите на специалистите по поетика за поезията дори и когато романтичното начало е забравено.

Пак във връзка с функционирането на смисъла в стиха е поместена в настоящия брой петата част „Колеблющиеся признаки значения в стихе" от втора глава на книгата на Ю. Тинянов „Проблема стихотворного языка", Ленинград, 1924, където изпъква на преден план зависимостта на значението (значимость у Тинянов) на отделната дума в стиха от значението на целия стих като специфична организация. Непостоянните признаци на значението се явяват резултат от т. нар. стесняване на реда (теснота ряда), което е въздействието на стихотворния ритъм върху формирането на смисъла в стиха и е „част от тесните взаимоотношения, в които единството на стиха поставя събраните от него думи". При тия условия се създават допълнителни и непостоянни значения, които могат да се интензифицират дори за сметка на основното значение на думата и да създадат онова, което Тинянов нарича, цитирайки други, „видимо значение", „илюзорно значение". Тодоров вижда голямата заслуга на Тинянов в извеждането на семантичните характеристики на поетичната реч от нейните вербални характеристики — в случая стихосложението. Ще си позволя да цитирам Тинянов, у когото схващането на движението на смисъла в стиха е едно великолепно познаване на творческия акт: „В системата от взаимодействия, създадени от динамиката на стиха и речта, могат да съществуват семантични бели полета, които могат да бъдат запълнени с думи с каквото и да било семантично съдържание според указанията на динамиката на ритъма. Точно в този момент става изборът на думата, която понякога се появява тясно свър-

зана със своята стихова значимост. Дори и да е „лишена от съдържание“ в най-висока степен, тя получава едно привидно значение, т.е. тя е „семасиологизирана“. Излишно е да се споменава, че този семантизъм на думата се различава в самата си същност от семантизма в една прозаична конструкция, където отсъствува всякакво стесняване на реда.“

Интересни разсъждения се срещат в статията на Джофри Хартман (Йелски университет) „Гласът на совалката“, характеризираши един принцип при изграждане на метафората. Авторът изследва метафора, принадлежаща на Софокъл и цитирана от Аристотел. В изчезналата пиеса на Софокъл Терей изнасилва Филомела, след което ѝ отрязва езика, за да не бъде издаден. Девойката изтъкава върху гоблен или дреха мотиви, с които разказва за случилото се. Разкривайки неколкократните метонимически замени, довели до създаването ѝ („гласът“ разкрива легендата, изобразена на гоблена чрез метонимическа замяна на причината със следствието, а „совалката“ чрез двойна метонимическа замяна означава тъкачния стан — синекдоха, и назовава произвеждащата причина — совалката, вместо произведения предмет — гоблена), Хартман подчертава увеличаването на дистанцията между причината и следствието в обикновената събитийна верига, в резултат на което нейните два края се явяват свръхопределени за сметка на междинната част, която изчезва и затруднява разбирането на метафората извън контекста на легендата. Хартман смята тази структура — свръхопределеност на крайните елементи и неопределеност на междинните — за основна за всички стилови фигури и я вижда способна да обясни сложните отношения между абстрактното и конкретното в поетичния език. Тези две явления според него обясняват и тълкуването на всеки поетичен факт. Метафората е толкова по-силна, колкото по-ясно съзнаваме междинните елементи от събитийната верига и толкова по-рязко е въздействието ѝ върху мисълта, защото ѝ позволява да прескочи сложната и уморителна логична обстоятелственост.

В броя прави впечатление статията на Майкъл Шапиро от Калифорнийския университет „Два паралогизма на поетиката“.Оставайки в рамките на формалната методология, авторът се противопоставя на два от основните аргумента на структуралистката теория за поетичния език (в трите главни нейни варианта — Якобсонов, френски и съветски), наричайки ги паралогизми, т.е. погрешно приложени умозаключения. В общи линии тези две съждения твърдят: 1) че елементите на поетичната форма са помежду си в отношения на *симетрия*, следователно правилата на математическата симетрия организират поетическата структура и 2) *паралелизмът* е съвършената структурна схема на поезията. Майкъл Шапиро разглежда подробно понятието симетрия, основавайки се на немския математик Херман Вейл и на съветския математик Шубников, и показва условния характер на това явление в неговото математическо схващане, при което при всички промени (наречени автоморфизми), настъпващи между частите на два симетрични елемента, отношенията (релациите) между тях остават идентични независимо от пространствените им разположения. Симетрия и инвариантност, понятие, дошло преди всичко от Айнщайновата теория на относителността и възприето от Якобсон, са две еднозначни страни на фундаменталното понятие структура в схващанията на математици и физици. Приемайки, че поезията е също конфигурация, изградена от структури, Якобсон прави според Майкъл Шапиро погрешно отъждествяване на математическото схващане за еквивалентност с езиковото. „Използването на математическото разбиране за еквивалентност е стерилно като база за изследване в поетиката поради основния факт, че математическата условност деформира систематически първичния етимологичен смисъл на думата.“ М. Шапиро изказва интересното твърдение, че анализът на поетичния строеж, практикуван от поетиците-структуралисти, се опира на една епистемологична стратегия, чието най-точно название е превръщане на временното в пространствено (спасиализация на временното). Цитират се Дерида — „геометрична метафора“, Лотман — „проблем на художественото пространство“, или тезата за неевклидовата геометрия на Лобачевски като модел на литературното произведение. У Якобсон „пространствената аналогия достига своя апогей“. Чрез серия примери М. Шапиро разглежда Якобсоновата теория за езиковата равнозначност в поезията като група автоморфизми в светлината на математическите понятия за симетрия и инвариантност. Грешката е в непрекъснатото подценяване на оценъчния момент, т.нар. аксиологична компонента, присъща на парадигматическата опозиция. Парадигматическата ос или оста на селекцията е мястото, където поетичното съзнание търси словото. То го намира там винаги в съчетание с неговата противоположност. Парадигматическата връзка е по същество полярна, двата смисъла се изключват взаимно, т. е. поляризират се, което още рече добиват качествени характеристики, асиметрични по своята същност. Освен материалното си проявление — означаемото, парадигматическата връзка притежава и проявления, схващащи се и предавани от мисълта — означаемо или смисъл. И щом смисълът влезе в действие, твърди авторът, оценъчният момент се налага веднага и само чрез него значението, което е връзката между звук и смисъл, приема характера на едно структурирано, функционално и кохерентно цяло. Езикът е система от стойности, контрастираща с математиката в това, че една оценъчна суперструктура, липсваща в нея, дава завършеност-

та на мрежата от отношения и връзки, изграждаща лингвистичните структури. Научната мисъл не признава вътрешна разлика например на понятията ляво — дясно. Митичната (т.е. художествената) мисъл застава на противоположна гледна точка и използува тези понятия като символи на опозиции като добро — зло. Критиката на Майкъл Шапиро към Якобсон е, че същият не стига до заключенията, налагащи се от присъствието на аксиологичната компонента. По-нататък чрез анализи на отделни стихотворения авторът търси изграждащия принцип на поетичния език във *взаимното допълване* — подобие и контраст на стойностите на отделните езикови елементи. Използувайки недоразвитото от Сосюр понятие стойност, разглеждано по-късно като опозиция маркиран — немаркиран член главно от Пражкия лингвистичен кръг, авторът настоява на характерната за тази опозиция несиметричност на семантичните единици при употребата им, при която единият елемент включва и другия — противоположния. Получава се частично покриване на смисъла на двата елемента, което е именно допълването и в което личи езиковата логика, различна от тази на съответната наука. Например семантичната единица „човек", включваща и значенията „мъж" и „човечество", носи в себе си и значението „жена", едновременно противоположно и допълващо.

След като разглежда подробно това отношение (маркиран — немаркиран елемент) в езиков план, Майкъл Шапиро поставя за цел пред теорията на поетичния език да търси систематическите проявления на връзката между звук и смисъл, с което той доказва принадлежността си към формалната школа. Убедителността на анализите му обаче в тези рамки е очевидна. Статията завършва с анализ на една руска поговорка, в който се подчертава подчиненото положение на принципа на паралелизма спрямо принципа на взаимното допълване. Той по думите на Шапиро „трябва да се схваща изцяло като второстепенно явление, съществуващо по необходимост, но само като рамка на съпоставените противоположни елементи и на техните оценки".

Накрая авторът дава едно сполучливо сравнение на паралогизмите на поетическата теория с парадокса на Зенон за стрелата и движението ѝ към целта, считайки, че те са лишили поетическата структура от понятието оценка по същия начин, по който Зенон е отрекъл движението, откъсвайки го от времето.

Останалите статии в броя се нареждат повече или по-малко в Якобсоновата перспектива и на тях няма да се спираме.

М. С.

„В СВЕТА НА ХРИСТО БОТЕВ“ ОТ ПЕТЪР ДИНЕКОВ

С., Изд. Български писател 1976. 271 с.

Темата „Ботев“ в българското литературознание като че ли е изчерпана. Толкова много са изследванията върху живота и творчеството на гениалния поет, публицист, общественик и революционер.Но как да си представим, че някога ще пресекне интересът към Ботев — не само на историци и литератори? Така необхватна е неговата натура, така дълбока е неговата поезия, че всеки би могъл да намери и намира нещо свое, нещо неоткривано от други.

Не е възможно с няколко думи да се изчерпи същността на гения на Ботев, макар че главните определения за поезията му се движат в кръга на поизтърканите епитети: гениална, революционна, борческа и т.н. В тези приповдигнати (макар и верни) определения личи началният и опасен симптом на застой в науката. Критиката върху Ботев като че ли започна често да повтаря известното — не става дума само за факти, а за оценки и анализи. Дали ореолът на Ботев и всенародното преклонение пред подвига му са причината за кръженето около същността, но без да се навлиза в тази същност. Констатациите, че поезията на Христо Ботев е проникната от духа на времето, че е пълно сливането между поезия и живот, вече не са достатъчни — те биха могли със същия успех да се приложат към други творци. Нужно е сега ново проникване, ново прозрение, за да се обясни в дълбочина явлението Ботев, да се свърже то със съвременни литературни факти и явления. Недостатъчно са и изследванията върху психологическите особености на Ботевата личност и нейното проявление в писаното слово — нещо, на което на времето Боян Пенев обърна внимание, а по-късно Михаил Димитров внесе съществен принос.

Книгата на акад. Петър Динеков „В света на Христо Ботев“ в много отношения е характерна както за постиженията, така и за слабостите на нашето ботевознание. Поради това в нея ще срещнем неизбежните общи констатации, непрецизирани постановки, декларативен патос. Но писани по различни, главно юбилейни поводи и предназначени за страниците на вестници и списания, статиите на акад. Динеков афишират и един постоянен личен интерес към делото и личността на Христо Ботев. Този интерес в много случаи и довел до научни резултати, които, ако не тласкат съществено напред ботевознанието, поне го насочват към решаването на същностни въпроси. Впрочем сам авторът предупреждава в началото на книгата си, че „статиите (. . .) не са толкова неин (на поезията на Ботев — б.м., П. А.) анализ, колкото нейно съпреживяване“ (стр. 5). А това ще рече, че „В света на Христо Ботев“ не е изследване, а опит да се приобщи чрез критическото слово една запознаваща се с Ботев аудитория, която ще открие в писаното от акад. Динеков, кои са основните моменти, очертаващи облика на поета и революционера Христо Ботев. Разбира се, бихме определили целта на Динеков като популяризаторска, ако не бяха и редицата научни открития и публицистични откровения. И още нещо: книгата на Петър Динеков е свидетелство за участието му в българското ботеведение. Ето в тези аспекти трябва да разглеждаме новата книга на видния наш учен.

Вече споменах, че Петър Динеков повече поставя проблемите, отколкото ги решава. Той не доказва пространно, не се рови във фактите, не анализира. Акад. Динеков открива, констатира и проправя пътя към нови изследвания. Тук се налага ерудицията на литературоведа, огромната му любов към поезията и художественото слово въобще.

„Христо Ботев между своите съвременници-поети“ е статия, която заема важно място в нашето литературознание и която има особено значение в науката за Ботев. В нея Петър Динеков доказва, че Ботев не е изолирано явление, че той не е някаква неочаквана светкавица на поетическия небосклон през Възраждането. Неговото появяване е резултат от натрупване на традиции, на дълго изкристализиране на поетически форми и мотиви. Христо Ботев е завършек на един етап и пръв висок връх в българската поезия. Динеков обаче открива преки влияния на Раковски и Чинтулов върху Ботев, влияния, които са творчески преосмислени и поради това необходими и неизбежни. И в случая е важно не толкова педантично да се посочват повторяемостта на мотивите и сходствата в тяхното разработване, а да се отбележат откритията на Ботев, гениалните му прозрения и надмогване на предходниците. По същия начин съществени са не само заемките, които правят неговите съвременници

от творчеството му, а доколко нашата поезия е усвоила постиженията на Ботев. Може би тук бе необходима по-голяма смелост в интерпретацията на проблема — той позволява това. Задачата на ботевознанието не е само да изучава как поетите след Ботев са възприемали неговите уроци, но и как са ги преосмисляли, как българската литература е продължила пътя си напред. В това отношение акад. Динеков има точни попадения, когато говори за отношенията Ботев — Вазов, макар че те са повече външни. „Голяма част от неговите съвременници — пише акад. П. Динеков в края на статията си — са минали безвъзвратно в историята и там са получили своята оценка, своето значение, своя ореол, а Ботев остана жив в съзнанието на поколенията като поет не само на своето време, но и на нашето време, като поет и на бъдещето, безсмъртен във времето изобщо. Ето къде трябва да се търси неговата изключителност като явление, ето къде трябва да се насочат усилията на неговите анализотори. За правилното обяснение на тази изключителност има три изследователски пътя, неотделими един от друг: Ботев вътре в себе си, от Ботев към неговите съвременни поети, от българската възрожденска поезия към Ботев“ (стр. 50). Методологията на този анализ е предложена от Петър Динеков — остава да се направи уверената крачка към осъществяването на изследването. Но аз цитирах последните думи от статията, за да подчертая нормативния характер на заключенията на акад. Динеков и да потвърдя направеното по-горе заключение за особеностите на научния му подход.

Изключително плодотворен за литературно-психологически анализ е проблемът „Ботев — Левски“, който в книгата покрай преките връзки между двамата велики революционери е разгледан според уговорката на автора и като „среща в съзнанието на народа“. И двамата са оказали изключително влияние върху националноосвободителните процеси, върху формирането на революционната идеология през Възраждането. Те влизат трайно в съзнанието на българския народ като поборници за свободата, като гении на едно време, подготвило решителните стъпки към освобождението.

Акад. Петър Динеков ни демонстрира широк диапазон от литературно-критически, публицистически и исторически проучвания и съждения върху Ботев и неговото време, върху връзките му с европейската поезия и европейския революционен процес. Впечатление правят статиите „Христо Ботев — световен поет“, „Христо Ботев и Полша“ (макар че тук има повече информация, отколкото проникване и съществени изводи), „Планът за превземането на парахода „Радецки“ и „Трима велики поети в съдбата на своите народи“. В тях е привлечен обилен материал, оправдаващ твърдението на Динеков, а и на редица други видни наши ботеведи, че Христо Ботев не е изолирано явление, че той е творец и политически деец от европейски мащаб, че той е усетил и осъзнал в перспектива революционните процеси в много европейски страни и специално на Балканите.

Към казаното дотук бих желал да прибавя и острата реплика „Гавра с личността на Христо Ботев“, писана и публикувана през 1930 година. Тя разкрива възможностите на литературоведа в един труден и неблагодарен жанр. Динеков не само е потъвал в кабинетна работа върху любимия си поет, но е имал смелостта да го брани от всякакви недостойни посегателства и наукообразни съчинения. Динеков убедително доказва чий е Ботев и кому принадлежи наследството на великия поет.

„В света на Христо Ботев“ е съставена от различни по проблематика и по качество статии и бележки и поради това е трудно да се търси някаква цялостност. Но в нея е прокаран верен методологически подход, който обединява статиите и ги прави съвременни. Ала тук са намерили място и работи, които стоят добре на страниците на вестника, но в книгата се чувствуват неудобно. Такива са „Величието на поета“, „Свобода или смърт юнашка“ и „Силата и красотата на Ботевата поезия“, където патосът е затъмнил откривателската мисъл.

Панко Анчев

„ОКЪРВАВЕНО НАВЕЧЕРИЕ“
от ГЕОРГИ ГЕРМАНОВ
Варна, Изд. „Георги Бакалов“, 1976

Изучаването на многовековните духовни и културни връзки и взаимоотношения на нашия народ с руския има вече свои традиции. Има и своите постижения и успехи, като се започне с изследванията на руските и българските слависти от миналия век и се стигне до съвременните проучвания на редица наши и съветски учени. В създаденото досега обаче преобладават трудовете, свързани с проникването, разпространението и влиянието (идейно и художествено) на руските писатели у нас, с взаимодействието между отделни писатели, с типологическа близост и др. Сравнително малко, при това бегло, са засегнати проблемите, свързани с присъствието на българската тема в руската литература от XIX век, с проблемите на националната ни история, на освободителните ни борби и своеобразната им трактовка в произведенията на руските писатели. При това на интереса на някои от тях към българската тема и героя-българин се гледа като на епизод, на момент от творческото развитие на отделния творец, без да

се обхване това явление в рамките на руската литература като цяло, в потока на нейното развитие. Изследвания от подобен характер, обобщаващи художествената трактовка на българската тема и героя-българин, осмислящи я в цялостния процес на развитието на руската литература, все още липсват.

В това е голямата стойност на наскоро излязлата книга на Георги Германов „Окървавено навечерие. Българската тема и българите в руската литература от XIX век", публикувана от Издателство „Георги Бакалов". Защото в нея се срещаме за пръв път с цялостното, дълбоко присъствие на България, на нейните проблеми и герои в широкия поток на руската литература от XIX век. Някои от засегнатите в нея проблеми са били вече предмет на изследване, наред с тях се срещаме и със съвършено нови материали. Но всичко е осветено по нов начин, има специфично звучене. И което е особено важно, в нея художественото присъствие, художествената трактовка на българската тема са представени не като епизод в творчеството на отделни писатели, а като „процес, обусловен от сложен комплекс причини от социално-политически, културен и чисто литературен характер. . . процес непрекъснат, макар и неравномерен. . . със своите върхове и снижавания, закономерно обусловени. . . ". Така изследвачът е осмислил това сложно и противоречиво, но характерно за руската литература явление, намерило специфичен израз в произведенията на множество поети, белетристи и критици с различни естетически, философски и политически позиции.

Българската тема в изследването е представена в нейната многоликост, в многогласието на художествените интерпретации, като част от голямата интернационална тема на руската литература, анализирана е на фона на нейното закономерно развитие. Широтата на изследването, неговият обобщаващ характер са заставили автора да обхване и подложи на най-дълбок анализ разнородни по стойност, по мащаби и значение явления в руската литература. Оттам идва вниманието и към произведения, които не са оставили трайна диря в голямата национална литература на Русия. Затова наред с имената на И. С. Тургенев, на Ф. М. Достоевски и Г. И. Успенски стоят недотам известните на А. Ф. Велтман, на Л. Н. Трефолев и В. Немирович-Данченко. Както изследвачът подчертава, „ако не бъде максимално обхванато всичко написано, не би могло да се долови и изясни отношението на руската художествена мисъл към българската тематика в различните ѝ нюанси. Още повече, че някои писатели, отминали във времето с „руската" част на творчеството си, остават живи и актуални с „българския" дял от него." Това е принципната позиция, от която е привлечен, детайлно проучен и научно осмислен големият материал.

С оглед на очерталите се сравнително релефно три периода в художествения живот на българската тема в руската литература изследването е композирано от три хармонични части, гъвкаво преливащи една в друга. Това са „Голямото начало", „Прояснияване на идеалите" и „Окървавено навечерие".

С името на А. С. Пушкин „началото на всички начала в руската литература" е свързано и „голямото начало" на художественото битие на българската тема в нея. Пушкиновата повест „Кърджали" е убедително представена като израз на дълбок и траен интерес на гениалния творец към българската тема и героя-българин. С анализ, в който личи завидно познаване на обстановката в Южна Русия, на политическата и духовната атмосфера, характерна за Пушкиновото обкръжение, на личните интереси и контакти на поета, изследвачът убеждава в закономерността, в неизбежността на появата на българина в поетическия свят на твореца. С право Г. Германов се спира на вътрешната връзка на това произведение с основните направления и етапи в развитието на великия поет, на важното му място в неговата художествена и идейна еволюция. „Самият факт, че личност от неговия ранг носи в себе си в течение на тринадесет години този замисъл" — се подчертава в изследването — „и се връща неколкократно към художествената му реализация, е достатъчно показателен за значението, което му е отдавал."

От една стабилна научна позиция Г. Германов навлиза и в някои полемични въпроси, свързани с творческата история на произведението, с прототипа на неговия герой и националната му принадлежност, осветява ги по новому, убедително представя своята теза за обобщаващия характер, за реалистичната същност на този образ. С това се внася принципно нов момент в познатата ни от други изследвания традиционна трактовка на Кърджали като романтичен герой.

В същата глава изследвачът ни среща и с недотам познатото име на поета-археолог В. Г. Тепляков, с неговите „Писма от България", в които живее романтичната представа за нашата страна и нейните хора, един романтичен поглед към нея, който ражда сложни, понякога противоречиви оценки; с И. П. Липранди, участник в Руско-турската война от 1828 година, автор на значителна книга за нашата страна, познавач на българската история, на бита и нравите, на душевността на нашия народ. Успех за първата част е и очеркът за Хомяков — поета-славянофил. С внимателно вглеждане в тематиката, в художествените качества на творчеството му авторът показва как българската, славянската тема разчупва рамката на шелингеанската му философия, извежда го от песимизма, от самоцелното философско вглъбяване и става повод за творческо извисяване на поета. Българската тема ражда поезия земна, светла и оптимистична: „Молба" (1828), „На раздяла" (1828), „Експромт на Н. Н. Муханов" (1828). Стиховете на Хомяков от Кримската война свидетелствуват за неотслабващ, жив инте-

рес към съдбините на България. Те представляват нова, живителна струя в поезията му. Българската тема ражда художествени открития, създава върхове в творчеството на руския поет — това са изводите, които изследвачът налага.

Съществен принос в осветяването на българската тема в руската литература е и очеркът за Велтман с тънкия анализ на романтичната му трактовка на българската история в повестта „Райна, българска царкиня", на романтичното представяне на българската национална душевност, на нравствената висота на героинята-българка. Положителен момент в работата е привличането на материали от творчеството на В. Г. Белински — рецензията за „Денница новоболгарского образования" на Васил Априлов. Г. Германов убеждава в значението на тази малка по обем работа на великия критик и в дълбоката и вътрешна връзка с основната линия на цялото творчество на Белински.

„Прояснияване на идеалите". Тази част от работата обхваща период от време, в което руската литература изживява висок подем, време с голямо значение за Русия и за нашата страна. Закономерно е голямото внимание, отделено от автора на И. С. Тургенев — писателя, оставил най-висок поетичен израз на симпатиите си към българите, най-голямото постижение в художествената трактовка на българската тема — неповторимо обаятелния образ на българина-революционер Инсаров. Известните факти от творческата история на романа и на образа на главня герой тук са осмислени по новому, на фона на цялостното развитие на художника. Г. Германов много убедително подчертава, че „най-важното не е в подсказването на сюжета. Главното е в подсказването на един нов социален и психологически тип. Оттук започва и голямото социално и художествено откритие на Тургенев." Българската тема става основа за осъществяване на важна художествена задача за Тургенев в романа „В навечерието": да убеди в необходимостта от „съзнателно героични натури, за да може работата да тръгне напред", да представи положителния герой на епохата.

Проникновеното навлизане на изследвача в романа показва как въведеният с оглед на актуалните проблеми на руското общество образ на българина-революционер представя на Русия едно ново съзнание, ново виждане на живота, нови решения на важни обществени проблеми. Изследвачът показва и интереса, предизвикан от това голямо художествено откритие на вече световноизвестния тогава майстор. Интерес към българските проблеми, към душевността и моралния облик на българския революционер. Авторът се докосва и до проблема за възприемането на романа, на „българската" му страна в Европа и отново убеждава в голямата стойност на реализираната в него българска тема.

Уловена е тънко и показана спецификата на позицията на Тургенев по нашия въпрос, нейната отдаленост от официалните верноподанически настроени писатели и критици и от славянофилите, позиция дълбоко хуманна, прогресивна и демократична. Тя се проявява с цялата си сила в „Крокет в Уиндзор", едно забранено в Русия произведение, което отново доказва трайността и дълбочината на интереса, подчертава човечността в позицията на Тургенев по българския въпрос.

Принос за науката представлява очеркът, посветен на Н. Г. Чернишевски и Н. А. Добролюбов. Тяхната принципна позиция по отношение на българските проблеми е майсторски извлечена от литературно-критичните материали на Добролюбов, от статиите на Чернишевски „Национална нетактичност" и особено „Народна неразбория".

„Окървавено навечерие". С право това заглавие обхваща материала на повече от петнадесет различни по обем очерка. Априлското въстание, този най-висок и трагичен момент от нашата освободителна борба, зверската разправа с българското население след погрома на въстанието, естествено събират вниманието на цялата европейска общественост. Най-силен е резонансът сред руското общество, в руските литературни и журналистически среди. В руската литература отзвукът е много траен — отражението на проблемите на българския народ от това време занимава творците цели три десетилетия.

Изследвачът подчертава, че тук става дума за един дълъг и сложен процес, в който се включват писатели с различни идейно-политически възгледи, с различен подход към действителността и най-сетне, с неравностойни таланти. Но точно тук е голямото му постижение. Сред множеството имена и факти той е успял да отдели, да отсее най-ценното и значимото и по този начин е създал внушителна картина на процеса, извисил се е до висок научен синтез и обобщение. Убедително, с перото на познавач, той прониква в такива значителни явления в руската литература като Ф. М. Достоевски, Вс. Гаршин и Г. Успенски. И отново подчертава направения по-рано извод — българската тема е огромен творчески импулс, тя извисява руския творец, прави възможни големите художествени постижения. Фактът, че трима руски писатели — В. Короленко, Г. Успенски и Вс. Гаршин — се раждат като творци именно по време на Освободителната руско-турска война от 1877—1878 година, е достатъчно показателен.

Особено силно се откроява в тази част очеркът „Ф. М. Достоевски и българите". Един автор, за който са излезли и продължават да излизат достатъчно солидни научни изследвания. Като че ли всички най-важни страни от творчеството му са изследвани и известни. В същото време един проблем, който заема много важно място в публи-

шистиката му и се проявява и в художествените му творби, не е достатъчно осветлен — българският проблем, проблемът за нашите освободителни борби. Точно това „бяло петно" в литературата за Достоевски е успешно изследвано в очерка на Г. Германов.

В него авторът се спира на причините, обусловили невниманието на учените към проблема, и разкрива като най-важна от тях недооценката на значението, което българските въпроси имат за развитието на социалните, политическите и философските възгледи на писателя, за художественото му творчество. Именно срещу тази недооценка, със стремеж да се представят фактите с реалната им стойност и значение, е направено задълбочено, внимателно проучване на материала, като се започва с „Дневника на писателя", където личи особено напрегнато внимание и съчувствие към българските събития. Формата на дневник, както справедливо отбелязва Г. Германов, дава възможност за свободна изява на мислите и чувствата, свобода на подхода към събитията, независимост в оценките от официалната политическа линия. Това произведение, в което хармонично се съчетава писателят с публициста Достоевски, поставя проблемите с цялото лично отношение на твореца към тях, с много вълнение и горещо човешко чувство. Чрез последователен анализ на материалите авторът ни убеждава в това, че не става дума за стихийно родено настроение, а за дълбоко промислена, постепенно оформена позиция. Позиция, която големият художник осмисля и в политически план, и в светлината на специфичните си нравствено-философски възгледи.

Изследвачът показва цялата сложност на тази позиция, кръстосването на дълбоко хуманното начало с монархическото, с идеята за месианската роля на Русия за славянския свят. Но подчертава, че винаги, навсякъде пряката намеса на Достоевски в политическите проблеми идва от един дълбоко човечен принцип, идва от развълнуваното чувство на великия хуманист при вида на огромното човешко страдание. Г. Германов майсторски показва как това чувство, родено от фактите на живия живот, извежда често писателя от предварително начертаната православно-християнска схема и внася земно, просто човешко начало в трактовките.

Но докато на страниците на „Дневник на писателя" Достоевски все пак успява по думите на автора да съчетае негодуванието с проповедта на християнското смирение, в художественото творчество то невинаги му се удава. Този момент е разкрит на примера на „Братя Карамазови". Българският проблем, страданието на един народ позволяват на писателя да „надрасне националната и религиозната принадлежност" и да реши, че „трябва да бъдат наказани не само башибозуците-злодеи", но и всички, „които могат „артистично" да се наслаждават на страданията на невинни хора". Така писателят се извисява до един извод, който дотогава дълго не може да приеме и провъзгласи. А фактът, подчертан в изследването, че „единствено в публицистичните си и художествени произведения, засягащи български въпроси и теми, Ф. М. Достоевски развива идеята за борба против насилието с насилие", окончателно доказва голямото значение на българската тема в развитието на гениалния творец.

Голям и ценен принос представлява очеркът, посветен на В. Немирович-Данченко, един от писателите, останали актуални с „българската" страна на творчеството си, останал неизвестен задълго за нас и отново намерил справедлива оценка в изследването, за което става дума. Очеркът за неговото творчество има всички качества на самостоятелен и солиден научен труд. Той обхваща почти всички страни на голямото „българско" творчество на писателя. Вниманието на изследвача тук с право е насочено към книгите „Год войны", „После войны" и отчасти „С вооруженным народом", засегнати са и някои от белетристичните произведения на изключително плодовития В. Немирович-Данченко. Детайлно, проникновено, от всички страни са разгледани отделните варианти на основната българска тема: отношението на българи и турци, характерът на българина, българската просвета, българската интелигенция, българската журналистика, българската литература и писатели, българи и руси, българската история. Частта, посветена на белетристиката на писателя, създадена на български сюжети, е също успех за изследвача.

В последния дял на книгата си Г. Германов открива за българската, а донякъде и за съветската литературна наука името на Л. Н. Трефолев. Един творец, преживял, както и редица други руски поети творческия си подем в съдбовното за българите време на 70-те години. Изследователят подчертава, че именно интересът на Трефолев към освободителните ни борби е избистрил публицистичния характер на творчеството му, извисил го е в художествено отношение. Точният и задълбочен анализ на отделните стихотворения на Трефолев убеждава в съчувственото отношение към нашите борби не само на техния автор, но в негово лице на цялата прогресивна руска интелигенция.

Страниците за Всеволод Гаршин, за Глеб Успенски и Яков Полонски хвърлят допълнителна светлина върху проблема, допринасят за създаване на убедителна картина на процеса на художествено интерпретиране, на присъствието на българската тема в руската литература.

Всичко това прави новата книга на Г. Германов един радостен факт в нашата литературна наука, представят я като отдавна необходим, убедителен в научно отношение и

окончателен отговор на много важни въпроси. Постиженията в изследването са безспорни и затова техният фон очертава и някои слабости, които биха могли да бъдат избягнати — излишно детайлния на места анализ и особено неравностойността на някои от очерците.

Радка Кърпачева

„СЪБЛАЗНИТЕ НА ПЪТУВАНЕТО“ ОТ ЯКО МОЛХОВ

Варна, Изд. „Г. Бакалов“, 1976 г. 257 с.

Съблазните на пътуването — какво съблазнително заглавие за една критическа книга! Най-малко обаче бихме могли да обвиним автора в търсене на евтина ефектност — това привлекателно заглавие е и изключително точно, защото в същност става дума за „. . . пътуването във времето, към четивата, които са били духовен опит на моето поколение. . . “, както пояснява сам Яко Молхов в кратките встъпителни думи. А и когато става дума за съвременни поети и творби, това е също — по неговите думи — „. . . съблазън на пътуване от преходното към трайното, от кипящото към устойчивото, от днешното към утрешното състояние на поетически изразения дух“.

Тези думи са и една твърде максималистична програма, която в своята статия „Пътуване към поезията“ (печатана преди това в сп. „Пламък“ под заглавие „Априлското поколение след двадесет години“, тя единствена е обърната изцяло към днешния облик на едно съвременно поетическо поколение) Яко Молхов невинаги успява да изпълни. Но за това ще стане дума по-нататък, а тук искам да отбележа, че тези думи ни подготвят и за своеобразния характер на книгата: макар да носи подзаглавие „Портрети, спомени, размисли“, „Съблазните на пътуването“ се състои от четири дяла, в които независимо от разликите помежду им се сплитат и споменните щрихи, и беглите портретни скици, и есеистичните отклонения, и откровената изповед на човека, живял дълги години със и за литературата. И това придава своеобразен колорит на тази книга, макар не навсякъде спойката между отделните елементи да е достатъчно здрава, а там, където замисълът е специфично критически („Пътуване към поезията“), някои интимно-споменни отклонения направо „изпадат“ от текста.

В същност този специфичен характер найярко личи в първата част (не се наемам да търся жанровото ѝ определение) „Съблазъната на пътуването“. След един дълъг и на моменти отегчителен разказ за пътуванията си из България и в чужбина — защото нито местата, които Яко Молхов е посетил, са изключително интересни, нито, което е по-важното, неговите размисли са особено оригинални — авторът стига до своята същинска тема: пътуването към литературата, започнало в ранно юношество и продължаващо и до днес, пътуването към „своя“ Вазов, Захари Стоянов. . . та до Томас Ман, Казандзакис и Иво Андрич. Тук вече авторът е в свои води — разказвайки непретенциозно за пътя си към литературата, вплитайки умело биографични щрихи и спомени, които очертават обществения и битов фон, той в същност говори за духовната биография на своето поколение. Разбира се, много от написаното е прекалено индивидуално, за да претендира за валидност по отношение на цялото това поколение литератори, но в крайна сметка това дори е предимство, придаващо неповторим колорит на разказа. Само в едно отношение понякога личният отпечатък се превръща в слабост: когато, стремейки се да опише своето възприятие на дадена класическа творба (напр. „Под игото“), авторът в същност повтаря гледища, които са от вчерашния, че и от завчерашния ден на нашата литературна наука.

Донякъде аналогичен характер има и „Пътуване към критиката“, в смисъл, че и тук главният „герой“ е авторът, разказващ за пътя си към това трудно и неблагодарно занимание. В същност, ако съдим по встъпителната бележка, че този текст се е появил по инициатива на критическия отдел на сп. „Пламък“, явно става дума за интервю или разговор — и в този случай винаги е за предпочитане автентичният текст. Но и така „Пътуване към критиката“ е една интересна изповед на литератор с дългогодишен опит и категорични разбирания.

И тук вече — при цялото уважение, което извикват у нас ред принципни постановки на Я. Молхов за критическата етика — имам едно съществено възражение именно в тази област. (Отбягвам спора в областта на специфично критическите проблеми, на критическото майсторство, първо, защото авторът им е отделил твърде малко място, и, второ, защото просто не мога да разбера твърдение като „. . . винаги съм се чувствувал подготвен за гражданска, идейна преценка. . . но невинаги съм бил подготвен за естетическата преценка“ — с. 242.) Става дума за друго — на едно място Я. Молхов пише: „. . . увенчаният писател не се нуждае от мене. Той вече влиза в друг кръг и най-често не подлежи на критика. Аз обичам да се намесвам тогава, *когато творбата се нуждае от защита*, когато името на автора е още неизвестно, не е лансирано“ (с. 240). Да оставим настрана немаловажния факт, че постоянните спорове, възникващи около творчеството на най-крупни наши писатели, опровергават твърдението, че те „не подлежат на критика“. Но как да свържем тези думи с казаното в портрета на

Любомир Левчев: „Когато го навикваха, нямах възможност (?) *да кажа защити слова* за него, а само го потупвах по рамото окуражително“ (с. 97 — навсякъде курсивът мой, Х.С.).

Да оставим настрана и комичното противоречие, колкото и съществено да е то за разликата между декларираните и осъществените принципи. Но, струва ми се, че подобна теза издига едва ли не като достойнство „абдикирането“ от съвременния литературен процес и неговите най-изтъкнати творци — а това едва ли може да бъде кредо на един критик. И как тогава ще се изпълни това, което малко по-нататък твърди авторът и към което се присъединявам безрезервно: „Моят идеал следователно е постоянно действуващата дискусия върху литературния процес“ (с. 256).

Може би съм прекалено критичен, и то по отношение на един все пак частен момент в умната и честна изповед на критика. Но пък именно дълбокото уважение към точните му и смели мисли за голямата отговорност на критика ме кара да съм категорично несъгласен с една теза, която — ако се следва последователно — просто обезсмисля съществуването на критиката. А и безспорно всеки критик независимо от възрастта и опита си има своето „пътуване към критиката“, та е обяснимо, че твърденията на Я. Молхов ще предизвикат най-различен и неизбежно субективен отклик. И в рамките на съвсем личните забележки искам да отбележа, че ми се струва прекалено твърдението на автора, как на времето, изнасяйки сказки в различни градове, бродел „ . . по страната като апостол. . “ (с. 234). Колкото и голямо да е уважението и признателността ни към тази просветителска и популяризаторска дейност, никой не би приравнил държавните командировки към подвига на апостолите. . . Разбира се, това е една дребна стилистическа непрецизност, но от онези, които отекват твърде болезнено във всеки българин.

Най-интересната статия в книгата е безспорно „Пътуване към поезията“ — един задълбочен поглед към априлското поколение днес. Яко Молхов е избрал оригинална форма — поредица от кратки портрети на неговите представители, което го лишава от възможността да очертае мястото на това поколение в цялостната поетична панорама, но пък му позволява да съсредоточи погледа си върху творческия път на всеки поет поотделно. Естествено не навсякъде авторът е успял еднакво — наред с проникновените и точни портрети на М. Ганчев и М. Берберов например срещаме и случаи на разминаване именно с развитието на поета — написаното за Л. Левчев, Слав Хр. Караславов и др. — въпреки отделните точни наблюдения. А двадесетината реда, посветени на един толкова органичен и силен лирик като Ив. Динков можем да приемем единствено като „протоколно“ споменаване. . . Вече споменах, че не навсякъде споменните отклонения се свързват органично с анализа, че понякога тези спомени изтъкват на преден план автора, а не портретувания поет. . . Но всички отделни забележки не могат да омаловажат постигнатото от Яко Молхов — интересния и съпреживян „групов портрет“ на едно толкова ярко литературно явление, каквото е априлското поколение поети.

Накрая, но не по значение, трябва да спомена и „Пътуване към съветската литература“. И тук над литературно-критическите наблюдения е „надделял“ вътрешният мемоар, разказът за духовното приобщаване към богатствата на съветската литература. Но в същност именно това е и най-интересното, защото показва влиянието на огненото й слово върху цяло едно поколение, израсло в тежките години на фашизма — естествено през призмата на личния опит. Това обяснява и донякъде субективния подбор на споменатите съветски писатели, сред които например липсва Маяковски, а има някои далеч по-скромни творци, като Шалом Алейхем. Ала в крайна сметка нали именно в това е не само „правото“, но и очарованието на откровената субективност. . . Друг е въпросът, че понякога прекалено субективни оценки и паралели (известно подценяване на „Петър I“ от Ал. Толстой, мнението, че Булгаков е последовател на Иля Еренбург, и др.), колкото и да са интересни, са оставени без необходимата аргументация и звучат неубедително.

„Съблазните на пътуването“ е своеобразно единна книга, своего рода „изповед“ за дългогодишното литературно труженичество и придобитото в безкрайния път към духовните богатства на литературата. Затова тази книга не оставя своя читател равнодушен — независимо дали той се възхищава от тънките прозрения на автора или спори с него. И това според мен е главното й достойнство.

Христо Стефанов

„ГОЛЕМИЯТ СВЯТ НА РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА“ от ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ ЛИХАЧОВ

С., Наука и изкуство, 1976. 672 с.

Името на крупния съветски учен акад. Дмитрий Сергеевич Лихачов отдавна е познато на литературно-историческата и културната общественост в България. Едва ли има у нас литературен историк, фолклорист и текстолог, който да не се е докосвал до неговите многобройни изследвания. Но той е известен и сред по-широките научни кръгове — и сред ония наши специалисти-филолози, историци и изкуствоведи, които се занима-

ват с въпросите на историята и теорията на изкуството и културата. Неговите научни интереси, твърде широки по своя диапазон, разкриват един изключително богат на идеи, постоянно търсещ изследвач, който успява да долови и изясни задълбочено и аргументирано важни страни на литературния и културния процес през вековете в Русия, а и не само там.

Като историк на старорускатa литература Д. С. Лихачов насочва изследователските си усилия главно към проучване на нейното историческо развитие, към осмисляне на художествената специфика на произведенията ѝ. Научните му търсения в тази насока го отвеждат към проблемите, отнасящи се до развитието и на другите славянски литератури и по-специално на старата българска литература, която той оценява твърде високо.

Тъкмо тези интереси на Д. С. Лихачов към историята на старата българска литература го правят близък освен на специалистите филолози-медиевисти и на по-широк кръг български читатели. С основание съставителят и редакторът на неговата книга „Големият свят на руската литература“ акад. Петър Динеков включва в нея и раздела „Старорускатa и старобългарската литература“. За отношението на видния съветски учен към културното наследство на нашата страна говорят красноречиво неговите признания в краткия предговор към книгата му: „Българската литература и българският фолклор ме привлякоха с някаква затаена дълбока трагичност, наложена им от българската история — трагичност, която е особено близка на русите, преживели също дълго чуждоземно иго. Нека не мисли читателят, че особеният трагизъм на българската история предизвиква у мене чувство на жалост. Не! Само чувство на дълбоко уважение! Да пренесе през петвековното робство съзнанието си за национално достойнство, да запази природната си доброта, приветливостта към хората и околната природа, своя хумор, острото си чувство за красота — това е най-великото благо и най-великата заслуга на народа.“ Това са думи, които може да изрече само един искрен приятел на България, влюбен в миналото и настоящето на нейния народ.

Широтата на научните интереси на Д. С. Лихачов е отразена сполучливо чрез подбора на изследванията и статиите му, поместени в неговата книга. Колкото и трудно да е било, съставителят е успял да го представи с най-значителните му проучвания, извършени в различно време, разнообразни по тематика и проблематика. Осъществяването на тази нелека задача е оказало съответното влияние върху композицията на книгата. Статиите са обединени тематично в осем самостоятелни раздела, отразяващи характерни направления в изследователската работа на големия учен.

С основание в първия раздел на книгата са поместени някои изследвания, адресирани към теоретичното осмисляне и изясняване на литературата. Те разкриват стремежа на Лихачов да вникне във вътрешния свят на произведенията на словесното изкуство, да изясни същността на тяхната идейно-художествена цялост, характерна на пространството и художественото време, както и особеностите на нравствената им страна. За да илюстрира интересните си размисли, наблюдения и изводи, той взема примери и от руските народни приказки, и от произведенията на Достоевски. С умение и ерудираност отправя поглед и към някои руски и западноевропейски писатели, разкривайки нови аспекти от големия въпрос за вътрешния свят на художествените произведения.

Особено оригинални и интересни наблюдения читателите ще намерят в статията на Д. С. Лихачов „Принципът на историзма при изследване единството на съдържанието и формата на литературното произведение“, посветена на един от фундаменталните проблеми на марксистко-ленинската естетика. Евентуалните предположения, че тук ще се срещнат с познати постановки от други изследвания върху въпросите за единството между формата и съдържанието, биват опровергани още от началните страници на статията. Авторът е направил сполучлив опит да намери нов подход при изясняване на това единство, което довежда до проникновено разкриване на художествената специфика на литературните произведения. Като навлиза в сложната проблематика на същността и взаимоотношенията между форма и съдържание на художествената творба, той отделя специално внимание на принципа на историзма при изследване на тези въпроси. Необходимостта от задълбочено теоретично изясняване на поставения въпрос „и от гледна точка на широкия историзъм“ се налага от някои тенденции в съвременната литературна наука, и по-специално от употребата на модерните „математически методи“ в нея. Осъзнаването на опасността от излишни увлечения дава основание на Д. С. Лихачов да припомни някои важни постановки и за теоретиците, и за историците на литературата: „Марксическото изследване на литературата е преди всичко и в най-висш смисъл *историческо* и конкретно. С историзъм би трябвало да е проникнато всяко изследване.

Принципът на историзма се състои в това, че всяко явление се разглежда в неговия произход, растеж и създаване, в аспект на движение, а самото движение — в обусловилите го причини и връзки с околната среда — като част от по-общо цяло.“ Тези азбучни истини, обосновани и подкрепени убедително с много и разнообразни примери, имат принципно значение при изясняване на проблемите около единството на формата и съдържанието на литературното произведение.

Повече от половината изследвания и статии в книгата на Д. С. Лихачов са посветени

на характера и своеобразието на старорусната литература, на епохите и направленията в нейното развитие, на някои от по-значителните ѝ произведения. Обединени в три раздела, те разкриват както изключително богатата проблематика и идейно-художественото величие на старорусната литература, така и забележителното умение на автора им да проникне в дълбините на нейната същност, да обясни талантливо особеностите ѝ.

За голяма част от тези статии и изследвания е характерен стремежът на Лихачов да изясни в теоретичен план своеобразието на старорусната литература. В повечето случаи в центъра на вниманието му стоят нейните художествени ценности, неизследвани преди него с необходимата пълнота и аргументираност. На фона на проучваното многовековно литературно развитие са посочени убедително специфичните черти на художествените завоевания на руския творчески гений.

Характерна черта на научноизследователската дейност на Д. С. Лихачов е неговото откривателство, свързано с неподозирани порано художествени ценности, с нов подход при проучване на произведенията, с неизследвани преди него проблеми и явления в старорусната литература. Едно такова откритие читателите срещат в статията му „Староруският смях“, която е първо по рода си изследване на поставените проблеми в нея. Въз основа на не особено богат литературен материал изследвачът успява да навлезе в същността на средновековния руски смях. Отделено е внимание на смеха, „насочен срещу самата личност на смеещия се“, на похватите на средновековните автори да осмиват недъзите на обществото. Изяснена е същността на старорусните пародийни произведения, проучени са особеностите на шегобийството, като „национално-руска форма на смеха“ и езиковите средства, с които то се постига. Отделено е място и на проблемите на комичното в някои староруски литературни творби.

Проблемите, отнасящи се до спецификата на отделните литературни жанрове, както и до техните взаимоотношения, са разгледани в две от статиите на Д. С. Лихачов: „Зараждане и развитие на жанровете в старорусната литература“, представляваща неговия доклад пред VII международен конгрес на славистите във Варшава и „Взаимоотношения между литературните жанрове“ — част от книгата му „Поэтика древнерусской литературы“. В тях ще намерим нови научни постановки и аргументирано отстояване на собствени позиции по редица спорни въпроси. Богатата ерудираност и солидната съвременна методология на изследвача му дават възможност в повечето случаи да защити убедително схващанията си.

В изследванията на Д. С. Лихачов върху старорусната литература проличава и неговата склонност да изяснява явленията на една широка сравнителна основа. Дори самите заглавия на статиите му загатват за това: „В какво се състои същността на различията между старата и новата руска литература“, „Старорусната литература и нейните взаимоотношения с изобразителните изкуства“ и др. п. За убедителното и мотивирано звучене на тези проучвания отново си е казала думата широтата на интересите и осведомеността на големия учен.

Като се насочва към проблемите на развитието на старорусната литература, очертавайки нейните епохи, той се докосва и до твърде интересния въпрос за съществуването на предвъзраждане в руската култура, литература и изкуство. За българските читатели представляват специален интерес онния страници от изследването му, които се отнасят до второто южнославянско влияние и по-специално до същността и смисъла на езиково-правописната реформа на Евтимий Търновски и до възгледите на неговия косвен ученик Константин Костенечки. Някои от схващанията на Лихачов за предренесансовите моменти в старорусната литература и за господствуващото тогава исихастко идейно течение могат да бъдат изходни позиции при проучване и на българската литература от тази епоха.

Като се съобразява с трайния многократно проявен интерес на Д. С. Лихачов към знаменитата староруска поема „Слово за похода на Игор“, съставителят на книгата помества в самостоятелен раздел няколко негови статии за това произведение. Подборът на изследванията е сполучлив, макар че вероятно не е било леко да се подберат от многото студии и статии и от двете книги на Лихачов върху „Словото...“ онния, които биха могли най-цялостно да отразят аспектите на една дългогодишна изследователска работа. Сполучливо в книгата е отделено място на образцово проучените проблеми „Историческият и политическият кръгозор на автора на „Слово за похода на Игор“, „Устните извори на художествената система на „Слово за похода на Игор“. Аргументирано и добросъвестно, от строги научни позиции тук са изяснени много въпроси, засягащи същността на тази забележителна староруска творба, утвърждава се нейната историческа автентичност. Третата кратка статия, отнасяща се до нея, „Из наблюденията над лексиката на „Слово за похода на Игор“, наречена сполучливо от автора „етюд“, допълва представите ни за многостранните му интереси към поемата. Безспорно статиите на Лихачов, отнасящи се до „Слово за похода на Игор“, не изчерпват всички изследвани от него проблеми, занимаващи го в продължение на близо три десетилетия. Но те дават възможност на читателите да се запознаят и с редица особености на произведението, и с позициите на неговия изследвач.

С основание българските читатели ще проявят най-голям интерес към оня раздел в книгата на Д. С. Лихачов, в който са включени статии, засягащи спецификата на старо-

българската литература и взаимоотношенията между нея и староруската литература. Особено интересни наблюдения те ще срещнат в статията „Размисли за националното своеобразие и европейското значение на старобългарската литература". Като разглежда възникването и развитието на нашата литература, насочила се към теми от общочовешко световно значение, Лихачов дава твърде висока оценка на нейните постижения: „Старобългарската литература не се ограничава в теми, свързани само с местния, български начин на живот, с местните политически вълнения на своята епоха, а още с първите си стъпки става литература, която решава наред с чисто българските и основните въпроси на човешкия живот и мироглед и с това приобщава българския народ към общоевропейската култура. Старобългарската литература веднага става зряла литература, „възрастна" литература, философски задълбочена и сложна, попила вековния опит на многонационалната византийска литература, в създаването на която на времето си са изиграли роля и славяните".

За българските читатели представляват изключително голям интерес и двете статии на Лихачов, отнасящи се до Шестоднева на Йоан Екзарх и неговото влияние върху някои от староруските писатели, отразено в „Поучението" на Владимир Мономах и в „Слово за гибелта на руската земя". В тези статии са разкрити важни страни на литературните взаимоотношения между българския и руския народ през Средновековието. Високо са оценени достойнствата на Екзарховото съчинение, извънредно популярно в староруската литература, и са открити някои незабелязани по-рано сходства между него и споменатите произведения.

Редом с изследванията за староруската литература и нейните взаимоотношения с другите средновековни литератури в книгата на Д. С. Лихачов са поместени и някои статии върху новата руска литература. В тях са разкрити не само неговите сериозни интереси към творчеството на Гогол, Салтиков-Шчедрин, Достоевски, но и умението му да се докосне до непроучени с достатъчна пълнота въпроси, да аргументира убедително позициите си при изясняване на разглежданите проблеми.

Между различните проучвания на Д. С. Лихачов вниманието на читателите бива привлечено и от статията му „Бъдещето на литературата като предмет на изследване" (бележки и размисли). На пръв поглед това заглавие изненадва не толкова като тема, колкото с присъствието си редом с другите изследвания. То като че ли остава извън интересите на този учен, отправени предимно към миналото на литературата, културата и изкуството. Оказва се обаче, че тъкмо проникновеният изследвач на една многовековна и богата на проблеми литература като руската може да надникне, и то твърде сполучливо, в света на бъдещето. Той споделя интересни мисли и предположения, като предлага „работни похвати" на онези, които биха се насочили към изследването на тази благодатна тема.

Последният раздел на книгата сполучливо допълва и дооформя цялостната представа на читателите за широкия диапазон на научните интереси на Д. С. Лихачов. Статиите, поместени тук, „Задачи на текстологията" и „Основни принципи на текстологическите изследвания на произведенията от староруската литература" са адресирани главно към специалистите по проблемите на текстологията. В тях са поставени и аргументирано изяснени най-важните въпроси, свързани с работата на съвременните текстолози. И макар че авторът им прави своите наблюдения предимно върху текстологичен материал, почерпан от староруската литература, в тези статии намираме принципни решения на множество проблеми, които могат да бъдат изходно начало и в работата на българските текстолози.

Книгата на Д. С. Лихачов „Големият свят на руската литература" е ценно достояние и за научните работници — филолози-медиевисти, изкуствоведи, фолклористи и текстолози, чели и по-рано в оригинал много от неговите изследвания, и за по-широките читателски кръгове, които за пръв път се срещат с името му. Тя разкрива сполучливо не само значителните научноизследователски постижения на видния съветски учен, но и убедително илюстрира високите завоевания на съвременната съветска литературна история и тестология.

Георги Данчев

НЕОБХОДИМО РАЗЯСНЕНИЕ

В книжка осма на списание „Литературна мисъл“ от 1976 г. е поместена статията на Симеон Хаджикосев „Проблеми на българската символистика и на символистичната естетика“. Бих искал да взема отношение към нея, доколкото Хаджикосев разглежда и моите преценки за символизма въобще и за българския символизъм в частност.

Българският автор се е запознал само с една моя статия, озаглавена „Европейският символизъм“ („Литературна мисъл“, кн. 1, 1975) и с автореферата към дисертацията ми на тема „Българският символизъм с оглед развитието на европейския символизъм“, защитена успешно през 1976 г. Ако той беше прочел цялата дисертация, екземпляр от която има в Народната библиотека „Кирил и Методий“, очевидно щеше да бъде по-прецизен в оценките си за моите схващания по въпроса. Хаджикосев пише, че „картината на френската поезия по времето, когато възниква символизмът“, при мене е „твърде механична и неточна“ (стр. 38 от поменатата статия). Ако той имаше по-цялостна представа за целия ми труд, щеше да види, че аз съм отделил достатъчно място за нейните особености. А статията ми „Европейският символизъм“ представя само фрагмент от първата глава на моята дисертация и поради това не е още повод за преценки, които засягат възгледите ми като цяло. В дисертацията ми Хаджикосев можеше да намери цитирано и коментирано стихотворението на Льоконт дьо Лил „Ниобе“ в неговата първа и втора редакция. Чрез него аз подчертавам трансформацията на поетовото разбиране за ролята на изкуството в обществото. Втората редакция на стихотворението показва вече, че дьо Лил пренебрегва ангажирания характер на изкуството.

В стремежа си да създам реална картина на френската литература по времето, когато възниква символизмът, в моята дисертация аз представям поетиката и естетиката на парнасизма, илюстрирани от самия Льоконт дьо Лил. Същевременно подчертавам и техните връзки с немския идеализъм и романтизъм, както и елементите на новаторство, обусловени от Просвещението. Многократно се спирам на вниманието, което парнасизмът проявява спрямо формалните ценности на поезията; изтъквам неговия естетизиращ дух. Чрез Флобер. чието творчество е синтез на естетизъм и позитивизъм, се стига до Бодлер, доразвил преобладаващата естетическа тенденция до мистицизъм. И този мистицизъм е своеобразен, защото съчетава силния позитивистичен компонент с един антинаучен дух. На Бодлер, който заедно с Маларме и Рембо е първенец на модерната поезия, посвещавам 18 страници от дисертацията. В тях излагам подробно Бодлеровата естетическа мисъл, нейните предшественици и вдъхновители в лицето на просветителите и романтиците; правя и коментар на няколко негови по-характерни стихотворения. Тръгвайки от Бодлер, аз разглеждам Маларме и Рембо, които осъществяват на практика теоретичните концепции на барда на модерната поезия.

Хаджикосев ме упреква за „неверен превод на Gleichnis“. Аз не знам немски и доколкото съм цитирал Гьоте, съм се осланял на прочутия руски символист Вячеслав Иванов, написал за италианската енциклопедия статията за символизма. Той превежда на италиански немското „Gleichnis“ като „Simbolo“ (на български — символ). Смятам, че този превод отговаря напълно на духа на стихотворението на Бодлер „Съотношение“, което се посочва от символистите за първообразец на символистичната поезия. Тъкмо за „сходство, подобие, притча“ (С. Х.) става дума. Самият Хаджикосев сякаш не усеща колко си противоречи, когато пише: „И благодарение на символите художникът долавя *сходство* между „съответствуващите“ вещи, което е плод на организираните операции на човешкия ум, породени по пътя на интуицията. Така възниква и Бодлеровата теория за „универсалните аналогии“, която изцяло се възприема от Маларме“ (подчертаното мое — Л. Д. Г). Мисля, че Хаджикосев много теоретизира върху значението на думата „символ“, върху точната класификация на различните символисти, а изпуска пред вид същественото в поетиката и в естетическата реализация на тяхната поезия — противоречива, както са противоречиви и времената, през които те живеят. Знае се, че символистите са теоретизирали много, но малко от техните изводи са били интерпретирани художествено в произведенията им. На стр. 39

в моята дисертация Хаджикосев можеше да прочете: „Символизмът не е изкуството на символа в механичния смисъл на думата. Тогава това би означавало действителната мисъл да се постигне посредством речник на многозначни знаци и образи, без да са групирани като в подсъзнанието, без анализ, без компаративистично усилие да се назоват. В тоя смисъл без съмнение е изпълнен символизмът на Рембо, Маларме, може би и на Верлен, но не и на един Самен или на един Ж. Лафорг.“ И в своята статия (стр. 41) Хаджикосев сякаш подкрепя горенаписаното: „Нека припомним само две от признанията на френската критика за невъзможността ѝ да намери достатъчно широка и гъвкава формулировка за разнообразните литературни феномени, назовани с общото понятие „символизъм“. Най-големият критик и теоретик на символизма във Франция — Реми дьо Гурмон, го определя като „един приятен хаос, един очарователен лабиринт“. Знаменателно е и признанието на А. Винар в книгата му „Кръстоносният поход на символизма“: „Най-сетне символът не занимава всички, които се обявяват за символисти. Той е чудо, почитано по твърде приблизителен начин. Нека се откажем следователно да бъдем по-щастливи от Мореас, който не съумя да дефинира символизма. Символизмът не е нито школа, нито доктрина.“

Към всичко това бих искал да добавя написаното от мене на стр. 39 от дисертацията ми: „Най-изчерпателното негово (на символизма) определение може да е това, което го характеризира като протест срещу съвременното общество и позитивната концепция за вселената. Чувството за дълбокия живот на духа, някаква интуиция за тайната и за всичко това, което стои отвъд явленията, стремеж да се пише поезия, освободена от дидактизма и сантименталната реторика — това намираме у френските поети от 1886 година.“ И в моята дисертация се слага ударение върху „метафората“ като на най-съществения елемент на поезията на модернизма.

Ако човек прочете моята дисертация, ще разбере, че картината на френския символизъм, която рисувам, с нищо не е по-бедна от допълненията, направени от Хаджикосев. Това означава, че неговите упреци са малко прибързани, което в повечето случаи не е съвместимо с научната добросъвестност.

В тази бележка обръщам внимание и на една досадна печатна грешка (пропусната запетая след думите „Поемите на Парнас“, стр. 72 от статията ми „Европейският символизъм“), която дава повод на моя критик за поредния неоснователен упрек, че аз определям Флобер и Бодлер за поети на Парнас. Разбира се, Хаджикосев прави своя извод въз основа на печатания текст в списанието, но въпреки пропуснатата не по моя вина запетая той пак няма основание да подценява до такава степен знанията ми. Защото по силата на елементарната логика всеки ще стигне до разбирането, че литератор, наел се да прави съпоставки между българския и европейския символизъм, не може да не знае, че Бодлер и Флобер не са поети на Парнас. В тази връзка ще посоча (аз не бих го направил при други обстоятелства, но сега съм принуден от конкретния случай), че сред разглежданите от Хаджикосев небългарски автори аз съм единственият, който е написал скромния си труд на български език. С това не бих искал да ангажирам снизходително отношение към моята дисертация, а само да подчертая, че наистина големият ми интерес към българската литература заслужаваше по-съсредоточено и обстойно внимание.

Що се отнася до неправилното според Хаджикосев мое транскрибиране на чуждите имена, аз не смятам тази негова бележка за толкова основателна. Защото, първо, не това е най-важното при анализа на нечии теоретични схващания и, второ — в самия български език по въпроса за транскрипцията, доколкото ми е известно от редовните бележки в печата, дискусиите продължават.

Хаджикосев е прав, когато ме упреква, че Стефан Георге според моята статия не е могъл да се познава с Бодлер. Но допуснатата от мене неточност се дължи на румънското списание „Revista de istorie si teorie literara“ [„Aspecte specific nationale ale simbolismui“, N. I. Popa] V. I. Bucuresti, 1972, според което Георге е познавал лично Бодлер. Съжалявам, че съм допуснал тази неточност, но този факт с нищо не допринася за същността на моята работа, която се базира повече върху материал от френската поезия и върху главните философско-културни навеи, преобладаващи в Европа по времето на възникването и разпространението на символизма.

Бих искал да възразя на моя критик и по въпроса за Пасколи, когото аз наричам основоположник на италианския модернизъм. Но за такъв го смятам не само аз, но и цялата съвременна литературно-научна мисъл в Италия. Същевременно аз не отричам, че у този поет има склонност към класицизъм, което е присъщо между впрочем и на целия италиански модернизъм. Но повтарям пак, че не приемам упреците за недостатъчна прецизност на твърдението ми, отнасящо се до Пасколи, защото за него аз подробно пиша в дисертацията ми.

Хаджикосев не е съгласен с мен, когато пиша, че основен белег в поезията на Траянов е разумът. Но той не мотивира своето възражение, докато в дисертацията ми аз мотивирам това свое разбиране, като го отнасям най-вече до „Регина мортуа“ и „Химни и балади“. Знам, че Траянов е търпял влиянието на немската поезия, но ако съм писал така за него, то е, защото Франция представлява център на цялата европейска литературна култура по това време и тъкмо от нея и немците черпят. В тоя смисъл Хаджикосев не може да ме упреква, още повече, че в дисертацията си аз

мотивирам възгледа си с цитат от Бодлер за поетизиращия разум.

Що се отнася до Лилиев, който според Хаджикосев аз несъмнено сравнявам с Бодлер, в моята дисертация аз правя и редица други сравнения. Цитирам например Шопенхауер, за да обясня общия тон на Лилиевата поезия. А от Шопенхауер и неговите мисли за изкуството е лесно да се стигне до тона на поезията на Маларме. Тук искам да отбележа, че моите схващания за българския символизъм могат да търпят всякакви критики, но те трябва да се базират на един по-обширен материал, какъвто представя моята дисертация.

В заключение искам да подчертая, че съм готов на всякакви критични възражения, стига само те да са оценка на целия ми труд в дисертацията, а не на отделни фрагменти, които неизбежно дават по-ограничена представа за наблюденията ми върху съответния материал.

Луиджи делла Гатта

SOMMAIRE

70 ans depuis la naissance de Mladène Issaev

Mladène Issaev devant „Littératourna Missal" 3
Stéphane Kolarov — Le chant humain du poète 6

Problèmes méthodologiques de l'histoire l'ittéraire

Tontcho Jétchev — Notes sur certaines questions méthodologiques de l'histoire de la littérature bulgare 17

* * *

Kitchka Diamandiéva — Le poème comme genre littéraire 34
Pètre Parachkévov — La revue „Missal" et la littérature pour enfants 51

* * *

Alexandre Chourbanov — Les voyages extraordinaires de Jonathan Swift 71
Vladimir Svintila — Les paysages exotiques chez Shakespeare 80

Dix ans la revue „Obzor"

LM — Ambassadeur de la culture bulgare 86

Communications scientifiques

Boïka Vaptsarova—Extrait des „Chroniques de la vie et de l'activité de Nicolas Vaptsarov" 89
Marina Tchémodanova — Encore au sujet de l'oeuvre éducative de Droumev 108

Lu dans la presse étrangère

Revues littéraires d'Autriche et de France 115

Revue

Panko Antchev — „Dans l'univers de Christo Botev" par Pètre Dinékov 121
Radka Karpachéva — „A la veille ensanglantée" par Guéorgui Germanov 122
Christo Stéphanov — „Les tentations du voyage" par Yako Molkhov 126
Guéorgui Dantchev — „Le grand univers de la littérature russe" par D. S. Likhatchev 127

Lettre à la Rédaction

Luigi della Gatta — Explication nécessaire 131