ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

3

• 1978

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52, бл. 9, 1113 София, тел. 73-31 (вътр.40)

Технически редактор Мария Банкова Коректор Елена Котева

Дадена за набор на 8. II. 1978 г. Подписана за печат на 10. VI. 1978 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9,63 Издателски коли 12,48 Тираж 1900 Изд. индекс 6898

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка № 134

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИЗДАВА СЕ ОТ ЛИТЕРАТУРНИЯ ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1978

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

СЪДЪРЖАНИЕ

Желязко Желязков — Хуманизмът на демократическата поезия в края на 30-те и началото на 40-те години 3
Светла Димитрова — Йордан Йовков и Иво Андрич 23
Бистра Ганчева — За патриотичната тенденция в българския пътепис 44
Любомир Стаматов — Ранният д-р К. Кръстев 57

Анкети

Христо Йорданов — Когато обективната истина прерасне в чудесна субективност 78

* * *

С. Г. Семьонова-Гачева — Творчеството на живота (Философско-естетическите идеи на Н. Ф. Фьодоров) 88

* * *

Екатерина Иванова — Димитър Димов — години на учение (Начално образование, прогимназия, гимназия) 108

Научни съобщения

Маньо Стоянов — Последният дамаскинар — дaскал Тодор Пирдопски 128

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Франция 139

Преглед

Божидар Кунчев — „Историческият роман в българската литература“ от Георги Цанев 141
Христина Балабанова — „ Георги Цанев“ от Любен Георгиев, „Илия Волен“ от Любен Бумбалов, „Михалаки Георгиев“ от Михаил Василев 143
Илия Пачев — „Социалистический реализм в теоретическом освещении“ от А. Н. Иезуитов 146
Панко Анчев — „Критика как литература“ от Б. Бурсов 149

Хроника

Юбилейна научна сесия 153

ХУМАНИЗМЪТ НА ДЕМОКРАТИЧЕСКАТА ПОЕЗИЯ В КРАЯ НА 30-ТЕ И НАЧАЛОТО НА 40-ТЕ ГОДИНИ

Желязко Желязков

Известно е, че общодемократическата литература у нас, в това число и поезията, има силни и трайни хуманистични традиции, опиращи се на симпатиите към народа, на критическата насоченост към буржоазното общество, на нравственото кредо и човеколюбието на много поколения нереволюционни писатели. В контакта на литературата с изменящата се действителност, в резултат на влияния и на самостойно вътрешно разгръщане тези традиции се разширяват и обогатяват — едно развитие, което, както всички обществени и културни процеси, не е праволинейно и равномерно.

Ако приемем хуманизма като подвижна система от духовни ценности, можем да кажем, че за известно време от средата на 20-те години нататък, в условията на революционно отстъпление, той се проявява без тази подчертана органическа връзка с историческото и социалното, която винаги е била присъща на големи творци като Вазов, Елин Пелин и др. Появяват се, макар и временно, тенденции човешкото да се отдели, да се откъсне от неговата по-широка основа, да се ограничи само в плана на личния живот. Несъмнено е тук въздействието на една сложна обществена действителност, а така също и на философски и исторически идеи, разпространявани в периода между двете световни войни.

Тази относителна и временна ограниченост на хуманистичната линия се изразява и в поднасянето на някои фалшиви, по същество индивидуалистични концепции. Става дума за творби, които представят като условие за усъвършенстването на личността нейното „освобождение“ от колектива, или спорят с революцията, противопоставяйки ѝ човешкото сърце. Има прояви, макар и не много, на един псевдохуманизъм, при който човечността съзнателно се търси в разрез с традиционния ѝ критерий — борбата за щастието на народа.

От друга страна обаче, точно през това време се развиват и разцъфтяват, бихме казали за първи път, някои аспекти на хуманизма, които дотогава не са се изявявали достатъчно в нашата литература и които имат важно значение в по-нататъшното ѝ развитие. Хуманизмът се демонстрира в порасналия интерес към етичните проблеми, към богатството и своеобразието на вътрешните духовни процеси, в утвърждаването на красотата и пълнотата на човешкия живот. За първи път чрез лириката на Багряна беше ярко утвърдено като етическа и естетическа ценност правото на човека да се бори за своето лично щастие, както и за първи път чрез разказите на Йовков бяха наложени много нови аспекти на етичното и естетичното и нови връзки между тях. Поезията на Ат. Далчев откри пътя на една хуманистична размисъл, съсредоточена върху проблемите на човешкото битие,

внесе овладяна, но изострена чувствителност за всичко, което прибавя или отнема от красотата на живота.

Така разгромът на революционните пориви доведе до известно разместване акцентите върху нравствените и естетическите стойности, до промени в хуманистичното съдържание на българската литература, но духът на демократизъм и хуманизъм остана да определя основното във физиономията ѝ и през това време. Неговата реална основа е общата тенденция за сближаване с живота, която продължава, макар и в по-общ план, отколкото след Първата световна война.

По-нататъшното развитие на живота и особено новата обществена атмосфера към средата на 30-те години помогна да се отлеят увлеченията, които бяха чужди на големите традиции на българската литература. През втората половина на десетилетието демократическата поезия постепенно обогати идейно-социалните основи на своя хуманизъм, обнови се и се конкретизира хуманистичният ѝ идеал. Тя направи крачки към сближаване с хуманизма на революционната поезия, без това да означава преодоляване на дистанцията и ограничеността в известни аспекти на демократическия хуманизъм.

Нов тласък в средата на 30-те години получиха онези нови плодотворни хуманистични търсения, които имаха за средоточие личния свят на човека. Вътрешното, духовното състояние на съвременника в неговия личен план е обект на фини анализи в новите работи на Багряна, у която непосредствените емоционални пориви все повече узряват до една философия, до една концепция за човека, изтъкваща на преден план творческото, неспокойното динамично начало —

върти се, върти, колело на живота—
животът е устрем и вечно движение,
а още сме млади ний, още сме жадни,
и още сме тука и още сме твои —
да няма застой, че застоят е смърт—
а дълго ще бъдем ний мъртви!

(„Колело“)

В това извеждане на жаждите на сърцето до една житейска материалистическа философия, която утвърждава битието, утвърждава радостта, многообразието, променливостта на живота, е и мъдростта и човечността на Багряна. Няма друг поет у нас, в чието творчество така убедително, с такова етично внушение да се откроява идеята, че животът е най-скъпоценен дар, че човек има естествено право на безкрайните му възможности и че върховна справедливост е да бъде изживян щастливо.

И вий шумете, живи лаври, росни лесове!
Шумете днес, когато гледам и вървя на воля!
а не — когато вечността вледена ме скове.

(„Лаври“)

С един само образ Багряна успява да разкрие човека като средоточие на всички ценности, чудеса, драми и тайни, които носи животът („Ръцете“). През тези години пораства нейното умение да се овладява, да се дистанцира, за да анализира по-богато, с обобщаващата сила на сентенцията човешкия си опит („Човешка музика“, „Старинна флейта“), което обаче не ѝ пречи, когато поиска, да се върне към пасторални интонации на емоционално саморазкриване („Къща в полето“). С пълнотата и богатството на изживяванията си, с волята си да реали-

зира заложеното в себе си Багряна допринася много за усъвършенствуване духовния свят на своя съвременник.

В относителна стабилност през тези години са изявите на Разцветников, който се придържа в настроенията от най-близкото си минало. Изградил у себе си един почти затворен свят, той продължава да споделя реакциите на една етична личност, която трудно понася натиска на времето и която се чувствува ранена и обезсилена от постоянните контакти с несправедливостта („Жребий"). Чистата душа на неговия лирически герой, в която не може да не доловим парещите въглени от някогашните клади, все така ни се откроява през страданието, разочарованието и неверието, поднасяни често с обобщеността на една философия на скептицизма („Бъдни вечер", „Детето лежеше"). В работи, писани вече в условията на войната, някои от които са публикувани едва след смъртта му, той не скрива растящата си тревога, без да вижда някакво разрешение (цикъла „Витоша"), и отново се връща към образа на Дон Кихот, който много добре издава дълбокото му разочарование в човека, но и живите хуманистични трепети на неговата природа („Повести за любовта и милостта").

Аспекти на дълбоко човешкото и съкровеното — една от вечните страни на хуманизма — изразяват новите работи на Бленика и М. Петканова,[1] пресъздавайки личния свят на жената, трепетите на любовта и на майчиното чувство, красотата на битието, обогатявайки всичко това с размисли, които засилват интелектуалния и философския елемент в нашата поезия. Особено силни у Бленика са нравствените мотиви, размисълът за доброто и злото, за съвестта и злобата. „Между мене и хората нека бъде сърцето ми едничък щит" — провъзгласява поетесата, издигайки сърцето и хуманността като оръжие срещу коварството на обществото. Използувайки образи от религията, за да изрази острото си несъгласие с нравствената дисхармония в света, в „Аладжа монастир" тя се обръща към първите християни, които в подземия са съхранявали вярата си, с въпроса: „След толкоз векове христово братство на земята где да зазидам свойта" (вяра).

В други творби на Бленика е стаен хуманистичният размисъл за преходното и вечното, вярата в обезсмъртяващата и животворяща сила на човешката обич — тема, подхванатa по-късно от други поети (а може би и един диалог с Далчевия „Камък"). С разума си поетесата приема мисълта, че единствено „мъртвата пръст" е вечна, но със сърцето си я отхвърля:

Не мога да повярвам в тази безвъзвратност.
Не мога да се примиря с пръстта и нищото.
Защото сещам как от наште топли пръсти
невидима струя протича във ефира,
и нейните вълни, понесени в всемира
пронизват мъртвите угаснали планети.
И може би в пръстта на някоя от тях
израства чудно и уханно цвете
или във мъртвия им хладен камък
избухва животворен пламък.

(*„Пръст"*)

И друга една поетеса — М. Петканова — споделя в стиховете си жажда за пълнокръвен живот, страдание от всяко накърняване на цялостната хармония в света и в човешката личност, съзнание за осмисляне на своето съществование чрез творчество и контакт с хората („Гроздоберачки"). Със свежа и предметна селска образност Петканова разчупва шаблона на мисли и чувства, за да поднесе

---

[1] Бленика. Бяла птица. С., 1937; М. Петканова. Кавали свирят. С., 1939.

дълбоко индивидуални състояния. Лирическият ѝ герой живее с усещането, че е частица от нещо по-голямо, и с динамичната неудовлетвореност от своя принос за съвършенството на света. И когато отсъствува идеята за единството на човека с хората, човешката ценност се измерва чрез единството с битието, със земята, с творческото начало. Своеобразна хуманистична струя навлиза чрез творби, които утвърждават непосредствеността, първичността на живота — често във форма на противопоставяне между града и селото, между цивилизацията и примитивното — в полза на последните („На брега", „Гласът на дома"). В стихотворението „Дете в стая" тази мисъл намира най-плодотворното си развитие в сблъскването на жизненото начало, действителността с поетизацията, илюзията.

О, дайте му полето и леса
да чуе глас на пойна чучулига,
хвърлете приказките, пълни с чудеса
и изгорете златната му книга
. . . . .
Че само тъй минало през света
живота му ще бъде пълен.

Минаването през света тук означава непосредствено, а не от книгите опознаване на живота, земята, труда и природата. Това е една борба против лъжливата красота, против фалша на опоетизирането и идилизацията — за истинските, за реалните ценности, повик за премахване „красивите" прегради пред човешкото осъществяване. Петканова създава творби, в които хуманизмът е втъкан в звученето на образите, стихове, в които предметите, обстановката са осветени от топлото излъчване на човешкото („Майка").

Този стремеж към разчистване на фалша, към оценяване нещата с истинската им стойност у Петканова, Бленика, бихме прибавили и други имена (Марангозов, Грубешлиева, Фурнаджиев, Л. Стоянов и др.), стремежът у всички тях към една конкретна сетивна образност, непосредствено обръщане към делничното, към естественото в духовния свят на човека внушават мисълта, че групата на творците, които се придвижват към нови естетически позиции, е по-голяма, а следователно и литературната основа, на която израства младото поетично поколение от началото на 40-те години, е по-широка.

Както се вижда, в редица важни аспекти хуманизмът на демократическата поезия в навечерието на Втората световна война запазва завоеванията си, конкретизира се в нови превъплъщения. Той демонстрира своята жизненост, насърчавайки вечни, дълбоко нравствени пориви у човека, усъвършенствувайки духовното, бранейки го. В дадените условия неговата човечност придобива и по-друг смисъл— застава като преграда срещу усилията на фашистката идеология да превърне човека в автомат. По страниците на „Златорог" и други издания самозвани възпитатели на народа и ментори на изкуството внушаваха, че новото време иска хора на действието, а не на емоцията и рефлексията. Демократическите творци не се поддаваха на пропагандата на подобна „деловитост". Доколко техният хуманизъм, дори само в изтъкнатите досега аспекти, обективно се противопоставя на фашизма, се вижда от едно изказване на К. Константинов. „В днешната война — казва той по повод на една анкета през 1940 г. — са изправени две гледища. Дано онова, за което човекът в неговата духовна същност е първата и последна ценност на земята, вземе връх. Защото иначе не си струва да се живее."[2]

Ето как в една по-конкретна социално-политическа обстановка традиционният хуманизъм придобива по-друго звучене и заема своето място, за да брани духовната същност на съвременника.

[2] Литературен живот, бр. 3, 16 окт. 1940.

Особено голямо значение за обогатяването и обновяването на хуманистичната литературна линия през втората половина на 30-те години имат такива явления като третата стихосбирка на Багряна „Сърце човешко“ и стихотворенията й от цикъла „Мост“, излизането отново активно на поетическата сцена на Н. Фурнаджиев, крупни творби като „На повратки в село“ на Н. Марангозов и „В страната на розите“ на Ем. Попдимитров, някои от новите работи на Ат. Далчев, на Бленика, М. Петканова. В прозата, където този процес се развива успоредно, бихме посочили книги като „Мадрид гори“, „Разкази в таралежова кожа“ и други творби на Св. Минков, редица нови работи на Ем. Станев, К. Константинов и др. Що се отнася до революционното изкуство, отдавна е прието да се говори за съществено обновление от средата на 30-те години. Така че българската литература като цяло навлезе в навечерието на войната в нов момент от своето развитие, в който поетите демократи и хуманисти имат своето неоспоримо място.

Съществено през тези години е издигането на нови идеи и принципи като основни отправни позиции и в резултат на това промени в някои важни акценти в хуманизма на демократическата поезия.

Най-ясно новите елементи се чувствуват у Багряна — един поет, чието творчество отразява сравнително най-пълно търсенията и тенденциите в средите на онези творци, които, несвързани с революционен мироглед, оставаха демократи и хуманисти. В средата на 30-те години Багряна навлиза със своеобразен бунтовен патос. Тя го прокламира в специално написаното стихотворение „Пролог“, което ни въвежда в основното предразположение на поетесата — осъзнатото състояние на конфликтност със средата и волята ѝ да не отстъпва от себе си:

Нека ме шибат и брулят неверните бури,
нека ми съскат отровните, лепкави грижи,
нека месата ми късат безумните фурии,
хищни чакали кръвта ми пролята да лижат. . .

Ти само, огън, горящ в моя дух, не загасвай,
ти само, извор, клокочещ в сърцето, не спирай,
ти само, обич, която мистично опасваш
моя живот — до последния миг не умирай!

(„Пролог“)

Насърчаване на съзнателното и активното, на борческото и творческото начало в живота, съпротивата срещу злото и трудностите, волята за реализиране на себе си, поглед към онова, което иде с утрешния ден и вяра в неговата победа — ето кое обуславя етичното и хуманистичното звучене на тази творба. И ако имаме чувство, че борческият патос в нея остава все пак в известен смисъл неопределено-личен, това иде от неизясненността на идеала на лирическия герой, от липсата на опора на последния върху нещо извън личността. Това е съществен въпрос за лирическия герой на Багряна, който е изключително активен, действен, бихме казали, борбен. Тъкмо намирането на тази опора, на тази съизмеримост на личността с нещо по-голямо, въвеждането на един допълнителен външен критерий в духовния свят на личността представлява процесът на обновяване у Багряна. Белезите на този процес откриваме и в досегашното ѝ творчество, но очевидно, че към средата на 30-те години тя по-ясно го осъзнава.

Целта на духовните усилия на лирическия герой се конкретизира повече и борческата готовност ни е по-понятна в стихотворни цикли като „Ден утрешен“ — писан, макар и по-рано(1934), където поетесата се обръща към бъдещето с мисъл, в която действителността, светът извън нея, присъствува без всякакво колебание.

Към твоя образ милионите очи са впити
с молба, закана или ропот мълчалив,
от тебе чакат: гладният — да го наситиш,
нещастният — да го направиш по-шастлив.

(„Към теб не сочи . . .“)

Сплитането на личните надежди с тези на мнозинството придава на вярата по-определен смисъл, особено когато в третото стихотворение поетесата преминава към „ние“ със самочувствието, че е част от онеправданите, които ще извоюват по-добро бъдеще, и че всеки ден е звено от веригата усилия, с които се осъществява прогресът.

Подобни творби със съзнанието за личността и нейния свят като части от нещо по-значимо говорят за промени в етичните ценности, за насочване към онзи реализъм, при който етичното винаги е съдържало и социални елементи.

В стихосбирката „Сърце човешко“, макар да остава главно при личните мотиви (което не значи, че те не носят нещо общозначимо), Багряна все повече ги помества в рамките на големите събития, на размисъла за една жизнена сложност, в която общественият момент неизменно се включва с познатите си образи:

Животът някъде върви с железни стъпки
и главоломен устрем. Някъде събития
връхлитат и бушуват. Хиляди претъпкани
съдби човешки и народи вихърът помита.

(„Остров“)

Личното се поставя открито в съизмеримост с нещо по-голямо и съзнанието за обективните условия, които влияят върху съдбата на личността, пряко присъствува в творбата. Истината за взаимоотношенията между „аз“-а и света извън нас“ виждаме и в стихотворения като „О, поемете ме“, „Светлина“ и др., където личните преживявания и пориви вече имат за контрапункт съдбата на хиляди отрудени хора, а също така и съзнанието за „вкорененото и вкостенялото бездушие на този век, потънал в тъмна алчност“. На този етап от своето развитие поетесата приема като принцип в структурата на много творби успоредяването, съпоставянето на два елемента: лично и общо. Тази новост в структурата, в композицията на творбите има концептуална основа, защото личното се осмисля в своята значимост само в съпоставка с общото. Неговото съществуване вече не се мисли освен като свързано със света на другите. Този свят вече не е само поле за изява на личните пориви, той става фактор, който влияе върху личното състояние и самочувствие, който оплита сърцето на индивида с тревогите и надеждите си. Така се осъществява постепенното преместване на погледа към света на многото, установява се неразривността между индивида и света около него („Скок“) и се създават началата на една нова основа на хуманизма на поетесата.

Уплътняването, укрепването на социалната основа на хуманизма на Багряна се разкрива с художествена убедителност в „Сеизмограф на сърцето“, творба, която хвърля своеобразна светлина върху другите работи, писани през тези години. Значението ѝ в поезията на Багряна от този период е средищно, защото, както е известно, не може да искаме във всяко стихотворение поетът да изразява всички елементи на своето отношение към света, на своето естетическо кредо. Като основна идея се откроява трагедията на индивидуалното в условията на антихуманизма на буржоазната цивилизация, самотата на личността в един враждебен свят. Със своята изведена на преден план социалност това произведение на Багряна е в най-ценните хуманистични традиции на критическия реализъм и в съответствие с тяхното звучене през 30-те години в творчеството на писатели като

Ем. Станев, Стаматов и особено Св. Минков. Оттук нататък Багряна по-лесно ще отиде до осъзнаване на обективните закономерности на историята и общественото развитие, без което не може да се решават проблемите на човешката личност и щастие.

Съпоставката на „Сеизмограф на сърцето“ с „SOS“ показва изминатия път, промяната в подхода към света и човека, разбирането на реалната им взаимовръзка. В по-раншната по време творба, където основен проблем е ролята на поезията, тон дават тревожните въпроси, неспокойствието, при това недостатъчно изяснени в съзнанието на поетесата, докато отговорите, решенията — или отсъствуват, или отвеждат встрани към внушения от разпространяване на времето философски идеи. Ценното е в осъзнаване сложността на живота, в недоволството от себе си, в мисълта за другите, но неразбирането на реалната обусловеност осуетява действената критичност. Перспективността не само че не се долавя в рамките на творбата, но при дадената концепция е почти изключена. Така субективните акценти, дошли у Багряна очевидно по литературен път, ограничават хуманистичното звучене в едно произведение, чието начало обещава повече.

Във втората творба — „Сеизмограф на сърцето“ — съществено е конкретизирането на конфликта личност — общество, идеята за трагедията на индивида в дадената действителност, осмислена и пресъздадена като социална действителност, разбиране на реалната зависимост между света и човека. Докато в „SOS“ факторите за личната неудовлетвореност са фатални (географски, биологични), то „Сеизмограф на сърцето“ с цялата си атмосфера е протест срещу духа на обществото. В подкрепа на чувството у нас, че поетесата реално стъпва на земята, идват и нови елементи в поетиката — въвеждането на конкретна образност от социалния живот на капиталистическия град, прозаично слизане до делничния шум на улицата, гротескови щрихи —

Светлини, афиши, измами —
реклами, реклами, реклами. . .
Многохилядна тълпа,
хилядоустен шум,
сирени, свирки, звън.
Вестникопродавачи крещят:
В Абисиния война!
Афери!
Борсови операции!
Световна паника!
Поток от коли,
река от тела,
очи, зъби. . .

Една съпоставка с романтичния образ на „космополитната тълпа“ в по-раншните стихове на поетесата ще покаже в каква посока се развива представата ѝ за света, който я заобикаля.

В такива образци на хуманистичната поезия от 30-те години разбирането на механизма на съвременния живот надраства ограничените концепции на буржоазната мисъл, която се мъчеше да заобиколи истинската страна на конфликтите в капиталистическото общество. Така в една статия в сп. „Златорог“, като се развива тезата за противоречията между „цивилизацията“ и „естествения човек“, при всичкото съчувствие към последния явно се изпуска от вниманието основното, социалното противоречие.[3] За разлика от този ограничен, привиден хума-

[3] А т. И л и е в. Зазидани души. — Златорог, 1937, кн. 5.

низъм у Багряна, особено в последните две части на творбата, злото и страданието имат явно за източник капиталистическата организация на обществото. Със свойствения си усет за истинските ценности поетесата претегля външните завоевания, за да види зад тях дехуманизацията, ограбването на човешкото. С такива творби Багряна застава в центъра на характерни прозрения на демократическата литература.

Дисхармонията между системата и личността — идея, преминаваща в творчеството на цяла група поети — често се разкрива като протест на лирическия герой срещу студенината, егоизма, двуличието като основна атмосфера на времето.

Зад маските на думите, които
любезно пръскаме край нас,
стоим ний всички в безопасност скрити.
И колко сме добри, прекрасни, чисти —
префинени, школувани артисти,
които ловко хвърлят примки във нозете си.
О, лицемерен свят! На всекиго от нас
би трябвало да има надпис:
„Пазете се!. . . . Пазете се!. . . "

Така Бленика манифестира своята нравствена неудовлетвореност в стихотворението си „Радиовълни". В нейната книга „Бяла птица", издадена през 1937 г., се изразява разочарование от студенината и злобата на града, избликва социален патос, звучат тревожни въпроси („Гиганти", „Параходи", „В тоя град"). Подобни работи показват, че честната интелигенция заостря през тези години критическото си чувство към атмосферата на своята съвременност. Неспокоен размисъл за уязвимостта на етичното и хуманното в живота, отзивчиво сърце за болките на човека характеризират поезията на Бленика. В някои случаи стиховете ѝ звучат като протестен вик, който не тушира конкретно-историческите черти на времето

И кръв цъфти тук вместо мак,
денят куршуми сее,
а ъглите прикриват с мрак
ръката на злодея
(„В тоя град")

Онова, което още бихме искали да отбележим, понеже също има отношение към въпроса за позицията на твореца, е стремлението към по-ясна и пряка оценка на действителността и времето. В много случаи поетите не се задоволяват само да разкрият негодуванието си или уязвеното си самочувствие, а водят своята мисъл до обобщение за същността на живота, до синтетична преценка, извод. Намалява страхът от откритата мисъл, дори от актуалната политическа лексика, от публицистичността. Пример за това е „Полярна поема" на Н. Марангозов — цялата в духа на действения хуманизъм и подхващаща в лозунгова форма една мисъл на М. Горки. (Хубаво доказателство е и третата част от „Сеизмограф на сърцето" на Багряна, в първата редакция на което поетесата пише направо: „Вестникопродавачи крещят: в Абисиния война!")

При тези случаи дистанцирането, стилизацията, облагородяването на жизнения материал се отхвърлят в противоречие на онова, което препоръчваше Вл. Василев, защото максималната правдивост става критерий за етичното, а оттам и за естетичното. Така се върви към едно по-естествено противопоставяне на твореца на буржоазния дух на времето. Съзнанието, че поезията трябва не само да казва истината, но и чрез истината да раздвижва душите, да променя живота,

получава пряк израз у много творци. В статията си „Романтика и реализъм“ Г. Цанев също припомня мисълта, че „не е въпросът само да познаем действителността, но и да я изменим“ [4]. Към такава позиция отдавна зовеше революционната литература и това беше един повик за издигане до борчески хуманизъм.

* * *

Хуманизмът на демократическата поезия се обогатява и активизира особено от присъствието на поет като Н. Фурнаджиев. Изобщо септемврийската група творци внася една по-различна струя в демократическата литература. Ярко социален поет още в началото, Фурнаджиев се запазва като такъв и през 30-те години, макар в интонациите и в поетическата си система творчеството му да търпи известни промени. Един съществен момент у него е неизменно положителното отношение към Септемврийското въстание, т. е. уважението към нравствените ценности на революцията, което придава по-друго звучене на неговия хуманизъм. Естествено произтича оттук и непримирението му със съвременността като постоянна характеристика на гражданската му позиция. Всичко това представлява една по-богата, по-сложна основа на неговия поетически свят.

След една пауза от няколко години, която трябва да се преценява като криза в творческия му път, Фурнаджиев се връща към поезията и печата стихотворения почти изключително свързани с обществената атмосфера и със започващата война. Създаденото от него през тези години по своя характер е един мост, свързващо звено между демократическата и революционната поезия. От революционната поезия го отличават по-приглушената изява на идеала и споделяното често чувство за самота, което не е присъщо на революционните поети от това време. Тези особености не отричат антифашистката същност на стиховете му, но без тях остава неразбран вътрешният драматизъм на неговото творчество. В светлината на проблема за хуманизма можем да кажем, че поезията му през тези години представлява една борба за излизане на позициите на най-последователния и действен хуманизъм, борба, довела до не една победа, но нелишена и от трудности.Самото посягане отново към перото, както и изоставянето му по-рано, може да бъде разбрано само в светлината на неговия висок критерий за гражданската роля на човека на изкуството. От едно негово писмо до Г. Цанев от тези години[5] можем да почувствуваме колко насъщна е станала за него необходимостта от по-активна гражданска позиция, към която го тласка една съвест, възпитана в духа на революционната всеотдайност.

Новите творчески импулси у Фурнаджиев се раждат отново от вълнението му за родината. Съвършено чужда на патриотарство още от ранна младост,закърмена с народните пориви и покрусата от революцията, неговата връзка с родината остава неизменно чиста. В навечерието на тревожната 1941 г. той изповядва една мисъл, която в същност е отдавнашна у него. „Никой не може да каже какво ще бъде утре — през новата година. Има обаче нещо, което е непреходно, вечно — нашият народ, родната земя.“ [6]

Отношението към народа и родината, преклонението пред тях е основен стожер на хуманизма у Фурнаджиев. Той внася в поезията, без всякакво раздвоение към други ценности, размисъла и тревогата за съдбата на родината и света, внася ги като естествена доминанта в духовния свят на съвременника. В концепцията на поета за човека последният не се мисли освен като част от една по-висша общност — родината, народа. Поезията му утвърждава личност с трайни корени

---

[4] Златорог, 1936, кн. 1

[5] Вж. Г. Цанев. Н. Фурнаджиев. История на българската литература. Т. IV, С., БАН, 1976, с. 189.

[6] Н. Фурнаджиев. Съчинения. Т. IV, с. 31.

в земята, по предопределение сплела съдбата си с тази на народа, приела последния като носител на всички ценности.

Хуманистичното звучене се обогатява и от дълбоко индивидуалното разгръщане и осветяване на тези принципи. Личният творчески път на Фурнаджиев и преди всичко неговият темперамент го тласкат към изповед, разкриват нравственото неспокойствие, достатъчно ли прави за своя народ. В резултат ставаме свидетели на процес на своеобразно разтваряне, разкриване душата на лирическия герой с онези етични и психологични връзки, които в случая крепят, свързват същественото в личността му:

И ме приемат твоите недра,
които разделен от теб сънувах,
гориш ме и през ледната кора
кръвта ми пак бунтуваш.

(„Завръщане“)

В по-друг план се налага хуманизмът в стихотворението „Нощ“, където поетът разкрива своята мъка, но и своята жажда за промени, за преодоляване сковаността на живота и безличието на дните.

Във тая нощ, и тук премазан питам се —
къде сред тая пустота? Не бий
ли в ритъм скрит поне едно събитие,
та в удара му тежък да разкрий
недра града?

Това стихотворение, както и „Днес“, ни прави свидетели на съпротивата срещу надигащата се безчовечна война, на трескаво търсене в съзнанието на поета на опорите, които биха могли да запазят духовната цялостност и самоуважението, да дадат смисъл на личното съществование.

Неведнъж през тези години Фурнаджиев демонстрира умението си да анализира с острота своето време, да вижда като основно, характерно именно онова, което е от значение за милионите хора, да чувствува пулса на историята. Той създава настроения и картини, в които, както в революционната поезия, звучат нотки на мъжествено разкриване навечерието на драматични събития, на решителен избор, т. е. звучи истината за времето чрез думите на един човек, който се е простил с илюзиите.

Светът сега живей като осъден,
над него свода черни сенки стели,
и дигат пак хоботи зли оръдия
над равнини внезапно потъмнели.

(„Днес“)

Не можем да не забележим сходството на тези интонации с подобни в стиховете на Радевски, Вапцаров, Мл. Исаев, което показва единството на най-добрите представители на антифашистката ни поезия в оценката на обстановката, общността на техните реакции. Тази тревога за съдбата на света, не изобщо, а в един конкретно-исторически анализ на обществените процеси, придава действен, антифашистки характер на хуманизма на Фурнаджиев.

Както и при Разцветников, някои обстоятелства от миналото продължават да му тежат и създават през тези години излишно драматично напрежение у него, а понякога го довеждат и до резигнация („Зима“, „Дни“). Но такива драматични

отреагирвания са и картина на времето, което спъва духовния полет на твореца Трябва да прибавим също, че той не изпада никога в сантиментализъм и размекване, напротив, в духа на неговия борчески хуманизъм му е присъща една ботевска сила в мъката.

В цялото творчество на Фурнаджиев от това време, както и през 20-те години, се чувствува, че идеалът на поета продължава да има своите корени в Септемврийското въстание. Това личи в „Поезия", „Глас", „Път" и дори в споменатото „Дни"— израз безспорно на резигнация, но и на нравственост, която не може да се примири с мъртвилото:

И що от младостта ми оцеля?
Една тревога страшна, непрестанна,
от чийто глас не мога да заспя,
когато всичко спи в таз зима каменна.

Този идеал и особено вярата у поета не се явяват в непоколебимата яснота, присъща на революционните поети, но не идват и леко и наготово, както у други, които са „въобще" оптимисти. У Фурнаджиев, и това обагря с ярко своеобразие творчеството му, вярата е неделима от убеждението, че е полезен, че изпълнява дълга си. Тя е изстрадана, истинска вяра, без каквато всеки хуманизъм остава накърнен, непълноценен, недостатъчно действен. От своя страна неговият идеал е най-тясно свързан с бъдещето на народа и неизбежно включва в себе си социалната революция.

В демократическата поезия от края на 30-те години лирическият герой на Фурнаджиев безспорно е най-богатата, най-драматичната и най-напредничавата личност. Той кондензира ценности, които имат за фокус идеята за обществения критерий като стоящ над всичко в момента. Защото всяко време поставя в хуманизма свои доминанти, свои акценти и умението и волята да се открият и приемат с белег на големия творец.

Известно е, че измежду някогашните септемврийци Фурнаджиев в най-голяма степен съхрани социалния дух на своето творчество. Дори когато в началото на 30-те години показа известна обърканост, той пак запази верен критерий за съвременността и остро реагира на пропагандата у нас на идеи за водачество, за силната личност. И се изказа с уважение за писателите, продължаващи революционния си път. Действителността беше постоянен критерий на истината за него, един критерий, който, трябва да кажем, му донасяше мъки и терзания, но по своята същност като човек той не можеше да не се съобразява с него. В стихотворението „Поезия" той въздига истината като основна ценност, без която няма минало и бъдеще, няма движение и прогрес, без която всичко застива, „спира в мъртъв, каменен покой". Като имаме пред вид, че Фурнаджиев поставя знак за равенство между поезия и истина, разбираме, че той приема изкуството като действено оръжие за защита на истината, за утвърждаването ѝ. Той не си позволи да романтизира живота, а през трудностите се мъчеше и успяваше да се издигне до онова, което в историческия момент се искаше от него. И тук мисълта ни води към значението на личността на твореца, на характера му, на волята му да отстоява себе си и да постига себе си. Защото в литературата ни има и обратни примери.

Тъкмо несъобразяването с обществения критерий, който налагаше епохата, изкушението да се затворят очите пред истината, да се приспособи тя към субективни предпочитания, определи развитието на друг поет, близък до септемврийците — Сл. Красински. Творчеството на Сл. Красински показва, че широката и разнородна база, на която се изграждаше демократическата литература между двете световни войни, оставяше възможност и за непоследователност в естетическите позиции, за подмяна на сериозния анализ на действителността с мечта-

телство и опоетизиране, а оттам — и на истинския хуманизъм с бледия му двойник.

Разбира се, и в поезията на Красински през тези години („Зелени облаци", 1938) не липсва хуманистична атмосфера, тя е дори основното. Но тъкмо тук е ясно повече от всякъде другаде, че истинският хуманизъм предполага решаване проблеми на съвременността и на духовния свят на съвременника. Като дава израз на своята любов и на възторга си от свежестта на „Дядовската земя", като утвърждава простия човешки живот, красотата на труда, поетът същевременно ги превръща в един спор със своето бунтарско минало и с други стойности от идеен характер. И като резултат у нас — не само чувството за архаизъм и идилизация, но и за позиция, противоречаща на хуманизма. Поетът се опитва да намери у себе си равновесие между младежките си социални пориви и стремежа към едно безгрижно съществование извън неспокойствието на обществените конфликти.

Да вдигнем пълните си чаши,
другари: братя и врази,
за тази светла дружба наша,
за наште светли младини —

обръща се той в духа на един всеопрощаващ и всеразбиращ хуманизъм в последното стихотворение от книгата си. Неубедителността е в това, че той се отрича от обществените пориви тъкмо когато времето започва отново най-категорично да ги налага, отрича се в името на един спокоен патриархален живот, който все повече остава в историята. Читателят не може да не е наясно за илюзорността на тази опора, която поетът си избира, за нестабилността на неговата позиция и за проявената слабост да избяга от истината. Така отказът от съвременен подход, пренебрежението към класовата даденост на обществото, независимо по какви причини, в сложната обстановка водеше хуманизма до неговото безсилие и отрицание.

Изобщо в навечерието и през годините на войната развитието на отделни творци ставаше в посоки, които понякога се разминаваха. Всички тези посоки имаха своя корен в широката база на общодемократическата литература, а също така, разбира се, и в сложната съвременност. Демократическият хуманизъм, неоснован на последователна система от ясни идейни принципи, лишен от социална опора, не беше гаранция срещу илюзии, увлечения и заблуди. Но опората върху народа, сближаването с антифашисткото движение, влиянието на напредничави идеи откриваше нови плодотворни перспективи. Ако Красински и в известен смисъл Разцветников, а в прозата Каралийчев и Ем. Коралов през определени години се отдалечаваха от един конкретно-исторически подход към съвременните проблеми на живота, то други творци, като Фурнаджиев, Марангозов, Попдимитров, пък и Багряна — обратно, все повече се проникваха от стремежа да доловят историческия смисъл на времето. Ако някои се отказваха от класовия поглед в името на някаква уж по-широка човечност, то други спонтанно или съзнателно достигаха до мисълта за връзката на нравствените ценности със социалната определеност и заставаха на по-перспективни позиции. Интересен в този смисъл е опитът на някогашния символист Ем. Попдимитров.

През 30-те години в резултат от натрупване на нови впечатления и на вътрешно творческо развитие у Ем. Попдимитров все повече се оформя един реалистичен и демократичен поглед, който намира ярък израз в поемата му „В страната на розите" (1939). Самото насочване към крупен поетически жанр вече предполага исторически и социален подстъп към жизнения материал. Действително творбата носи идеи и патос, които са резултат на обобщаване на по-широк отрязък от време и на размисли за двигателите и целите на обществените процеси, като поня-

кога се издига и до класова гледна точка. Ясното разграничаване на фронтовете в нашата страна, откритото изповядване на симпатиите и омразите са принципите, на които се изгражда творбата. Тези принципи са изстрадани от Попдимитров, към тях като към върховна нравствена повеля го води творческият му път през десетилетията.

Както критицизмът, така и уважението на Попдимитров към родната страна са свързани сега с изяснен идеен поглед, с активно действено отношение към живота, с борбата за изменението му. Народът, неговата свобода и щастие, борбата за тях — са основното в идеала на поета. Че този идеал не е отвлечен, абстрактен, се чувствува ясно и от финала, където авторът загатва за съвременна му Европа и събития в нея. Без да говори направо за фашизма, той споменава за държави и народи, които без борба се предават, и от този факт мисълта му го води не към униние, а към героични примери в миналото на нашия народ. Произведението завършва с вяра в бъдещето на родината, към която поетът питае най-нежна и свята любов.

След дълъг смут и бури неспокойни,
аз знам, ще дойдат времена достойни,
. . . . .
Ще бъдат по-честити времената
и тук у нас — на розите в страната. . .

Независимо от уговорките, които можем да направим за художествената реализация, „В страната на розите“ е плод на зрял идейно-естетически поглед и излъчва хуманизъм, който обогатява традиционните гами на демократическата литература.

С крупната си творба „На повратки в село“ (1940) и Н. Марангозов излезе през тези години на по-плодотворни позиции. Основа за успеха на поета е идейно-естетическата пренастройка, благодарение на която той се издига до нови открития: изтъкване като основен критерий в духовния свят на съвременника на нравствените ценности на народа, изоставяне на всичко предвзето, модно, фалшиво, провъзгласяване народа като носител на всички истини — нравствени, исторически, конкретно-политически, приемане народа като върховен съхранител и съдник на етичното и естетичното.

В демократическата поезия от онова време творбата на Марангозов е сполучлив и оригинален резултат от осъзнаване на естетическата значимост на обикновеното, което има за следствие ново приближаване до действителността и приземяване хуманизма до реалните ценности. Поставянето в центъра на вниманието на обикновеното, стремеж към което виждаме и у Багряна, Далчев, Попдимитров, Петканова, а в революционната поезия у Радевски, Вапцаров, Л. Стоянов и др., въвличането в поезията на обикновения език засилва действеността на изкуството. Това възвеждане на делничното до голямата истина за живота, разкриването на неговия — на обикновеното — естетически потенциал е крачка напред в неизчерпаемия процес на сближение между изкуството и живота.

Ярък показател за демократизма на Марангозов е неговата трактовка на Септемврийското въстание. Достатъчно е да си спомним как пишеха по тези въпроси буржоазните издания, как високо тръбяха за морална разруха и анархистичност,[7] за да преценим значението на позицията на Марангозов. Той представя нещата през очите на един човек от народа, за когото не всичко може би от политическия живот е ясно, но който е безпогрешен в своя нравствен критерий. „Бог и бъдещето ще отсъдят“ — казва примирително старият, но ние вече сме отсъдили заедно с автора на страната на борците за повече справедливост.

[7] Вж. например Й. Б а д е в. Писател и мироглед. — Златорог, 1942, кн. 3.

Необходимо е да отбележим, че отношението към Септемврийското въстание беше през целия период до 1944 г. едно мерило за смелостта да се погледне непредубедено историческата истина, а оттам и за хуманизма. Защото българската история в рамките на няколко години след Първата световна война беше лансирала мисълта за революционната саможертва като проява на висша етика (Смирненски, Разцветников, Фурнаджиев, Гео Милев, Каралийчев), но в живота не бяха дочакани плодовете на този революционен хуманизъм. Немалко бяха съмненията, пък и упреците от страна на писатели-демократи през тези две десетилетия и ето че в края им един поет като Марангозов отново подзема въпроса за революционния хуманизъм. Неговият старец подобно на Каралийчевия дядо Пейо ни печели с вярата на народа в чистото дело на своите синове. За да се излезе на тази позиция по такъв, точно в момента жив и жизнен проблем от нашата история, трябваше да се преодолеят немалко идейни предразсъдъци. В същност, погледнато от друга страна, това е само логически резултат от един последователен хуманизъм, който приема народа като носител не само на нравствените ценности, но и на социалната и историческата истина.

Ако към конкретния и трезв анализ на проблемите на съвременността и настроенията в българското село, към социалните и антикапиталистическите нотки прибавим и перспективността на погледа на поета, което обективно беше най-трудно да се изрази, ще разберем защо Вапцаров се откликва положително за това произведение. С тази перспективност и искреност, с която подхваща проблемите на народния живот и съдба, със смелостта си да ги решава от позициите на народа Марангозов се приближава до Фурнаджиев и Попдимитров. Отричайки стилизацията в духа на традиционното, преодолявайки инерцията, той създава заедно с това една приемлива система от духовни ценности, които според него трябва да характеризират съвременния човек. Всичко това го поставя в най-плодотворната линия на демократическия хуманизъм през онези години.

* * *

Сериозно изпитание за демократическата литература беше войната. Нашата творческа интелигенция като цяло зае категорично отношение срещу надигащото се изтребление на човечеството. За това имаха значение не само демократичните и хуманистичните традиции на нашето изкуство, имаше значение и голямата работа, която се вършеше от антифашистките сили в национален и световен мащаб. Такива събития като Седмия конгрес на Коминтерна с неговото сериозно предупреждение за готвещата се война не са могли да нямат, макар и косвено отражение. От средата на 30-те години, в духа на една нова линия на световното революционно движение редица крупни световни деятели на културата, като Р. Ролан, Л. Рен, И. Еренбург, А. Малро и др., разгръщат активна дейност в печата и по световните културни форуми в защита на прогреса и против войната. Широкото разпространение на съветската литература у нас и примерът на съветските писатели, особено на Горки, са един стимул за по-активна обществена позиция. Наши писатели присъствуваха на два световни конгреса в защита на културата(през 1935 и 1937г.). Представители на общодемократическата литература участвуваха в редица конгреси на световния ПЕН-клуб. В печата се поместваха обширни информации, а също и изказвания на делегати на тези конгреси. Интересни са например информациите на Св. Минков за конгреса в Буенос Айрес[8] и на Г. Цанев за този в Прага.[9] На втория конгрес през 1938 г. в навечерието на войната е присъствувала голяма българска група — около 15 души, между които Ст. Костов, К. Констан-

[8] Златорог, 1936, кн. 8
[9] Изкуство и критика, 1938, кн. 6

тинов, Г. Райчев, Г. Цанев, Багряна, Бленика, Н. Фурнаджиев, Св. Минков, Дора Габе и др. Там въпросите за войната, за съпротивата срещу фашистката агресия се поставят много остро, тъй като в момента Чехословакия е непосредствено застрашена. Сп. „Изкуство и критика“ публикува речта на Жул Ромен,[10] ярко защищаваща откритото вмесване на творците на изкуството в политиката за защита на демократическите ценности. Подобни явления не са могли да не събуждат жив интерес в средите на нашите писатели и да не тласкат напред тяхната мисъл.

Нашият литературен печат третира активно проблемите на войната и мира и неведнъж писатели се изказваха против надвисналата опасност. Така в. „Литературен живот“ привежда данни от една анкета, от които се вижда, че писатели като Н. Райнов, Елин Пелин, К. Константинов, Ем. Попдимитров, Т. Влайков, Ст. Чилингиров, К. Христов и др. заемат открита позиция против войната като антихуманно дело, което влиза в крещящо противоречие с интересите на народите и на културата.[11] От анкетираните само Фани Попова-Мутафова и Андрей Протич се опитват да представят войната като стимулатор на жизнената и духовната енергия на народите.

В сп. „Българска мисъл“, във в. „Литературен глас“, „Вестник на жената“, в „Златорог“ и естествено в „Изкуство и критика“, „Светлоструй“ и други вече антифашистки издания българските творци излизат със статии, в които говорят за страданията, които носи, и за неблагоприятните условия, които създава войната за развитието на културата, дори и когато е далеч от границите.

Може да се каже, че прогресивната общественост у нас осъществява към края на 30-те години широка мобилизация, която има за цел и резултат не само засилване бдителността срещу войната, но и активизиране интереса към актуалните обществени и социални проблеми изобщо. Специално писателите антифашисти и комунисти се борят да изведат цялата наша култура до едно по-активно отношение към процесите в света. С този дух е пронизана например информацията на Г. Цанев за работата на конгреса на ПЕН-клуба в Прага. Много прави по този въпрос и отдавна Л. Стоянов. В една своя статия в „Литературен глас“ К. Зидаров дава за пример действената позиция към актуални обществени проблеми на писатели като В. Бредел, Й. Бехер, Л. Рен, А. Малро, Л. Арагон и др. и се старае да насърчи нашите писатели да застанат редом до тях. „В изтеклите няколко години — пише той — се забелязва един нов сложен процес на прераждане на стария хуманизъм в б о р ч е с к и х у м а н и з ъ м (разр. К. З.), който открито разобличава врага в името на една дълбока любов към човечеството“... „противниците на „всяко насилие“ изоставят старите си позиции и се приближават към принципите на борческия хуманизъм.[12]

Тревогата, анализите, призивите и примерът на писателите антифашисти и комунисти несъмнено активизират още повече творческата готовност на хората на изкуството в нашата страна да издигнат глас на протест и бдителност. Антивоенните мотиви зачестяват особено в поезията. Багряна, Бленика, Грубешлиева, Н. Фурнаджиев, Марангозов и още много от младите поети подхващат темата за войната. Импулсиращият пример на нашите революционни поети, такива като Хр. Радевски, Л. Стоянов, Мл. Исаев, К. Зидаров, Н. Вапцаров, Н. Хрелков и др., е несъмнен. Интересно е, че Л. Касърова, една поетеса с немного силни художествени внушения, даде израз в книгата си „Гласове“ (1937) на ярки антивоенни и хуманистични настроения и между другото помести една поема, която по композиция, похвати и патос следва примера на „Среднощен конгрес“ на Н. Хрелков.

Ат. Далчев, който по начало малко се откликва на актуални проблеми, публикува през 1938 г. стихотворението „Ангелът на Шартър“, което излиза отново

---

[10] Изкуство и критика, 1938, кн. 6.
[11] Литературен живот, бр. 3, 16 окт. 1940.
[12] К. З и д а р о в. Висша школа на хуманизъм. — Литературен глас, бр. 434, 10 май 1939.

в едноименната му стихосбирка през 1943 г. В навечерието и особено по-късно в разгара на войната Далчевите стихове са звучали като ярко отрицание на войната.

Ти сякаш слиташ като птица
всред облаци и ветрове
и носиш в своята десница
не меч и смърт, а благовест.

Ти идваш не души да вземаш,
ти идваш да благословиш
еднакво всички: и човека
ведно със слабите треви.

През 1930 г. Далчев беше публикувал „Среща“ — творба, в която контрастира кипящата жизненост на природата и на битието с опустошаващата стихия на войната. Сега отново той утвърждава хуманизма в човешките отношения в духа на някакъв общ закон на природата и на материята. Бликащата от живот Ил дьо Франс и ангелът с благославяща ръка се превръщат в символ на всеобхватна любов. Такива творби воюваха за съзнанието на човека, за запазване на благородното и светлото у него. В конкретните условия това зазвучава и с отношение към актуалните проблеми на съвременността. Демократизмът и хуманизмът, присъщи по начало на Далчев, се изпълват с нов смисъл. Миролюбието престава да звучи обикновено, безпристрастно, превръща се в категорична позиция. За съжаление Далчев не утвърди с други творби този си път.

С избухването на големия конфликт през септември 1939 г. българските творци застанаха спонтанно против войната. Последната стана един от основните мотиви в българската поезия чак до 9. IX. 1944 г. Връщане към времето на пещерния човек — така охарактеризира войната М. Грубешлиева. Сходни образи има и в стихове на Бленика, у която войната събужда нерадостната мисъл, че човек все още е останал „дивак“. В стихотворението „Днес“[13] тя се обръща към представителите на науката и културата с горчивата констатация, че никой от тях не знае „спасителната формула, с която стихията да обуздае“.

Много активно се заангажира с отношение срещу войната Ел. Багряна. В „Големият цирк“ — публикуван в „Златорог“ през 1940 г., войната е разкрита като човешко изтребление, като зловеща игра със съдбата на милиони хора, като гротескна действителност, в която логиката и разумът са изчезнали. Поразява сходството на образа на клоуна с подобен образ в новелата на Томас Ман „Марио и фокусникът“. Ако си спомним и филма на Чарли Чаплин (от същите години) „Диктаторът“, не може да не почувствуваме, че Багряна се е домогнала до много съществено обобщение.

„Херкулес на XX век“ възсъздава ярка картина на страданията на разкъсаната от ужаси земя:

Света — с войните, катастрофите, глада,
с минирани морета под леда
и разгромени с бомби градове. . .
Със задушени викове в развалините,
прегазени от танкове жени
и детски плачове иззад стените
на жилищата, втрещени сред студ и мрачина. . .

Не по-малко ни поразява и драмата на съвременника, на когото тежестите на войната отказват човешкото, духовното. Отново поетесата е изградила твор-

[13] Вестник на жената, бр. 810, 10 апр. 1940.

бата с много конкретна, на места прозаична образност („танкове“, „противогазова маска“ и др.), съкращавайки дистанцията с реалното. Финалът отсенява още повече сблъсъка между духовното и бездушното.

Тези стихове са се чели, когато Хитлер прегази Полша и Франция. Конкретната ситуация ги превръща в протест срещу фашизма. Това е най-високата точка, до която се издига хуманизмът на Багряна, защото обективно прицелът на нейното изобличение е най-опасният в момента враг на човечеството и отрицанието на войната придобива конкретна антихитлеристка насоченост.

В същата книжка на „Златорог“, в която излизат споменатите творби на Багряна, печата свои стихове против войната и Ив. Мирчев. Верността все още към една по-абстрактна образност не възпрепятствува поета да се откликва на актуални проблеми. Тънко се прокрадва мисълта за войната като престъпление срещу природата и живота в стихотворението „Кажете, небеса“. В хармония с духовния свят на Мирчев са изразени нравствените терзания у лирическия герой, чувството за виновност заради човечеството. В „Молитва“, оставайки в обичната си атмосфера, поетът се обръща към бога: „Господи, въздай ни малко зрънце от човещина.“ През 1942 г. в разгара на войната Мирчев издаде стихосбирката „Кажете, небеса“, богата с антивоенни настроения, изразени с присъщите му образни средства.

Ас. Разцветников възприе войната с резигнацията, която му беше свойствена през последните години, и съзнанието му потърси, може би вече инстинктивно, да избяга от новия груб натиск на действителността.

И през сън само спомняш , че има там някъде
градове и села. И война. И пожари. И танкове

(„Туй е Люлин“)

Асоциациите с войната се натрапват обаче в поетическия му свят сякаш противно на волята му („Не, туй не е земята“), докато удавят отново душата му в песимистичната мисъл, че всякакви благородни стремежи са обречени и всяка вяра е илюзия.

Какво мълвиш за младост и любов
във тоя свят, чиято суша ръсят
с кометен дъжд и смърт огнепръскачки,
във тоя свят, чиито океани
са пълни със удавници и мини.

(„Счупи се ти. . .“)

Въпреки че това не беше най-перспективна позиция за борба против войната, отрицанието на последната е несъмнено.

Така поети, дошли от различни посоки, разнолики в поетическите си предпочитания, отстояваха хуманизма на българското изкуство, съдействуваха за създаването на идейно-политическа атмосфера и психологически климат, неблагоприятни за активното включване на нашата страна във войната.

Единството на българските поети в отрицанието на войната не лишава от разнообразие трактовката на този мотив. Една от най-оригиналните в случая се оказа на Н. Фурнаджиев. Неговите стихотворения, свързани с началото на войната („1 септември“, „На тръгване“, „Във вагона“, „Балада“, „Тъмнини“), издават предимствата на антифашисткото му мислене. Те са стаили дълбоко тревогата, съзнанието за съдбоносността на времето и говорят за умението на поета да анализира обществените събития, да усети значимостта на конкретния миг от историята, да си представи последствията от него в един по-широк мащаб на социално обобщение.

Тревогата впрочем се долавя и в творчеството на Фурнаджиев от предшествуващите години, но реакцията му на конкретния исторически факт с такава точност е показателна за основите, на които се изгражда естетическото му виждане сега. Той единствен отбелязва този съдбоносен ден с поредица най-конкретни образи, изпълнени с мрачно предчувствие. В демократическата линия близо до него е само „Големият цирк“ на Багряна. Фурнаджиев в още по-голяма степен от Багряна използува конкретността на изображението, суровия език с плътни детайли от военната обстановка. Очевидно и в двата случая поетиката се подчинява на конкретното осъзнаване на злото. Зад образи като „мъждеят лампи, свити в черна книга“, „войници, сив и вкаменял кордон“, очи, които „бдят зад телените мрежи“ и т. н. израства античовешкият образ на една милитаризирана страна. Асоциацията с фашизма е близка. Преобладава глухото, мрачното, студеното. Една тревога, мъжествено сдържана, но много сериозна, преминава от край до край през тези стихотворения.

Сериозността на събитията и зрелостта на поета не му позволяват да изрази евтин оптимизъм и следващите години показаха, че е имал право. Строгостта, която отстранява всякаква разточителност, и лаконизмът, като придава пределна сила на внушението, подкрепят войнствуващия характер на неговото отрицание, на неговия хуманизъм, обагряйки го на места с мрачни интонации. Всичко това е напълно в духа на онзи вътрешен свят, който изгражда Фурнаджиев и основното в който е мъжествената човешка решителност да се приеме съдбата, да се излезе насреща ѝ.

Мълчим. Тъмней пред нас далечината.
Летете, страшни, съдбоносни дни!

(„Във вагона“)

Съзнанието за възможните големи обществени промени, за прелома, за историческата крачка, която прави светът, чувството за дълг превръщат отново лирическия герой на Фурнаджиев в борец.

Цикълът стихотворения, свързани с първия ден на войната, не само представя Фурнаджиев като поет със сериозно обществено чувство и дълбока прозорливост, но говори и за онзи принос, който даваше той, тласкайки хуманизма към борчески позиции.

Същото внушение оказват и други стихотворения на Фурнаджиев от това време, в които той постига с пълнота атмосферата на епохата си, състоянието на хората от неговия кръг в дадените условия. В „Зимен ден“ и „Пред неизвестността“ е отразен драматизмът на момента, изразени са болката, терзанията на честния човек в най-трудните месеци, но и вярата и готовността на лирическия герой да се пребори с всичко, за да изпълни своя дълг.

О, нека тъй да бъде! Аз и смазан,
пак бих повярвал, бих шурмувал пак
не крепости — какво е бой с желязо? —
а свойта самота и своя мрак.

(„Пред неизвестността“)

Така почти всички стихотворения на Фурнаджиев пресъздават процеса на раждането на борческата решителност в сърцето на съвременника, духовното издигане отново до революционния хуманизъм.

Създаденото от Фурнаджиев отсенява по-точно мястото на другите поети от същата група. С поезията си той доказва широкото поле за общност между демократическата, антифашистката и революционната поезия през тези години, до-

казва естественото движение на последователния хуманизъм към по-висока и по-перспективна идейност.

По-сложно стана положението в общодемократическата поезия през пролетта на 1941 г. във връзка с т. нар. „обединение на българските земи“. Това е време на най-голямо изпитание, когато историята се сложи така, че на практика се получи противоречие в съзнанието на редица творци, и, от друга страна — разединение в отношението им към някои проблеми. На изпитание бяха подложени не само основни чувства и идейни принципи, но и зрелостта, прозорливостта, волята, съпротивителната сила на хората на изкуството. Всички, които са преживели този период, са се простили с илюзията за изкуство, стоящо над политиката.

Към писателите се засилиха призивите да отразяват „най-великото събитие в нашата история от десет века насам“, изказваше се недоволство, че това не се прави с достатъчно усърдие (което отговаря на истината). Не са ни известни други мерки, които са вземани, бихме посочили само, че едно прогресивно издание,[14] малко преди да бъде спряно, се оплаква, че войната му налага да се занимава с проблеми, които не му са присъщи. Така или иначе известно е, че редица писатели бяха увлечени или принудени да публикуват творби, с които платиха дан на конюнктурата. Заедно с това трябва да кажем, че те не бяха толкова много, за да смятаме, че българската литература беше дезориентирана.

За щастие това време не продължи и не можеше да продължи дълго. И все пак то разкри колко се усложнява въпросът за хуманизма в една такава обстановка и колко са необходими в такива моменти последователен мироглед, класова позиция, разбиране на проблемите в национален и световен мащаб, опора върху най-прогресивните идеи на епохата.

По-нататъшният ход на събитията помогна за по-вярната оценка на някои неща. Постепенно отново се засилиха по-трезвите гласове и чак до 1944 г. откриваме в много статии и творби елементи на резервираност и антивоенен патос. При тези условия на крайно ограничени възможности значение имаха и преводите, които се публикуваха, и поместените отново в отделни книги стихотворения, писани по-рано. Тук не говорим за младото поколение поети, които не измениха на своята антифашистка позиция, а още по-малко за представителите на социалистическия реализъм — става дума за творци, които оставаха в рамките на общодемократическото направление.

Измежду големите поети от тази група само Багряна създаде нови произведения, които представляват интерес с оглед на разглеждания проблем за хуманизма. В стихотворения като „Рождество 1942“, „Бранна зима“, „Слънчев лъч“, „Тревожна пролет“, „Мост“ Багряна отразява напрежението и тревожния характер на епохата. Най-ценното в тези стихове е пак протестът срещу смъртта и желязото, съчувствието към изранената земя, обнадеждващата усмивка, свързана с всеки слънчев лъч, с всеки кълн на живота. Лирическият герой е неподатлив на грубостта на времето, дори още по-ревностно съхранява нежността и човечността в сърцето си. Тук поетесата е в своята естествена сила.

Има и друг важен момент. Багряна разбира съдбоносността на големия двубой, обхванал човечеството, дава си сметка, че утрешният ден ще бъде различен, дори е готова да участвува в борбата за това бъдеще. Макар че тук нещата не са така ясни и прости, Багряна не само отрече войната, но и се опита да бъде по-перспективна и по-действена. Независимо от неизбистрената представа за утрешния ден лирическият герой търси опора в народа, стреми се да слее своя път, мисъл и вдъхновение със съдбата на народа. Изобщо в тези решителни дни поетесата не остава наблюдател, а търси мястото си сред милионите хора, завъртени от вихъра на войната и надигащата се революция. Като се имат пред вид демократиз-

---

[14] Литературен живот, бр. 9, 15 март 1943.

мът и хуманизмът на Багряна, ясно е, че на практика заедно с историческия процес тя ще се придвижва към все по-демократични позиции. Историята го потвърди много скоро.

Не може да се заобиколи, разбира се, въпросът — наясно ли са през тези години поети като Багряна за съдържанието на големия двубой, на който са съвременници, и осъзнават ли цялата сложност на позицията, на която след това обективно се оказа, че са стояли? И още — за 1942, 1943 г. отрицанието на войната и повикът за мир сами по себе си достатъчни ли са? Нещата бяха вече твърде напреднали и изискваха по-определено отношение срещу фашизма и срещу капиталистическата система. Наистина възможностите това да се изрази бяха крайно оскъдни и все пак мисля, че ще бъдем по-близо до истината, ако приемем, че Багряна остана през тези години в духа на едно традиционно хуманистично отрицание на войната. Тя често обръща поглед към бъдещето, споменава за „ново", но също в духа на един постоянен оптимизъм, на една вечна вяра в прогреса, в непрекъснатото обновяване на живота. Така е в стихотворението „В снеговете" („и ще почне към новото щастие похода вечен"), така е и в „Мост", където Багряна се издига до разбиране за войната като преход към едно по-различно бъдеще.

Далеч сме от желанието да подценяваме демократизма и хуманизма на тези стихове, тяхната реална тежест в дадената обстановка. Но неоспоримо е също, че историята тръгваше по пътища, които поставяха по-големи изисквания пред нашата литература.

Така в десетилетието преди Девети септември получиха нов тласък някои от най-ценните хуманистични традиции на демократическата поезия. В нея се засили антибуржоазният патос, тя посрещна войната с негодувание и издигна като пръв нравствен критерий близостта с народа. Заедно с това времето със своите конкретно-исторически повели подложи на изпитание идейно-естетическата основа на демократическата поезия и разкри нейната нееднородност. Последното именно обусловi различие в развитието — издигането на някои творци към един борчески хуманизъм, придържане към традиционното, провереното, изпитаното — у други, стъписването — от страна на трети. Макар и в „неравен строй", демократическата поезия продължаваше да дава принос в прогреса на обществото и в духовната култура на народа ни.

ЙОРДАН ЙОВКОВ И ИВО АНДРИЧ

Светла Димитрова

Тази статия е опит да се приложи сравнителният метод за изследване творчеството на Йовков и Андрич, за да се открият и обяснят някои сходни черти на художествените им системи. Но съществува ли близост и въобще съпоставими ли са оригиналните художествени светове на двамата изтъкнати майстори на словото, които достигнаха неповторени (и неповторими) върхове в развитието на българската и сърбохърватската литература и чиито имена респектират литературните историци? За да се мотивира тяхното сравняване, едва ли е достатъчно да се отбележи, че те са литературни връстници (макар че името на Андрич се свързва с периода след Втората световна война, почти всички негови новели са създадени в периода между двете войни), че са писатели-реалисти, майстори на кратките белетристични форми. Значително по-съществено основание е фактът, че Йовков и Андрич са творци от две национални литератури, които се включват в три различни нива на общност: от една страна — в зоналния цикъл на балканските литератури, от друга — в родствения цикъл на славянските литератури и, от трета — в рамките на европейското словесно изкуство.

Още преди представянето на първия сборник преведени на български език разкази на Андрич авторът на рецензията Стойко Божков сравнява югославския белетрист с Йовков.[1] Оттогава в продължение на 40 години изтъкнати български литературоведи отбелязват едни или други сходства в творческите светове на Йовков и Андрич. Интересно е, че двама литературоведи независимо един от друг ги сравняват поотделно с Лев Толстой,[2—3] а в една студия на П. Зарев за Йовков единствените писатели, с които е сравнен нашият разказвач, са отново Андрич и Л. Толстой.[4] Към историята на съпоставянето Йовков — Андрич би могло да се добави признанието на югославския новелист, че се е учил от майстора на българския разказ, отбелязано от С. Султанов („Йовков и неговият свят"), П. Зарев (в цитираната студия) и в по-общ смисъл — като висока оценка на Андрич за Йовковото творчество — от Св. Игов (в предговора му към „Прокълнатият двор").

Признанието на Нобеловия лауреат придобива своето действително значение в съпоставяне с друго негово изказване: „Никак не вярвам в решаващи влияния. Човек расте, развива се, чете, рисува, пише, композира, едно го привлича повече, друго — по-малко, на едно се предава целият, на друго се противопоставя съзна-

---

[1] Вестник на жената, г. XVIII, бр. 760, 8 февр. 1939, с. 2.

[2] А. Анчев. Духовното родство между Лев Толстой и Йордан Йовков. — Лит. мисъл, 1970, кн. 5.

[3] R. Escarpit. Un Tolstoï Yougoslavee: Ivo Andritch. Le Monde, 1956, 16 — 17. XII. p. 7.

[4] П. Зарев. Избрани произведения. Т. I. С., 1971, с. 368, 377, 414 и 417.

телно или несъзнателно.“[5] В това изказване, показателно за творческото самосъзнание на Андрич, се съдържа указание за отправната точка на неговия изследовател: приемането на определено влияние е възможно, ако съществува вътрешно родство между повлияната и влияещата творческа система, ако съществува близост между идейно-естетическите и формално-художествените търсения на двамата художници, като при това всеки от тях следва вътрешната логика на творческото си развитие. Приемайки за изходна позиция становището: „типологическите аналогии се явяват предпоставка за появата на взаимовръзки, стимулират взаимодействията“[6], следва да се потърсят ония общи тенденции в творческото развитие на двамата самобитни писатели, ония сходни черти на естетическото им съзнание, които са били предпоставка за литературното влияние на Йовков върху Андрич.

* * *

Прочутото есе на Андрич „Разговор с Гоя“ по-добре от всички провокирани или случайно изпуснати признания разкрива възгледите на своя автор за изкуството, за неговия творец и за тяхното отношение към действителността. „За Андрич Гоя очевидно е нещо повече и нещо по-друго от любим художник. Него той е избрал, за да ни въведе в личния си творчески мир.“[7]

Възгледът на Андрич за проблема, който в случая ни интересува: идеята като неотменима съставна част на художествения образ се разкрива в по-общ смисъл в монолога на Гоя: „. . . това, пред което човек не може да не се спре и пред което остава в свещено недоумение и безмълвна почит, това е светът на мисълта. Защото светът на мисълта е единствената реалност в този водовъртеж от видения и призраци, който се нарича реален свят. И ако не съществуваше мисълта, моята мисъл, която осъществява и поддържа образа, който работя, всичко щеше да се срути в нищетата, от която е дошло,по-нищожно от изсъхналата, паднала боя и от платното, което не изобразява нищо.“

Признанията на Йовков, че сяда да пише след дълго обмисляне и подробна предварителна подготовка, че всеки негов разказ се ражда след няколко мислени и писмени варианта и става толкова по-съвършен, колкото „в общ ефект“ се постига „едно единство, една хармония“,[8] разкриват една съществена черта от творческия процес у Йовков, която сочи не само хармонията между труд и вдъхновение, мисъл и въображение, но и упорита работа за постигане единството на идеята и нейното изразяване.

Отношението идея — образ е в тясна връзка с друг важен белег за типа естетическо съзнание: отношенията изкуство — живот, художник — общество. В спора Гоя — Паоло Андрич продължава спора на Аристотел с неговия учител Платон, противопоставяйки двете основни концепции за отношението жизнена—художествена реалност, създадени като противоположни „решения“ на основния за класическата естетика проблем: диалектическото противоречие в художественото произведение, изначалната му двойственост на завършеност и незавършеност, автономност и неавтономност.[9] Гоя (Андрич) отхвърля възгледа на Паоло за демоничното начало на изкуството като „подражание на подражанието“ на трансцен-

---

[5] „Из отговора на Иво Андрич на въпроса: Кой е имал решаващо влияние върху Вас и защо?“, прилож. към Иво Андрич. Прокълнатият двор. С., 1976, II изд., с. 134.

[6] Г. Димов. За цялостни и разностранни сравнително-исторически изследвания на литературни явления и процеси. — Лит. мисъл, 1972, кн. 6, с. 57.

[7] Б. Ничев. Предговор към Иво Андрич. Новели. С., 1976, с. 8.

[8] Вж. Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960; И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1975, с. 101.

[9] Вж. Ю. Давидов. Диалектика произведения искуства (От Платона до „новых левых“). — Вопросы литературы, 1972, № 5.

денталната Идея, утвърждава съществуването на „една единствена реалност“ с вечни приливи и отливи, които ние само отчасти познаваме, но които безсъмнено имат все едни и същи закони. Да се улови „връзката между всичко в живота“, да се открие какъв е смисълът на тези промени, какъв е този план, по който се осъществяват промените и каква е тяхната цел—в това Гоя вижда призванието си като художник и мислител. Аналогичен е смисълът на едно Йовково изказване пред Сп. Казанджиев в разговор за градската тематика в българската литература през 20-те и 30-те години на XX в.: „Според мен всичко и винаги може да бъде обект на изкуството. Може би само неуталоженото или, както казваш ти, невъплоте-ното в живота да изисква по-голям майстор.“[10]

Отделните изказвания на Йовков по различен повод не представят цялостно изложение на възгледите му за същността и ролята на изкуството, но в разказите „Песента на колелетата“ и „Свирач на флейта“ се разкриват съществени анало-гии с възгледите на Андрич, изложени в „Разговор с Гоя“ и „Аска и вълкът“.

Безусловното приемане на изкуството като отражение на процесите в реал-ната действителност (общество и природа) — това общо за двамата писатели схва-щане се е формирало като последица от най-съществената близост на художестве-ните им светове: демократичната основа на тяхното творчество. В историята на своите национални литератури Йовков и Андрич остават преди всичко като писа-тели, приобщили своя народ към общочовешките естетически и нравстве-ни ценности чрез пределно разкриване особеностите и възможностите на ре-гионалното. Йовков и Андрич се приобщиха към световната литература точно с тези свои творби, в които постигат духа на националното чрез регионалното (Босна за Андрич, Жеравна и Добруджа за Йовков).[11]

Тази най-съществена обща черта е отбелязана вече от П. Зарев в спомена-тата студия за Йовков и тъй като в нея се отразяват главни тенденции в развитието на двете балкански литератури, необходимо е да се проследи тяхната реализация в художествената практика на разглежданите писатели. Преди това искам да от-бележа как възгледът за демократичността като критерий за нравствеността на твореца и за общозначимостта на изкуството се въплъщава в „Песента на колеле-тата“ и „Разговор с Гоя“. Показателно е, че Андрич въвежда героя си с думите: „Да, господине, простата и сиромашка среда е сцена за чудеса и велики дела. Храмовете и дворците с цялото си величие и красота са само догаряне и прецъф-тяване на онова, което е изникнало или пламнало в простотата и сиромашията. В простотата е зародишът на бъдещето, а в красотата и блясъка — неизменният признак на залез и смърт. Но хората имат еднаква нужда и от блясък , и от про-стота. Това са двете лица на живота. . . Аз лично със сърцето си винаги съм бил на страната на простотата, на страната на свободния дълбок живот, лишен от блясък и форми. . . . Такъв съм аз, такава е и Арагона, от която съм изникнал.“

Двигател на действието в „Песента на колелетата“ е решението на Сали Яшар „да направи някакво голямо благодеяние, което да засегне повече хора, да наджи-вее много поколения“, а с развитието на действието се мотивира и просле-дява изпълнението на това решение. Гоя *осмисля* своята приобщеност към род-ната Арагона — нещо, което е възможно при едно завършено творческо самосъз-нание. Подобно приобщаване след дистанциране от народа не е присъщо на Сали Яшар — героя-двойник на Йовков.[12] Гоя осъзнава едновременно своята приоб-щеност, но и своята обособеност на художник от народа: „. . . художникът е „съмнително лице“, маскиран човек в сумрака, пътник с фалшив паспорт. С „про-клятата мъка“ и „несравнимата прелест“ на своето призвание“ да създаде фор-мите на някаква друга природа, художникът е „извън законите“, отцепник във вис-

---

[10] Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 38—39.
[11] Вж. Т. Жечев. Иво Андрич и краят на един призрак. — В: Идеи на прозата. С., 1967.
[12] С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1971, с. 9.

шия смисъл на думата. . . “ Ако на Йовковите герои-творци — Сали Яшар и Иван Великин — не е присъщо самосъзнанието за обособеност, то именно народът е този, който чувствува тяхната изключителност, необикновеност: „Такъв един. . . не е чист чиляк. . . То не е човек — божа кравица. Ама там е работата, вътре има нещо. Вътре чилякът е друг. . . Не, тоз чиляк не е чист, аз ви казвам“ („Свирач на флейта“). Представата за обособеността на твореца-художник е твърде различна от идеята за богоизбраничеството. Това, което отделя художника от другите хора, е неговата способност да преодолее границата между видимото и същностното, да постигне познанието за човека и света, за обществото и природата, но и умението му да овладее тяхното изразяване така, че да създаде един нов свят, нова реалност на зрими същности. Именно този смисъл намирам в противопоставянето на „света на мисълта“, свят, създаден от художника като „единствена реалност“ — на „този водовъртеж от видения и призраци, който се нарича реален свят“. И още нещо — в цитирания откъс от есето на Андрич „Разговор с Гоя“ се изразява идеята за изкуството като средство за откриване, пресъздаване, съхраняване и пренасяне на общозначимите човешки ценности през времето и пространството. Неслучайно тази идея се ражда като заключение на преходните мисли на Гоя за постигнатото от него познание на природните и обществените закони и за осъзнаването на бързата преходност на отделния човешки живот, съпоставен с непрекъснатото — без начало и без край — развитие на света. Именно динамиката на живота е силата, която предизвиква „този непреодолим и ненаситен стремеж от мрака на небитието или от тъмнината, която представлява тази връзка между всичко в живота. . . да откъсваш частица по частица от живота и мечтите на човека и да ги оформяш и утвърждаваш „завинаги“ с една чуплива среда върху преходната хартия“.

Вътрешното родство между героите-двойници на Йовков и Андрич е в осмислянето на творчеството като жизнена съдба. И двамата се реализират като творчески личности в процеса на откриване и сътворяване, на познание и създаване, но посоките на развитието им са различни: Сали Яшар тръгва от търсенето смисъла на своя живот и го постига след откриване на истината за човешките отношения и ценностите на живота: творчеството, красотата и любовта между хората; Гоя тръгва от търсенето на природните и обществените закономерности и едва тогава намира себе си — своето призвание на художник именно в познанието на тия закони и във фиксирането им „завинаги“ с една чуплива креда върху преходната хартия. Единият творец (Сали Яшар) търси смисъла на човешкия живот, същността на човека и „диалектиката“ на човешката душа, а другият — да разкрие смисъла на промените в света, същността на тези промени, диалектиката на обстоятелствата. Единият се стреми да промени живота си, а другият — да осмисли станалите вече промени. Единият приема личното усилие като достатъчно условие за промяната, а другият смята, че то „не означава много и нищо не може да направи“.

Показателно е, че Йовков и Андрич се самоизразяват в герои с чужд национален характер — турския „занаятчия“ и испанския художник. В тяхното съпоставяне търся не толкова съотнасянето на европейския Изток и Запад, колкото съпоставянето на западноевропейския и руския класически реализъм, чиито традиции отекват в творчеството на двамата балкански разказвачи.

И при двата типа реализъм смислово и формообразуващо ядро на произведенията е конфликтът личност — общество, но смисълът и целите на това противопоставяне са различни. Най-съществените отлики, които имат значение в случая, са следните:

В произведенията на западноевропейските критически реалисти от XIX в. героят се въвежда с неоформен характер и в рамките на литературното време се проследява формирането му от социалната среда и нейните закони. Развитието на

характера е един непрекъснат процес на привличане и отблъскване, в който героят (а с него — и читателят) постепенно познава системата обществени отношения и се приспособява към нея. Съществува само един нравствен критерий — моралът на обществото, който формира и морала на личността. В този смисъл нравствените категории са константни величини.[13] След романтиците критическите реалисти осмислят завършените вече промени в обществото (установяването на капиталистическите обществени отношения). Да се характеризират тези промени и да се открият техните закономерности и смисъл — това е главната посока на творческите търсения на западноевропейските реалисти през този период. Осъзнава се неумолимостта на обществените закони. Решението на проблема за човешката свобода фактически е предопределено.

В произведенията на руските класически реалисти от втората половина на XIX в. конфликтът личност — общество се представя като противопоставяне на духовния потенциал на личността и невъзможността той да се реализира в системата на полуфеодални — полукапиталистически отношения. Развитието на характера е непрекъснат процес на отблъскване, в който личността търси своята реализация чрез противопоставянето си на системата обществени отношения. Съществуват два нравствени критерия — на обществото (с неговата конкретно-историческа характеристика) и на личността (чиято нравствено-оценъчна система се определя в зависимост от възгледите на писателя). Двата морала се противопоставят като взаимно изключващи се. В рамките на литературното време се утвърждава общочовешката ценност на единия от тях. В този смисъл нравствените категории тук са проблемни величини.[14] Да се обхване широкият диапазон на духовния потенциал на личността, да се изследват загадките на човешката душа, да се очертаят границите на личната свобода, за да се открие смисълът на човешкия живот и неговото предназначение — това е главната насока на творческите търсения в руската класическа литература.

В творчеството на Йовков и Андрич традициите на двата типа реализъм се сближават (при Андрич — с превес на първия, а при Йовков — на втория тип) на основата на общата за двете балкански литератури европоцентрична тенденция. По силата на историческите обстоятелства новата сърбохърватска литература дълго време е изпитвала силното влияние на западноевропейската култура и естествено е художествените търсения на нейните творци да се насочват към западноевропейския литературен образец, докато новобългарската литература се насочва преди всичко към руския литературен модел. Тази най-обща схема носи всички недостатъци на абстракциите, но в случая има функционално значение за откроряване особеното място на Андричевото творчество в развитието на сърбохърватската литература. Андрич е преди всичко босненски писател и след това (или. . . поради това) — връх в литературата на югославските народи. Не е случайно, че най-тясно регионалният творец на сърбохърватската литература е и най-четеният в Европа югославски писател.[15] Едва ли е нужно да се доказва, че за Йовковото творчество е характерна същата тенденция на вместване на общочовешкото в рамките на националното и регионалното, която отбелязват почти всички негови изследвачи от Вл. Василев до наши дни. У Йовков може би в най-значителна степен се проявява спецификата на новобългарската литература, която „е изработила свой модел за приобщаване към общочовешкото, като го е изпробвала и силно развила вътре в системата на националния културен живот“[16] и в която „като правило. . . широко, общонационално звучене придобиват най-добрите постижения, които сюб-

[13] Вж. В и н о г р а д о в и Д е н и с о в а. Совсем тут другие причины. — Вопросы литературы, 1972, № 10.

[14] Пак там.

[15] Вж. K. J o h n s f o n e. Translator's note. Ivo Andritch — Bosnian story. London, 1961.

[16] Т. Ж е ч е в. Бележки по методологически въпроси на българската литературна история. — Лит. мисъл, 1977, кн. 6, с. 27.

лимират пределното и неповторимото в местното и регионалното, влизат в неговите глъбини“[17]. Логично следва въпросът: кои общочовешко-значими ценности утвърждават Йовков и Андрич в своите „регионални“ творби и по какъв начин се осъществява преходът от регионалното — през националното — към общочовешкото.

Йовков и Андрич дебютират в периодичните литературни издания през 1910—1911 г. със стихотворения, които разкриват не толкова диапазона на личните им преживявания, колкото увлеченията им по литературната мода. Ранните разкази на Йовков предвещават траен интерес към бита и душевността на селянина, сочат безболезненото изживяване на увлечението му по символизма и приобщаването му към Вазово-Елин Пелиновата (т. е. реалистичната) разказваческа традиция. В началото на творческото си развитие Андрич се формира като писател под продължителното и силно влияние на хърватската литература, за която трез този период (около Първата световна война) е характерно всичко друго освен пеалистична тенденция. Големите събития в България, Югославия, Западна Европа р Русия са ония силни трусове, които дават двата тласъка на промените в развиието на младите писатели. Балканска, Междусъюзническа, Първа световна война: Йовков създава военната си проза. Движението на Омладината, Първа световна война, образуването на ФР Югославия: Андрич създава лиричната си проза.[18] Октомврийската революция, Владайско въстание, революциите в Германия и Унгария: мълчание. А с първия си следвоенен сборник „Песента на колелетата“ и с първия си сборник новели „Пътят на Али Джерджелез“ Йовков и Андрич са вече в миналото. Това не е ли бягство „далече от врявата на деня“? Седи според израза на П. П. Славейков Сали Яшар пред къщи в ранната привечер, мълчи и сърба кафе от филджана — седи Йовков в притуленото си кътче на БИАД, страни от хората и все си драска нещо. Седи глухият художник в кръчмата край Бордо, мълчи,а в клепките му трепти мъгла — седи Андрич в тихия си кабинет, навън се води война, а той пише за някакъв си мост. А зад привидното спокойствие —едно голямо безпокойство, зад мълчанието — мисъл. Именно след бурните събития по време на Наполеоновото нашествие в Испания Гоя започва да търси смисъла на промените в света около него и стига до извода: „. . . трябва да се вслушваме в легендите, в тези следи на колективните човешки усилия през столетията и чрез тях да отгатваме колкото е възможно смисъла на нашата съдба“, защото „в приказките е истинската история на човечеството; в тях може да се долови, ако и не да се открие напълно, нейният смисъл“.

В годините на полицейски терор и насилие след Септемврийското въстание, зад граница, Йовков написа своите поетични „Старопланински легенди“, чиито сюжети дължи на народните песни и предания. През времето на хитлеристката окупация на Югославия Андрич написа новелистичния си роман[19] „Мостът на Дрина“, търсейки обяснения на съвременните събития в превратностите на историческата съдба на своята родна Босна. Доказана истина е, че обръщайки се назад към миналото, ние го оценяваме от позициите на съвременността. Тази мисъл, съотнесена с проблемите на литературата, е изказана пределно ясно от Е. Станев: художественото произведение има сюжет и тема: сюжетът може да се отнася до миналото, но темата е винаги от съвременността.[20] Достатъчно е да си припомним анахронизмите в Петко Тодоровите драми или преди това — във Вазовите исторически произведения, в които е възможно една селянка от XIII в. да притежава съзнание за българската национална общност, преди тя да съществува.[21]

---

[17] Т. Жечев. Бележки по методологически въпроси на българската литературна история. — Лит. мисъл. 1977, кн. 6, с. 17.

[18] „Ex ponto“ (1918) и по-късно (1920) излизат „Вълнения“.

[19] Определение на Б. Ничев в предговора към романа.

[20] Литературна мисъл, 1971, кн. 1, с. 14.

[21] Светослав Тертер.

Ето защо един от важните проблеми при анализа на произведения, които по сюжет се отнасят към миналото (съзнателно избягвам думата „история"), е изясняването на посоката и обекта на писателския интерес към миналото време, подхода му към него.

Замисляйки да напише разкази по мотиви от български народни предания, Йовков се обръща към Д. Константинов с молба да събере фолклорни материали от Жеравна („предания и разкази за стари, битови или исторически случки, стига само в тях да е вложено нещо интересно и особено"[22]. Изискването на Йовков всичко „да се вземе тъй, както е запазено в паметта на народа, *без всяка критика на неговата правдоподобност или възможност изобщо*"[23](к.м.)разкрива и същността на неговия интерес към фолклора: в легендите той търси познанието и оценката на народа за себе си и за превратностите на своята историческа съдба.

В разказите „Кошута", „Божура", „Постолови воденици", „Овчарова жалба", „На Игликина поляна" и „През чумавото" (всички от сборника „Старопланински легенди") миналото време не е условно, но е някак с размити граници, чувствува се само дъхът на старината — в атмосферата, в хората, в отношенията и макар да са определени по място на действие,[24] не бихме могли да определим точно към кое време се отнасят. Разказите „Юнашки глави", „Индже" и „Шибил" по сюжет са свързани с действително станали събития и действително съществуващи личности, т. е. времето тук *би могло* да присъствува като точно определен исторически момент, но Йовков съзнателно подчертава неговото фолклорно-легендарно звучене. При работата си върху тези разкази той избягва да черпи сведения от историко-документални книги и при все че е познавал подробни исторически документи за въстанието в Жеравна,[25] той е „заел" от тях само кратката бележка за рядкото природно явление: сняг през май. Очевидно е, че тук отношенията литература — фолклор не се изчерпват със заемането на мотиви. Легендите на Йовков представят рядък случай на съсъществуване и сложно взаимопронизване на фолклорно и историческо мислене, при който писателят е прозрял същността на националния характер — чрез емоционално и мислово приобщаване към народната представа за света — и е реализирал „самостоятелен творчески акт в духа на фолклора"[26].

В сравнение с Йовковите „Старопланински легенди" в „Мостът на Дрина" отношението фолклорно — индивидуално художественообразно мислене се реализира по друг начин. Тук главен обект на изображение е историческият процес в точно определени (и назовани от Андрич) хронологически рамки: XVI — началото на XX в., затова миналото присъствува с неговите конкретни исторически характеристики. Фолклорно-легендарните мотиви и образи са подчинени на личната авторова концепция за историята, която се разкрива не само в начина на подбора и втъкаването им в художествената структура, но и в авторовия коментар и философски размисъл. Проследявайки съдбата на босненци (от XVI до XIX в.) чрез техните предания, Андрич *съпоставя* легендата с историята, митологичната — с индивидуалната си представа за света. Така миналото се оценява с неговата собствена мяра и с мярата на писателя — наш съвременник. Чрез това последователно приобщаване и дистанциране от фолклорната представа за света Андрич

---

[22] Д. М и н е в. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 276.

[23] Пак там.

[24] Всички местности, назовани в разказите от „Старопланински легенди", действително съществуват около Жеравна. Вж. Д. М и н е в. Цит. съч.

[25] Д. П. Р у с к о в. Загиналите жеравненци за освобождението и обединението на българите. — В: Юбилейна книга на жеравненското читалище „Единство" . . .; вж. Д. М и н е в. Цит. съч, с. 283.

[26] Л. П а р п у л о в а. Фолклорни мотиви в „музиката на цялото". — В: Българската литература и народното творчество. С., 1977, с. 259.

разкрива националния характер *в процеса на неговото формиране* от превратностите на народната съдба.

В Йовковите Легенди оригиналната концепция на писателя за света е „разтворена“ във фолклорно-легендарния му образ, без да е тъждествена с него. Така националният характер се разкрива в неговата „*сложна статика*“ (И. Панова), която създава впечатлението за извънвременност, по-точно — за пределно „свиване“ на времето, за вместване на няколко реални века в един единствен миг и при това — без да се случи нещо особено — един хайдутин слиза от планината, една жена се оглежда във вира, един монах лежи в килията си. . . Едновременното приобщаване и дистанциране на Йовков от фолклорно-легендарната представа за света се реализира в рамките на конкретнообразното повествование. Авторовата дискретност (отсъствието на композиционно обособена „авторова пар-тия“) води до усложняване структурата на разказа, непознато в българската литература дотогава. Тук няма да анализирам удивителната Йовкова способност да контролира „колебанията между преките и преносните значения“[27] на думите, нито грижливо конструираните му „спънати“ фрази,[28] нито безпрецедентния му маниер да изгражда разказите си върху дублирани конфликти. Изследвайки проявленията на сложното отношение между фолкорно и историческо[29] мислене в „Старопланински легенди“, проследявайки по какъв начин Йовковата концепция за света подчинява фолклорния му образ, неизбежно ще се докоснем до проблеми на Йовковия стил и метод, без претенциите за изчерпателност и обобщеност на наблюденията.

От първия изследвач на Йовковото творчество — Владимир Василев — наследихме безрезервно представата за „Старопланински легенди“ като разкази за силата на красотата и любовта, чрез които романтикът Йовков ни откри „човека в българина“. Бихме могли да приемем като есеистично увлечение неточността на „определенията“ за Йовков като „реалист с идеалистическо отношение към живота“[30] или — което е почти същото — като „реалист по външно изображение и романтик по вътрешни концепции“[31], тъй като за Йовковото творчество може би в най-голяма степен е трудно да се каже нещо определено без прецизен „комплексен“ анализ. Затова изненадващо е, че в едно от най-добрите изследвания на „Йовковия свят“ — книгата на Искра Панова „Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа“ — между тънкия усет и точните наблюдения срещаме едно фатално съжителство на истина и неистина, което в последна сметка е създало невярната представа за „общия идеен и житейски консерватизъм на Йовков“[32]. (Нужно ли е да се доказва, че съпричастието на писателя към проблемите на неговото съвремие е в създадената от него художествена реалност?) Една от художествените реализации на Йовковия идеен консерватизъм е „своеобразното, дълбоко зарито „недоверие“ на художника Йовков към събитието. . . очевидно той не е убеден, че „токът“ трябва да протече от събитието към героя, т. е. че обективните промени в хода на нещата променят и героите, че събитията моделират човека. . .[33] Действията, събитията, външните промени само оголват същността на героя — те нямат вътрешнопричинно отношение към нея. Те не внасят новото у героя — ново няма, има вечно, има същина, която чака събитието, за да се прояви.“[34] Оттук логически следва изводът за отношението характери — обстоятелства („героя“ и „света“): „липсва помежду им пресичането, контактът,

---

[27] Л. Парпулова. Цит. съч., с. 255—256.
[28] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа, с. 96.
[29] В смисъл „индивидуално“, „ренесансово“. Вж. Т. Жечев. Цит. съч., с. 30.
[30] Вл. Василев. От 1920 до днес. Йордан Йовков. — Златорог, 1933, кн. 4, с. 186.
[31] С. Султанов. Йовков и неговият свят.
[32] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1974, с. 110.
[33] Пак там, с. 112.
[34] Пак там, с. 113.

искрата, която ще запали веригата от причини и следствия и пряко ще взриви душевността и съдбата на героя, както става у Елин Пелин и Вазов“[35].Впечатлението за „отсъствие на причинна зависимост на героя от света“ се дължи на характерната Йовкова „кълбовидна“ („кръгова“, „средищна“) композиция: повествованието „започва със „средата“ на процеса или случката — и веднага се връща назад, за да му разкаже предисторията, после пак подхваща нишката, размотава я било докрай, било с още някое връщане и завършва с финала“[36].

Построен по традиционния начин на композиране с последователно-хронологическо развитие на действието, „Шибил“ вероятно би бил един вълнуващ разказ за всеотдайната жертвоготовност на любовта. Разказана чрез сложно разместване на хронологическите пластове, романтичната история за Шибил и Рада се изживява в един „разтегнат“ миг и в нашия неромантичен век предизвиква размисли повече за свободата и зависимостите, за порива и насилието, за чувството и мисълта, отколкото за силата на красотата и любовта.При наложилата се представа за практическата неподвижност на героя към света при едновременното им движение в Йовковите разкази[37] „Шибил“ би изглеждал като произволна и твърде свободно трактувана илюстрация към една предпоставена теза, затова нека разгледаме развитието на действието от гледна точка на отношенията между героя и „света“. Още с първото изречение героят се въвежда и характеризира *единствено* чрез характеристиката на отношенията, с които е обвързан — взаимни отношения: и на героя към света, и на света към героя: „Шибил, страшният хайдутин,когото заптиета и кърсердари търсят под дърво и камък, слизаше от планината и отиваше да се предаде.“ Докато Шибил върви към селото, *Йовков* забавя времето, за да проследи развитието на тези взаимозависимости, които *героят му* не осъзнава, но които ще мотивират неговото (на героя) поведение и ще решат съдбата му. Забавянето на момента, начален за Йовковия разказ, а не за жеравненското предание, и „разтягането“ на границите му, за да се вмести в тях проследяването на развитието на героя (един композиционен похват, който донякъде напомня фолклорнопесенната *ретардация*, но тук е подчинен на друга цел), създава впечатлението за бездействие[38] или за отсъствие на събитиен център в Йовковите разкази: Сали Яшар *седи* пред дома си, селяните *чакат* извеждането на Албена, Славенка *върви* към полето, чичо Матуш *реже* клона, Галунка *гледа* патицата, Шибил *слиза* от планината . .

С риск да накърня очарованието на разглеждания разказ ще си позволя да разчленя цялостното фабулно развитие на „прости“ действия: Мустафа среща Рада. Влюбва се. Завладян изцяло от любовта, „прероден“ от нея (към това прераждане ще се върнем по-късно), Шибил вече не може да бъде пладнешки разбойник, защото съвестта (или по-скоро силата на любовта) изисква хармония между „светло чувство“ и „чисти ръце“, т. е. между душевност и поведение. Промяната в душевността предизвиква промяна в поведението. Но Шибил, макар и „доброволен отцепник от обществото“ се намира в определени отношения със своята социална среда — хайдутите. Промяната в поведението на главатаря (вече срамно за хайдутите) предизвиква конфликта му с четата — нарушаването на законите на социалната среда предизвиква конфликта на личността с обществото. Неговата логична развръзка е: отстраняването на Шибил от четата. Отношенията между героя и света са причинно-следствени, с посока от героя към света. На пръв поглед бягството на четата няма никакво значение за Шибил, на пръв поглед про-

---

[35] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1974, с. 117.
[36] Пак там , с. 102.
[37] Вж. и С. Янев. Традиции и жанр. С., 1975, с. 231.
[38] „. . . . толкова малко са промените, толкова малко нови неща *стават* в тия разкази — че те едва кретат в сравнение с бързоногите рожби на Елин Пелин или внушителния марш на Вазовите“ — И. Панова . Цит. съч., с. 105—106.

мяната в обстоятелствата — една кардинална промяна — няма никакво значение за развитието на характера. Йовков не коментира тази промяна, в този случай перото му се задоволява с констатацията: „Шибил остана сам. И тогава. . . всичкото имане, което той беше натрупал и беше скрил из пещери и хралупи, всичко това потече в къщата на Велико кехая, все подаръци за Рада.“ Към това „безразличие“ на героя ще се върнем по-късно. В момента е важно впечатлението, че характерът следва своята логика на развитие, без да зависи от развитието на „света“. Вътрешният прелом у Шибил е вече свършен факт, който е причина за промяна в обстоятелствата, но без обратна връзка.

Развитието на действието ни пренася в нова сюжетна ситуация, която е възлов момент в разказа, защото в нея ще се провери не толкова силата на чувството, колкото жизнената позиция на героя. Шибил получава хабер: Рада го вика да слезе в селото, защото Мурад бей му прощава „золумите“, а Велико кехая им дава благословията си. Мустафа трябва да реши дали ще отиде или не. Сега започва нравствено-психологическият конфликт у героя — именно сега, а не при срещата с Рада. Това не е просто борба на инстинкта за самосъхранение и повика на любовта, а конфликт на две взаимно изключващи се позиции на героя по отношение на света и заедно с това — към самия себе си. За да оценим тяхната сложност и значимост, нека се опитаме да разберем какво е за Шибил любовта към Рада. Необичаен въпрос — какво друго може да бъде любовта, освен. . . любов? Но в отговора е ключът към драмата на Шибил. Рада привлича Мустафа найнапред с „осезаемото“, с красотата и смелостта си: „Една жена стоеше още на пътя, млада, хубава. И как беше пременена!. . . Какво бяло лице! И тънка в кръста, а полите ѝ широки като на кукла.И какъв кураж! . . . Шибил я гледаше учуден: какъв ще е този дявол?“

„Дяволът“ зашива скъсания ръкав на хайдутина. С този жест — проява на интимност, грижа и топлота, започва прераждането на Шибил. Той задава въпроси на Рада, а в същност — на себе си. Така любовта идва с преосмислянето на целия досегашен живот, преоценка, която ще доведе героя до душевен прелом — ето тук е Йовковият романтизъм — в силата на чувството, което активизира съвестта и променя поведението. Но не това прераждане е главната промяна, заради която е писан разказът и следователно не за силата на красотата и любовта е писан той. Любовта е само „контактът“ между света и човека, който „много закони беше погазил“, тя е именно „искрата, която ще запали веригата от причини и следствия“.

До конфликта с четата любовта за Шибил е не само чувство, но и хармония на красивото и доброто. След бягството на четата любовта остава за героя единствената му връзка със света, в която се пресичат всички минали и настоящи отношения, с които е обвързан. Шибил трябва да „избере“ пълно скъсване на връзките със света или да се отзове на единствената връзка с него, да остане сам в планината или да слезе в селото при Рада. „Избира“ второто. Как Йовков мотивира постъпката на героя си? — „Шибил ясно виждаше две очи, които го гледат, една усмивка, която го мами. Той тръгна подир тез очи и тази усмивка и повече не се обърна назад.“ Мотивите в същност са два — много близки и все пак различни, „насложени“ един в друг — единият е наистина „мотив“ — двигател на поведението, който се осъзнава от личността, другият се съдържа „разтворен“ в цялата организация на сюжетното действие. Йовков в същност е „освободил“ героя от всичките му връзки със „света“ освен от една: чрез Рада. След началния момент повествованието се връща назад, за да се проследи именно това „освобождаване“, което ще доведе до изключване на всички други възможности за решение на конфликта. Градешкият Шибил, циганинът-разбойник, можеше и да не слезе от планината, защото на него повече щеше да приляга да грабне момата, отколкото след дълго умуване да отиде „да се предаде“, но за Йовковия Шибил (който е толкова

„страшен хайдутин“, колкото и Хамлет е „принц датски“) друг изход няма: защото човекът е *личност* само сред хората, защото понятието „лична свобода“ губи смисъла си извън обществото. Но всичко започва от любовта — защото за Йовков любовта е висша нравствена норма на отношенията между хората: „Мъдрец наистина беше Сали Яшар, много нещо беше видял, много нещо беше преживял, но едно беше ясно за него: с мъки, с нещастия е пълен този свят, но все пак има нещо, което е хубаво, което стои над всичко друго — любовта между хората“ („Песента на колелетата“). Затова, както любовта тук (в „Шибил“) не е само едно чувство, но и светоотношение, така и смъртта не е само едно състояние, но и жизнена позиция.

Шибил слиза в селото, но Йовков е „приготвил“ две кърпи — бяла и червена. Дали наистина са възможни два изхода от ситуацията? Възхитен от Шибил, беят решава, че такъв юнак не бива да загине — един малък триумф на красотата и смелостта, за да се сгъсти мракът около „честта“ на Велико кехая. Големият триумф на смелостта е в „празничната смърт“ (С. Янев).

Сега вече става ясно, че разказът е започнал с момента н е п о с р е д с т в е н о с л е д развръзката на нравствено-психологическия конфликт у героя (Шибил вече слиза от планината) и н е п о с р е д с т в е н о п р е д и развръзката на конфликта личност—общество. Независимо от сложните отклонения назад и встрани повествованието се връща към този начален момент (начален за разказа, а не за фабулата), за да го повтори, за да го подчертае. Защото точно тук, точно в този „миг“ жизнената позиция на героя ще се провери от системата отношения, в която той е поставен да действува. Защото точно тук ще се пресекат свободата и необходимостта, законите, които движат личността, и законите, които движат „света“. Пресичането е неизбежно, нещо повече — оказва се, че законите на личността, които Шибил не може да „погази“, са в същност закони на света, че диалектиката на обстоятелствата е предизвикала диалектиката на душата. Когато развръзката на конфликта се осъществи в прогресивно течащото време, ще се окаже, че всички отклонения назад и встрани са в същност проследяване на взаимните зависимости, които решават съдбата на героя. Именно тук виждам най-съществената близост на Йовков до руските класици, защото какво в същност е главното и общото, което „*става*“ в „Идиот“, „Ана Каренина“, „Престъпление и наказание“, „Война и мир“, „Рудин“ и т. н. — позицията на героя по отношение на обществото *се проверява* от системата обществени отношения, докато в западноевропейските критикореалистически романи позицията на героя тепърва ще *се моделира* от системата отношения (впрочем това обяснява и младежката възраст на главните им герои). Разбира се, далеч съм от мисълта, че можем да измерваме разказа с мярата на романа, тук става дума за най-общото умонастроение на реалиста Йовков, който в един широко разпространен български фолклорен мотив — мотива за трагичната любов на момък и девойка, разделени от родителите[39] — решава един от главните проблеми на нашия век — проблема за личната свобода и обществената зависимост, чието авторство погрешно се приписва на екзистенциалистката философия и съответно — литература, макар че те дават само едно крайно „решение“.

Силата на любовта е изразена в смъртта на Рада. Зад смъртта на Шибил стои нещо по-различно — стои социалната природа на човека, разкрита като „откристализирала същност“, като „единната човешка същност пряко бит, време и националност“.[40]

Същото вместване на няколко минали и бъдещи века в един миг от „настоящето“ реализира Андрич в също тъй неромантичната „романтична“ история за

---

[39] Тук няма възможност да се включи изследването на точните промени, които Йовков внася в жеравненското предание за Шибил, посочени от Д. Минев в цит. кн., с. 231.

[40] И. П а н о в а . Цит. съч, с. 121.

Фатима и странната ѝ смърт[41] — чрез същото наслагване на две оценки за събитието — фолклорно-легендарната и авторовата. Едновременното оценяване на събитието с двете мери при Йовков се осъществява предварително — чрез промяна в сюжета на преданието и в рамките на повествованието — чрез разместване и „преакцентуване“ на епизодите. Андрич не променя босненското предание за Фатима — на него му е нужно именно автентичното фолклорно светоусещане, разкрито в легендата, защото при съпоставянето на двете представи за света ще се разкрие едновременно и народното самосъзнание, и истинският смисъл на събитието (на пръв поглед — една лична драма) от гледна точка на значението му за народната съдба, а заедно с това — и авторовата концепция за човека и историята.

Героиня на легендата е „едно от онези изключителни същества, които природата избира и издига до опасни висоти. Такива личности, за които се пее и говори, биват бързо повлечени от своята необикновена съдба и след тях вместо осъществен живот остава да живее песен или приказка.“ За босненци Фатима е необикновена девойка — необикновена с хубостта и остроумието си, но преди всичко — с необяснимото си самоубийство — едно „странно и тежко нещастие“, едно от „изключителните събития, заради които годината, в която те стават, после се помни и споменава дълго“.

За Андрич Фата е изключителна личност, защото в нейната съдба са се сблъскали два противоположни възгледа за живота и свободата на човека, два типа съзнание, две епохи. Самата тя — босненско цвете на Ренесанса, носи в себе си тези две епохи. Едната — минала и настояща — с традиционния начин на живот, при който девойката от ислямско вероизповедание[42] е длъжна да се омъжи за съпруг, избран от баща ѝ, независимо от нейното желание, съгласно с мюсюлманския възглед за непълноценността на жената. Другата — настояща и бъдеща — с ренесансовото съзнание за ценността и свободата на личността. Във Фата живее сприхавата и горда природа на баща ѝ, който „винаги е готов да каже и брани онова, което другите смятат, че е по-добре да се премълчи“, но и онази „няма и глуха покорност пред бащината воля, както всякъде и всякога е било у нас“. Свободата ѝ е заключена между нейното „не“ и бащиното „да“, изречено по принуда в дюкяна на Мустай бей,където се решават въпроси за пари и търговска чест, а заедно с тях— и човешки съдби.

Жулиета от Верона имаше своя Ромео и мъдрия отец Лоренцо, а Фата — само Моста, който свързва миналото с бъдещето, и бързата разпенена вода под него, „винаги нова и винаги една и съща“. За Андрич те имат същото значение, каквото имат за Йовков каранфилът и броеницата, бялата и червената кърпа в „Шибил“: вещите, които „заключват“ в себе си човешките конфликти — една близост до фолклорната поетика, в която се пазят следи от езическия фетишизъм.[43]

В „новелата“ за Фата, както и в „Шибил“ диалектиката на обстоятелствата предизвиква нравствено-психологическия конфликт: мъчителна вътрешна борба на две взаимно изключващи се позиции на героя по отношение на света и на самия себе си. И тук свободата ще се сблъска с необходимостта, за да се реализира в „доброволната“ смърт, защото друго решение не е възможно в този миг от човешката история.

Ако Андрич наистина се е учил от Йовковото художествено майсторство, предполагам, че най-силно впечатление му е направила характерната за „Старопланински легенди“ кълбовидна композиция. Идеята на Андричевите творби се извежда като художествено обобщение в синтеза на конкретнообразното повество-

---

[41] Гл. VIII от романа „Мостът на Дрина“.

[42] „Ислям“ означава буквално „покорност“ — араб.

[43] На вещите се приписват специфично социални качества и вследствие на това — способността им да влияят на човешкия живот.

вание и авторовия размисъл. Когато Андрич се отказва от своята „разказваческа партия“ (обособена композиционно), за да я предостави на героя си,[44] той използува такъв начин на композиране, който е междинен по отношение на традиционното композиране — с последователно хронологическо развитие на фабулата и характерната Йовкова кълбовидна композиция. В този случай се нарушава не последователността, а единството на литературното време: съществува време, в което героят разказва, и друго време — за което се разказва. Разказът започва с момент, страничен по отношение времето на събитието, за което се разказва, и повече не се връща към него, така че „разбиването“ на времето няма онази функция, която изпълнява при кълбовидното композиране. Авторът е предоставил своята функция на героя-разказвач — неговата оценка на събитията и героите е в същност оценка на автора. В други случаи Андрич нарушава последователността на времето със същата цел и по същия начин, както и Йовков. Независимо от широкия диапазон мисли и преживявания кълбовидно композираните новели на Андрич — от „Мустафа Маджар“ до „Прокълнатият двор“, се обединяват от проблема за свободата и необходимостта, който се решава винаги в полза на зависимостите. Ако Йовковите герои могат да реализират свободата си в един миг-порив, в който пламва любовта, в преклонението пред красотата и смелостта, дори в празничната смърт, докато Йовковите герои се реализират като личности именно в този миг, в който преодоляват инерцията на ежедневието, то в новелите на Андрич героите — като характер, нравственост, съзнание, преживявания и т. н. — се моделират от законите и по мярата на обществените отношения в конкретния исторически момент. Йовков фиксира онзи отрязък от времето, в който героят се променя — променяйки отношението си към „света“, и тази промяна винаги е белязана с положителната нравствена оценка на писателя, защото в нея именно се реализира свободата на личността и се разкрива ценността на човека, т. е. тя (промяната) е *прекрасното* в Йовковите разкази. И Йовков точно затова е „майстор на късия разказ“, защото, колкото и да „разтегля“ този миг на промяната, той се живява именно като миг — едновременно в неговата зависимост и обособеност от безлично-постоянния ход на времето. Ако развитието на характерите на Йовковите легенди се изчерпват с промяната в отношението на героя към света, в новелите на Андрич развитието на характера е процес на формиране отношението на героя към света — тук е и едно от основанията за предпочитанието на югославския белетрист към средните и големите епични форми: новелата, повестта, романа. Доколкото обществото доминира над личността, моделирайки я „по свой образ и подобие“ и доколкото светът на миналото (Босна — запуснатата провинция на Османската империя) се оценява отрицателно от Андрич, дотолкова всяка промяна в светоотношението на героите му е само ново приспособяване към законите на обществото, загуба на възможността за реализация на потенциалната ценност на личността, смазана от зависимостите, затова тази промяна внася в ранните новели на Андрич *трагизма на несъответствията* и парализиращия студен ужас от всесилността на времето. Ако въобще има любов, тя е хилава и унищожена в зародиша си, ако има красота, тя е демонична или поругана, ако има безнаказана свобода, това е свободата на насилието. Самота, страдание, грозна смърт, а над всички тях — задъханият страх — това са най-често срещаните състояния в новелите на Андрич, писани между двете световни войни, във времето на кралската фашистка диктатура в Югославия, победата на фашизма в Германия и Испания, където той е дипломатически представител — новели за безпрепятственото шествие на злото. Но дори в най-демоничния му разказ — „Мустафа Маджар“ — злото не съществува като изконно присъщо на човешката природа свойство, а е социална характеристика на конкретния исторически момент, не е личен, а обществен проблем.

[44] Например разказите „на“ фра Петър, вкл. и „Прокълнатият двор“.

Постройката на разказа е поразително близка до кълбовидната композиция на Йовковия „Шибил“: повествованието започва с междинния момент след развръзката на нравствено-психологическия конфликт и преди развръзката на конфликта личност—общество. Героят се въвежда с вече определена жизнена позиция,в ретроспекция се проследява нейното формиране, стига се отново до началния за разказа, а не за фабулата момент, после действието се развива стремително до финала на разказа — нелепото убийство на героя, защитна реакция на няколко случайно срещнати хора.

Повествованието започва с момента преди третото — последно връщане на Мустафа в родния му град Добой. Всички се готвят да посрещнат своя съгражданин, прославен с бойните си подвизи — един почти домашен празник, след който ще дойде грозната смърт. Докато се събират посрещачите, авторът се връща назад във времето, за да проследи развитието на героя — от млад богослов до прославен войн.

След първото си връщане в малкото родно градче след четири „постни и тежки години“, прекарани в изучаване на богословие в Сараево, Мустафа открива, че е самотен, излишен и безличен сред своите съграждани, заети с обичайните си грижи. За да избяга от самотата на тихото си съществуване в празната бащина къща, героят търси да се осъществи в това, което за неговото време има стойност, по-голяма от стойността на богословието: войната. След всеки свой поход войнът се връща в старата къща, за да открие, че вече не може да се докосне до зеления сандък с книги и до любимата зурна[45], защото твърде много се е отдалечил от богослова и от предишната си нравственост. Цялото по-нататъшно развитие на героя се изчерпва с усилията му да избяга от отговорността за поведението си. След всеки свой „подвиг“ Мустафа сънува престъпленията си и техните жертви, престъпления, които му донасят славата на най-добрия войн в цяла Босна.Подсъзнателното чувство за вина, което се проявява в кошмарните му сънища и в лепкавия страх от самия себе си,превръща живота му в едно безкрайно и безплодно мазохистично усилие да задуши спомена за извършената жестокост с ново насилие, с нова жестокост. Когато е на върха на войнската си слава, Мустафа стига до своето последно откритие: „Светът е пълен с гадове. И християнски, и нехристиянски — светът е пълен с гадове!“ Воден от естествения човешки стремеж за самореализация в този свят, „пълен с гадове“, Мустафа сам става един от тях. Първата постъпка на героя (първото заминаване) е продиктувана от стремежа му да се противопостави на обстоятелствата, при които не може да реализира своите заложби и наклонности, води до втората — до избора на насилието като средство за социална адаптация, т. е. отново до приспособяване към системата отношения, в които героят е поставен да действува. Личността не само не се самореализира, но и загубва самата себе си, саморазрушава се с разрушаването на нравствените си устои.

След третото си връщане в къщи, след най-големия си войнски успех в битката при Баня Лука, Мустафа е напълно отвратен от хората и от себе си. Сега кръгът на времето се затваря и макар сюжетното действие да протича „реално“ до финала, героят и неговите действия изглеждат нереални като един от кошмарните сънища на Мустафа Маджар в безкрайния миг между нощта и деня.

Фактът, че новелата на Андрич „Мустафа Маджар“ е писана след Йовковия „Шибил“, едва ли е достатъчно основание да се приемат еднаквите им композиционни схеми като реализация на художническото влияние на Йовков върху Андрич, но ако югославският писател наистина е „заел“ кълбовидната композиция от нашия майстор на разказа, причината е, струва ми се, в близостта на техните възгледи за човека, т. е. предварително е съществувало тематично концептуално

---

[45] Музикален инструмент.

сходство в техните творчества и именно то е било предпоставка за плодотворен литературен контакт. Между многото творби на Йовков и Андрич, в които се наблюдават тематични или стилови сходства и които предизвикват размисли за същността на литературните влияния, избрах именно разгледаните тук разкази не защото те изчерпват същностните характеристики на своите автори като мислители и художници, но защото в тях ясно е изразена близостта (но и различията) на писателските възгледи за човека — в тяхната художествена реализация. И двата разказа са изградени върху нравствено-психологически конфликт, и в двата разказа се решава проблемът за границите на човешката свобода — кои закони личността може да „погази“ и на кои е безусловно подчинена. Общият за двамата писатели възглед за социалната същност на човека се конкретизира в замисъла да се приближат непосредствено един до друг двата момента: единият, който е развръзка на психологическия конфликт — героят вече е определил своето отношение към „света“, и другият — момента, в който жизнената позиция на героя ще се провери непосредствено от системата отношения, в които той е поставен да действува. Между тези два момента се включва в ретроспекция процесът на формирането на това светоотношение, с което героят е въведен в разказа. И двамата писатели приемат стремежа на личността за самоутвърждаване като двигател на човешкото поведение, а нравствеността — като негов (на поведението) регулатор. Както видяхме, в „Шибил“ любовта активизира съвестта, а тя от своя страна регулира поведението. В „Мустафа Маджар“ човекът се реализира като нравствена личност не в поведението си, а в подсъзнателното чувство на вина. Чрез дистанцирането на психиката от поведението, на съня от реалността, чрез противопоставянето на потенциалната и реалната личност, изследвайки механизмите на саморазрушаването на личността, Андрич се доближава до болезнения психологизъм на Достоевски. Зад „непосредния психологизъм“ (П. Зарев) на Йовков стои, би казал Вл. Василев, нервно здравият балканджия, който не може да бъде сантиментален.[46] Съчетанието на което и да е име на Йовков герой (например Токмакчията) с думата „интроспекция“ — едно традиционно за психологическата новела, роман или драма средство — би изглеждало просто смешно. За монолози и дума не може да става — Йовковите герои говорят или за керванджийката, или за женската хубост, или за овцете и телците, а авторът им е комай по-мълчалив и от тях. Вътрешната драма в „Шибил“се развива без нито една дума и въпреки това е психологическа драма — за Йовков е достатъчно да владее магията на простото слово и така да прередн и преакцентува „видимия свят“,щото да възприемем мълчаливите колебания на Шибил дали хаберът не е примка, със сила на преживяването, равна на Хамлетовото „да бъдеш или да не бъдеш“. Зад непосредния психологизъм на Йовков стои възгледът му, че ценността на човека се определя от неговото отношение към света, а това отношение се разкрива в поведението.

Йовковите романтични легенди и мрачните ранни новели на Андрич представят двете противоположни решения на проблема за свободата и необходимостта. В търсене на истината за човека Йовков и Андрич се обръщат към миналото на своите народи—единият, за да открие какво е човекът и какъв е смисълът на неговия живот, другият — за да открие ония „все едни и същи закони“, които движат света и заедно с това — зависимостта на човешката съдба от промените в света. Общото и главното е едно: светът и човекът се променят и тези промени са във взаимна зависимост. За да бъде л и ч н о с т, човекът трябва да има определена жизнена позиция, определено отношение към промените в света.

И двамата писатели, всеки воден от своята цел, избират от историята общата за българи и босненци епоха — времето на турското робство (а Андрич — и годините на австроунгарската окупация). Това, с което ги привлича епохата на робство-

---

[46] Вл. Василев за героите от „Старопланински легенди“, в цит. съч.

то, е. . . нейната продължителност. Коя е тази вътрешна сила, която спаси българския народ от асимилация през времето на 500-годишно робство? Поколения се сменят, човек се ражда и умира в робство, но живее и обича, а да обичаш — това за Йовков означава да си вътрешно свободен. За Андрич въпросът е друг: коя е тази сила, която може да държи един народ 500 години в робство, която обрича на провал всяко лично усилие за разкрепостяване и освобождаване, която замеия едното робство с друго, ориенталското насилие и жестокост — с безличната, но безпощадна експлоатация на „цивилизаторската" австроунгарска власт. И двамата писатели откриват по една истина за хората — за тяхната сила и за тяхната слабост. За Йовков силата на човека е в неговата съзнателна активност, в противопоставянето му на стечението на обстоятелствата. Порив**ъ**т да превъзмогнеш инерцията в самия себе си, да промениш живота си—дори само за миг, порив**ъ**т да се противопоставиш на обстоятелствата, които отнемат свободата ти — дори ако този бунт води до физическото ти унищожение — това е „духовно възвисяващият момент", в който се реализира Йовковият герой в легендите, това е критерият за ценността на човека, това е Йовковото откриване на „човека в българина".[47] Приемайки безусловно примата на необходимостта над свободата, на обществото над личността, на света над човека, в „Мостът на Дрина" Андрич открива друга истина: силата на човека е в неговата „етическа твърдост"[48]: „Ходът на събитията в живота не зависи от нас, а ако зависи от нас, то е твърде малко, но начинът, по който ще понесем събитията, зависи до голяма степен от нас самите, значи на това трябва да се посвещават сили и да се обръща внимание. На това!" За Йовков и Андрич слабостта на човека е в приспособяването **и в** примирението със стечението на обстоятелствата, в „трагизма на безболието": неизразимият трагизъм на „да не искаш нищо повече"[49]. Приемането на бунта и примирението като два начина на съществуване е свързано с общия за двамата писатели възглед: в поведението на човека се разкрива неговото отношение към света и времето, в което живее. Ето защо националните конфликти, които предполага епохата на робството, са заменени с нравствени. Това обяснява прословутата им национална и верска търпимост, отбелязвана от всички изследвачи на творчествата им.

Насилието е неотменен спътник на националното потисничество, нещо повече — то е средство за неговото осъществяване. Затова героите на Йовковите и Андричевите творби, които по сюжет се отнасят до времето на турското робство, са противопоставени не според народностната им принадлежност, а според отношението им към насилието. Актът на насилие принуждава героите да определят своето отношение към действителността, своята жизнена позиция. В „Най-вярната стража" този акт дава само началния тласък за развитието на действието. Йовков се интересува не от мотивите на насилието, а от реакциите на неговите жертви — ще се подчинят ли на силата, ще се примирят ли, ще се приспособят ли към обстоятелствата или ще се противопоставят? Героите са обединени в две групи, противопоставени според реакциите им на насилието: от една страна — примирение и приспособяване (Димчо кехая, отец Амфилохий, братята от манастира, Ранка), от друга страна — активно усилие да се променят обстоятелствата, насилствено наложени от поробителите (Марга, Драгота, Косан).

Втората сюжетна линия, центрирана около манастира и неговите обитатели, на пръв поглед няма нищо общо с главната сюжетна линия, организирана около отвличането на Ранка, но за Йовков съдбата на манастира и съдбата на жената са в дълбоко същностна връзка помежду си. „Най-вярната стража" е не само една семейна трагедия, а разказ колкото за запазването (или изгубването на честта)

---

[47] В л . В а с и л е в. Цит. съч.

[48] Н. Б. Я к о в л е в а. Человек и история в творчестве И. Андрича. — В: Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967, с. 164.

[49] Г. М и л е в. Театрално изкуство. С., 1942, с. 120.

толкова и за запазването на вярата. „Романтикът по вътрешни концепции“[50] Йовков отразява действителните обществени отношения у нас по време на робството, когато противоречията между господствуваща и потисната класа съществуват под формата на народностни и верски противоречия. Религиозно-верското деление в поробена България почти изцяло съвпадаше с народностното — да си християнин, значи да си българин, а мюсюлманин — турчин. В този смисъл отстояването „чистотата на вярата“ е израз на борбата за отстояване целостта на българския народ. Затова черковната борба е първият етап от националноосвободителното ни движение.

Двата мотива — за вярата и честта — се свързват чрез сложно преплитане на двете сюжетни линии и разместване на хронологическите пластове. Йовков разделя разказа на четири части. В първата част действието в манастира се развива в „реалното“ време, а в ретроспекция се проследява отвличането на Ранка и реакциите на нейните близки: майката, бащата и двамата влюбени младежи. Въвеждат се всички герои, набелязват се техните отношения, разделят се на две противопоставени групи, които не контактуват пряко помежду си: по отношение на „крепкостта във вярата“ Драгота е противопоставен на отец Амфилохий, по отношение пасивност — активност спрямо насилието Димчо кехая е противопоставен на Марга, Драгота, Косан.

Смислов център на втората част на разказа е мотивът за уповаването в бога като една от възможните реакции на насилието. Йовков е категоричен — това е само вариант на примирението с насилието и приспособяването към обстоятелствата. В „тежките дни“ — с кърджалиите, с огнените сияния на запалените села, с „вдигнатия прах по всички пътища, по които като черни мравуняци се движеха хора“ — отец Амфилохий говори благо и кротко на братята от манастира, насърчава ги, настоява да не бягат: „бог щеше да се погрижи за тях и да ги запази“. Не са отзвучали думите за божията справедливост и пристигат кърджалиите. Братята разчитат само на бързината на краката си и се спасяват, отецът — на бога, и след няколко дни го намират заклан пред иконите с избодени очи: уповаването в божията справедливост не е защита срещу земната несправедливост. Това не е нищо друго освен самоуспокоение — но безполезно самоуспокоение — да не вярваш в съществуването на насилието не означава, че то действително не съществува.

Пред Драгота въобще не стои проблемът за вярата или съмнението в бога. Показателно е, че Йовков започва разказа точно с опровергаването на неговата „крепкост във вярата“. За Драгота тя е средство за постигане на главната цел — Ранка. Дългът пред чистотата на християнската вяра е мотив за действията му — мотив, предназначен за другите, като най-убедителен за тях.

Третата част на разказа представя един рядък случай в Йовковото творчество — струпване на случайности, за да се стигне до развръзката. Драгота е отвлякъл Ранка от конака на Емин и я е завел в манастира. В това време Косан (който е станал хайдутин след първото отвличане на Ранка) също стига до манастира, за да се скрие от преследващата го турска потеря. Разбрал „греховните помисли“ на Драгота, Косан уговаря Ранка да избягат заедно. Двамата мъже се сбиват, жената се изплашва и почва да бие клепалото. В същия миг пристига потерята на Емин. Манастирът се самозапалва и вътре в него изгарят Драгота и Косан, вкопчени един в друг. Емин прибира жена си, успокоена в неговите прегръдки. Защо е нужно струпването на толкова „случайности“? — за да се подменят конфликтите. Противопоставянето на бунта и примирението с насилието се заменя с противопоставяне на греха и нравствеността, на духовното и плътското в любовта. Мъртвият Драгота предизвиква отвращение у Емин (в случая неговата оценка е нравствената оценка на Йовков), защото цялата му ловкост и изобретателност за „спасяването“

[50] С. Султанов. Йовков и неговият свят.

на Ранка е подчинена на плътската му страст. Мъртвият Косан предизвиква възхищение у Емин, защото е защищавал Ранка честно и безкористно.

Манастирската обител изгаря, а Ранка е отново при своя похитител. „Победата на майчинството над рода“ звучи по-скоро с ирония и упрек към „рода“, отколкото с възхвала за превъзмогването на националното от човешкото. Йовков обвинява за съдбата на Ранка не потисниците, а потиснатите. Драгота е отдаден изцяло на плътската си страст, Косан — на отмъщението, отец Амфилохий — на смирението си, Димчо кехая — на жалката си безпомощност. Затова „най-вярната стража“ на Ранка са синовете ѝ, синовете на Емин.

Аналогичен е характерът на конфликта — конфликт на позиции: бунт или приспособяване — в гл. III от „Мостът на Дрина“: епизодът — „новела“ за строежа на моста. И тук, както и в „Най-вярната стража“ героите са противопоставени според реакциите им на насилието. Както Йовков насочва вниманието си не към междунационалните отношения, а към вътрешнонародностните, така и Андрич изследва сложните вътрешни отношения в Босна — отношенията между босненци-християни и босненци-мюсюлмани. Както вече отбелязах, в периода на феодализма в Османската империя класовото деление у нас съвпада с народностното и верското деление. В Босна — родината на Андрич — ситуацията е по-сложна. Там междукласовите отношения, такива, каквито са до падането на Босна под турско робство, не се заличават, а се трансформират в религиозно-верски противоречия. Босненските феодали приемат мюсюлманската религия и с това запазват правата си на господствуваща класа. В същност нацията-потисник[51] е предоставила своите функции на местните мюсюлмани — най-ефикасният начин да се заличи съзнанието за народностно единство под чуждо робство. Религиозните противоречия, които тук са преобърната форма на класовите противоречия, разделят босненци на привилегировани — мюсюлмани, и рая — християни. Така се появяват парадоксалните названия „босненски турци“ и „босненски сърби“. Андрич е първият писател на Босна, който разкрива същността на сложните вътрешнонародностни отношения в родината си, смисъла на „тая велика и чудна борба, която с векове се водеше в Босна между две вери, а под формата на вяра — за земя и власт и за собствено схващане за живота и уреждане на света“.

Ето защо построяването на моста има различно значение за мюсюлманите и християните. За едните строежът само нарушава тишината и спокойствието на ежедневието, а на другите той носи тригодишна ангария, скотски живот, работа до смърт от изтощение.

И тук, както и в „Най-вярната стража“ героите са противопоставени според реакциите им на насилието. От едната страна — „малодушните и недоверчивите, които смятаха, че така (да се руши мостът — м. б.) няма да излезе нищо, защото силните и лукави турци няма да се откажат от онова, което са намислили, и че трябва и по-нататък да се работи ангария, както бог дал, и да не се прави от лошото по-лошо“. От другата страна — тия, които смятат, че „трябва да се върви след всеки, който мисли да търси някакъв изход“.

Йовков се интересува от насилието само дотолкова, доколкото актът на проявата му принуждава героите да определят своето отношение към него. За Андрич насилието е не само първоначален тласък за развитието на действието, но и жизнена позиция, начин на съществуване—също както и приспособяването и бунтът. Затова югославският писател се интересува от мотивите на насилието също толкова, колкото и от реакциите на неговите жертви. В общото разположение на персонажите в разглеждания епизод се отделя трета група герои: насилниците — Абид ага и Плевляк. Абид ага е „жесток и опак човек“, „сам против всички и всичко“.

---

[51] Понятието „нация“ се свързва с капиталистическата обществена формация. Не би трябвало да го употребяваме във връзка с епохата на феодализма и все пак периода на турското робство наричаме „време на национално потисничество“.

Единственият мотив на неговата жестокост е страхът да не изпадне в немилост „Немилост, това значи да си отдалечен от везира, враговете да ти се присмиват „ах, само това не!“, да си никой и нищо, да си парцал и фукара не само в чуждите но и в своите собствени очи.“ За Плевляк, който е на по-ниско стъпало от йерархическата стълбица на „владетелите“, главен мотив на поведение е страхът му от жестокостта на Абид ага.

Абид ага е жесток, за да не изпадне в немилост пред везира, Плевляк е жесток, за да не изпадне в немилост пред Абид ага: насилието не е нищо друго освен средство за социална адаптация, средство за приспособяване към съществуващите обществени отношения, към „кодекса“ на феодалното общество. Това е един траен възглед на Андрич — от Мустафа Маджар до Карагьоз („Прокълнатият двор“).

За Йовков и Андрич примирението с насилието е израз на малодушие, а противопоставянето — израз на общозначимата морална и социална ценност — стремежа на човека да отстоява свободата си.

Стихийният бунт на Радисав не отменя неправдата и насилието, но за Андрич той е важен именно като проява на човешката активност. Радисав загива, строежът на моста е завършен, времето е заличило спомена за жестокия Абид и страхливия Плевляк, но в паметта на народа се пази предание за могилата край моста— гроб на силен и смел човек. За християните той е „сръбски първенец, разбунил народа“, убит с измама от турците, а за мюсюлманите — дервиш, загинал за вярата. „Народът помни и преразказва онова, което може да схване и успее да превърне в легенда.“

Приемането на приспособяването и противопоставянето, на бунта и примирението като два начина на човешкото съществуване — еднакво разбираеми, но не еднакво приемливи — довежда Йовков и Андрич до художествено новаторство по отношение не само на националната, но и на европейската литературна традиция — до изграждането на новелата върху нов тип нравствен конфликт:[52] конфликт на противоположни жизнени позиции.

„Позиционният“ конфликт изключва задължителността на пряк контакт между героите. За да се противопоставят като две конфликтуващи страни, достатъчно е да бъдат съпоставими — „съпоставителен признак“ е отношението им към определен жизнен проблем. Това позволява да се наруши последователната хронология на действието, да се акцентуват — чрез повторение — определени моменти от времето (т. е. от процеса). Могат да се включат повече от две страни в конфликта и с това се увеличава възможността за вариантни решения на проблемите (отношенията в действителността не се изчерпват с алтернативните противоречия). Така се създава илюзията за безконфликтност на някои Йовкови разкази — „Песента на колелетата“, „На Игликина поляна“ и особено цикъла „Ако можеха да говорят“. Новият тип конфликт дава възможност да се включат в повествованието две или повече сюжетни линии, които не са в непосредствена фабулна връзка помежду си. В резултат на максималното използуване на тази възможност се появяват нови жанрови образувания: цикълът разкази и „новелистичният роман“. Почти всички изследвачи на Андрич отбелязват, че „Мостът на Дрина“ е твърде далече от традиционната представа за роман и прилича по-скоро на цикъл от свързани една с друга новели, а изследвачите на Йовков приемат „Ако можеха да говорят“ като единно и завършено цяло, което е по-близо до романа, отколкото до сборника разкази. В цикъла „Ако можеха да говорят“ героите са съпоставени според отношението им към чифлика, който в случая е образ-метафора, събирателен фокус, в който Йовков пресича законите на природното и общественото развитие. В „Мостът на Дрина“ героите са съпоставени според отношението им към

---

[52] За конфликта като структурна основа на художественото произведение вж. М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы. — В: Творческая индивидуалность писателя и развитие литературы, с. 258.

моста, който символизира превратната историческа съдба на Босна. Интересно е, че и в двата случая са съпоставени или противопоставени герои, чийто „живот“ отстои на по-малко или по-голямо разстояние във времето. Това позволява да се разкрие връзката между жизнените явления в дълъг период от време, а човешките отношения да се разглеждат „едновременно“ на две нива — синхронно и диахронно, и да се „отсее“ преходното от непреходното, т. е. да се постигне движението на живота като реката, която тече „винаги нова и винаги една и съща“.

В „Старопланински легенди“ позиционният конфликт се организира по друг начин — чрез кълбовидното композиране. Разбира се, не е случайно, че шест от десетте легенди са построени така, че повествованието да не следва естественохронологическото развитие на събитието. Тук стигаме до необходимостта да уточним смисъла на понятието „събитие“ в Йовковите легенди. Кое е събитието в „Шибил“? Според фабулата — една голяма любов и една празнична смърт, спо-
ред нейната организация — героят променя своето отношение, жизнената си позиция. Какво с т а в а в „Най-вярната стража“? Според фабулата — две любови, три отвличания, пет смърти и едно успокоение, според организацията — едни се противопоставят на насилието, други чакат да видят какво ще стане. Затова всеки герой тук е толкова „главен“, колкото и Ранка, около чиито отвличания се върти всичко и която е най-безличната Йовкова героиня в легендите. В „Индже“ зад многото кланета, обири, пожари, любов, детеубийство, милосърдие, възмездие стои една голяма промяна — превръщането на Индже-главореза в Индже-закрилника. В „Постолови воденици“ зад безбройните приключения на Жен-да и ревности на Марин стои този път не промяната, а поривът, копнежът за промяна. Вл. Василев, който отблизо познава Йовков и следи непосредствено работата му върху „Старопланински легенди“, много точно отбелязва, че всеки Йовков сюжет отвежда до един духовновъзвисяващ момент — морален, философски или естетически. За Йовков главното събитие във всяка от легендите е именно този порив на човека да се реализира като личност, преодолявайки напластената инерция на вековно вегетиране — в света и в самия себе си. Чрез сложната организация на сюжетното действие писателят постига това разграничаване на душевното от фабулното събитие, което му позволява, без да променя народното предание, да подчини фолклорно-легендарната представа на своята концепция за човека и света. Това съществуване на двете представи е ясно изразено в „Юнашки глави“.

Според преданието за жеравненското въстание главното събитие в „Юнашки глави“ би трябвало да е самото въстание, но главното събитие, главната промяна тук са „преображенията на дяда Руся“[53]. И тук, както и в „Най-вярната стража“ активността е противопоставена на пасивността, бунтът — на примирението, смелостта — на страха, шестимата въстаници — на „мирното“ село, дядо Руси п р е д и въстанието — на дядо Руси с л е д въстанието, копнежът за промяна — на инерцията.

Йовков проследява три момента от развитието на характера. Те следват развитието на фабулното събитие — подготовката за въстанието, самотния бунт на Милуш и другарите му и донасянето на главите на въстаниците в селото. След първото състояние на радостна възбуда идва съмнението, а след него — примирението. Причината за „преображенията“ на дядо Руси е вътрешното раздвоение между противопоставянето и приспособяването към обстоятелствата. За неуспеха на бунта дядо Руси упреква времето и Балкана, а Йовков — хората — заради робското примирение, заради страха „да не се прави от лошото по-лошо“.

Йовков, който с възторг чете „Под игото“, избира един печален, но също действителен случай от това време, защото за него смисълът на този случай е в раздвое-

---

[53] Това е заглавието на разказа при първата му публикация в сп. Българска мисъл, 1926, кн. VI—VII.

нието между назрелия копнеж за свобода и инертността. В писмото си до Д. Константинов, с което го моли да събере „преданията и разказите за стари, битови или исторически случки, стига само в тях да е вложено нещо интересно и о с о б е н о“, Йовков добавя: „Такъв е случаят например с въстаниците, излезли от Жеравна с четата на Стоил войвода, и донасянето на главите им в Жеравна, за да ги познаят близките им. Доколкото помня, станало е дума за един момък, чийто баща е познал главата му, н о н е е с м е е л д а п р и з н а е т о в а“[54] (разр. м.).

По същото време, когато Йовков пише своите романтични легенди, в разговор с приятели той споделя: „Кой би повярвал, че в България е възможна такава продължителна и свирепа цензура. А ето че народът я понася търпеливо. Тоя народ даде 100 хиляди жертви за Македония, а не може да даде един човек жертва за свободата си.“[55] Тази убийствена ирония е изненадваща за писателя, „коленичил пред народа си“ (Е. Станев), но Йовков си я позволява — именно заради народа. „Нашите държавници и общественици са търсили не пробуденото и утвърдено национално съзнание, а пасивната, инстинктна, неосъзната българска душа и с нея са работили, тъй като с нея по-лесно може да се злоупотребява.“[56] Да се преодолее пасивността, инертността на смазаната от фашисткия терор „българска душа“ — в това Йовков вижда главния проблем на своето време. Очевидно в жеравненските предания от XVII до XIX в. той е търсил именно пробуждащото се народно самосъзнание така, както се е отразило в художествените творби на нашия народ.

В „Мостът на Дрина“ историята на Босна от XVI до XIX в. е и история на нейните предания. Андрич е подбрал само тези босненски легенди, които фиксират най-важните промени в народната съдба. Андрич, както и Йовков в „Старопланински легенди“, свързва проблема за свободата на личността с проблема за свободата на народа, редувайки „новелите“ за личната драма (на Фата или на Чоркан) с „новели“ за народната драма (бунтовете, големите прииждания на реката или окупацията), а в първата и в последните 13 глави на романа личната и народната драма са двете измерения на непрекъснатия ход на историята.

Ако Йовков за разлика от Андрич няма завършена концепция за националната история, то е, защото никога не се е интересувал от историята като п р о ц е с. Тривековният процес на националното ни възраждане в критичните условия на робството Йовков редуцира до една от неговите прояви — която той смята за най-значима — проявата на волята за съпротива — от съпротива срещу закостенелите патриархални предразсъдъци до съпротивата срещу насилието.

Научната работа на Андрич върху босненската история безспорно има решаващо значение и за формирането на оригиналната му писателска концепция за историята.[57] И ако в последната си книга той формулира пределно ясно схващането си: „в легендите е истинската история на човечеството“[58], то е, защото в босненските предания от времето на робството Андрич откри същата общочовешки значима ценност, която откри Йовков в жеравненските легенди — порива към свободата, „копнежът, който разчупва формата и преодолява Времето“ (Лорка): „Народът страдаше, шепнеше и се бранеше, ако не другояче, то поне с приказки, в които живееше неговият мъглив, но неунищожим стремеж за правда, за по-друг живот и по-добри времена.“[59]

---

[54] Д. М и н е в. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 276—277.
[55] С п. К а з а н д ж и е в. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 95.
[56] Пак там, с. 88—89.
[57] През 1923 г. Андрич защищава докторска дисертация по философия на тема „Духовният живот в Босна по времето на турците“, от 1924 до 1927 г. изучава архивите на френския консул в Травник Пиер Давид, през 1937 — архивите на двама австрийски консули. По-подробно за значението на научната работа на Андрич за писателското му дело вж. M i d h a t Š a m i ć. Istorijski izvori Travničke hronike Ive Andrića i njinova imjetnička transpozicija. Sarajevo, 1962.
[58] Разговор с Гоя.
[59] А н д р и ч. Приказка за слона на везира.

ЗА ПАТРИОТИЧНАТА ТЕНДЕНЦИЯ В БЪЛГАРСКИЯ ПЪТЕПИС

Бистра Ганчева

Българският пътепис все още не е станал предмет на дължимото към него внимание от страна на нашата наука. А той дава в литературата ни забележителни образци. Някои от тях се радват на същата известност и читателска любов като най-изтъкнатите произведения на създателите си — например „До Чикаго и назад“ от Алеко Константинов. Други, като „Писма от Рим“ на Константин Величков или „В страната на палмите“ от Страшимир Кринчев, споделят недооценяването на цялото творчество на авторите си. В отделни случаи пътеписите с известността си и с високата оценка, която им се дава, дори надминават, справедливо или не, белетристичните произведения на творците — „Писма от Южна Америка“ на Борис Шивачев, пътеписите на Константин Константинов. Дори само тези факти показват, че независимо от подценяването от страна на изследователите жанрът е привлякъл вниманието на т в о р ц и т е — разбира се, за различно време, с нееднакви амбиции и постижения.

И при бегъл поглед върху българския пътепис от края на миналия и началото на нашия век[1] може да се установи колко близки и дори сходни задачи си поставят неговите създатели. В творбите си от този жанр те се придържат към една, нека бъде наречена така, информативно-патриотична тенденция. Както в пътуванията си се стремят да о п о з н а я т българската (или чуждата — в пътеписите за чужбина) земя, така в произведенията си целят да з а п о з н а я т читателя с нея. В пътеписите за България непрестанното им желание е да засилят любовта на българина към отечеството. Направените в това отношение успоредици между Вазов и А. Константинов[2] може в значителна степен да се отнесат и за К. Величков, А. Страшимиров, Стр. Кринчев — едновременно пътешественици, художници и родолюбци. Техните произведения създават устойчива традиция в българския пътепис за много десетилетия.

Патриотичните тежнения на тогавашния български пътеписец проличават и когато авторите се намират в чужбина. Описвайки близки и далечни страни, Вазов и А. Константинов винаги са с мисълта за родината. Както е отбелязвано,[3] те навсякъде носят българската атмосфера. Тя се чувствува в сравненията между

---

[1] В настоящата работа се имат пред вид пътеписи, оформени преди всичко като художествени произведения. Извън обсега на изследването остават автори, чийто художествен интерес отстъпва пред географския или историческия— като Павел Делирадев, Иван Велков, Васил Кънчов. Те заслужават отделно изследване, но с по-различна насока.

[2] Г. Ц а н е в. Пътеписите на Вазов. Предговор към Събрани съчинения в 20 тома. Т. 10. С., 1956, с. 10—11.

[3] П. Д и н е к о в. „Другата Америка“ на Светослав Минков. — Златорог, г. XX, 1939 с. 101.

видяното в чужбина и припомненото в България, в мярката, с която преценяват нещата, и особено с ясното предназначение на произведенията им единствено за българския читател — само него авторите имат пред вид, само у него разчитат да предизвикат отклик, какъвто желаят. Неуморни пътешественици, жадни да опознаят широкия свят, те остават преди всичко българи и навсякъде подчертават това — пред Ниагара и Петербург, в Лондон и Рим.

Вазов по думите на Михаил Арнаудов създава „поетическа карта“ на своята страна.[4] Описанията, които той прави на различни кътове от родината, се вграждат в целокупния образ на България, създаден от него в цялото му творчество — с нейната природа и народ, с миналото и паметниците ѝ, с хубавото ѝ бъдеще — и с онази голяма любов, за която тя е достойна и която за негова дълбока, често споделяна болка не ѝ се засвидетелствува от всички.

В пътеписите си Вазов изразява различно любовта си към България.[5] От една страна, той се стреми да внуши красотата ѝ чрез непосредствено описание. Родната природа възпламенява възторга му и за да предизвика същия възторг у читателя, той се стреми да бъде максимално точен и изчерпателен, използува цялата си дарба на живописец, за да създаде в я р н а представа за местностите, които са го възхитили. От друга страна, Вазов носи патриотичния възторг и у себе си независимо от пейзажа, който в момента се разгъва пред очите му. Към описанието на всяка картина той пристъпва освен със спонтанно, в момента родено възхищение, още и с отдавнашно благоволение. Красивите гледки и историческите спомени възобновяват и з г р а д е н а т а п р е д и обща представа за отечеството, като само я допълват и уточняват в подробности.

Това, разбира се, съвсем не означава, че родолюбивият възторг се изтъква на всеки ред като натрапчив лайтмотив. Сред известните и многократно подчертавани достойнства на Вазовия пътепис са тъкмо богатството, многообразието, дори пъстротата на разнородни впечатления, умелото редуване на природни описания със сведения за миналото и приключения от пътуването. Немалко място Вазов отделя и на вътрешното просветление при непосредствения си досег с природата, дори на пантеистичните си настроения. Освежаването и възвисяването на духа е момент от самото Вазово възприемане на природата.

Но въпреки разнообразието родолюбивият възторг остава ясен идейно-емоционален център на Вазовия пътепис. В съзнанието на народния поет понятието „природа“ е тясно свързано с „б ъ л г а р с к а природа“, а то от своя страна отвежда към мисълта за българската з е м я, за отечеството.

Изразявайки чувството си към родината, Вазов непрестанно се стреми и да го внушава. Той смята, че по този начин изпълнява „своята най-пряма обществена мисия“ — „да възпитам народа си в понятието на гореща отечествена любов“[6]. Патриотизмът е за него източник на гражданска енергия и добродетели — това непоклатимо убеждение го кара да е непрекъснато загрижен за родолюбивите чувства на читателя си и да ги „отглежда“ чрез произведенията си. Затова патриотичният възторг във Вазовия пътепис е и непосредственият „дъх“ на произведението, и съзнателно поставена творческа цел. На тази цел народният поет подчинява целия си талант на пътеписец — усет за красивото, наблюдателност за форми

---

[4] М. А р н а у д о в. Увод към Събр. съч. на Ив. Вазов. Т. 10. С., 1945, с. 8.

[5] В така очертаното поле на изследователски усилия средищно място заема творческата фигура на Ив. Вазов. Вниманието, което се отделя, не толкова следва традицията, колкото се подчинява на неотменимото,завоювано от самия писател право да бъде център на литературния ни живот в първите десетилетия на следосвобожденска България. Това не стеснява мястото на другите. И Ал. Константинов, и К. Величков, и Стр. Кричев, и отчасти А. Страшимиров дават своя влог в развитието на пътеписа, някои от тях могат да отидат и по-напред от народния поет — с отделни качества на творбите си,—но в общата картина на жанра те се нареждат о к о л о него.

[6] И в . Ш и ш м а н о в. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 139.

и багри, пластически дар, способност да „чува“ гласа на природата. Художникът и тук служи на общественика — като в цялото Вазово творчество.

Същият патриотичен патос и същото желание да зарази с него читателите се наблюдава и у А. Константинов. Двамата автори са близки дори в по-частните прояви на това силно чувство — и у Алеко като у Вазов може да се чуе настойчивият, възторжен и в същото време малко горестен призив — „елате, вижте България!“; и той сравнява българския пейзаж с швейцарската природа в полза на отечеството си; и той издига България в очите на българите, възмущава се, че не я познават, радва се, че започват да я обхождат; и той противопоставя въздуха в планината на задухата в градовете, в канцеларииите и кафенетата.

Изцяло в духа на Вазов и А. Константинов създава пътеписите си малко по-късно и Стр. Кринчев. Основателно определян за техен ученик,[7] той наследява от тях творчески идеи и вълнения, които многократно изразява в пътеписите си. „Сред Рила“ (1908) и „Пътуване из Родопите“ (1910) свидетелстват, че младият автор е поел грижата на първите ни майстори — да оживи чрез словото красотата на родината си, да спечели нови любители на природата, да научи повече хора да ценят истински хубавото.

Кринчев е вдъхновен съзерцател и живописец. Неговият поглед сякаш не обхожда, а прониква в панорамата. Той успява да създаде нагледна представа за планинския пейзаж, да го оживи, да изостри погледа на читателя, да повдигне духа му.

Едно от най-силните внушения на Кринчевите пътеписи е обичта към родната земя. Възторжените чувства, които изпълват описанието му, са неделими от съжалението, че няма кой да оцени щедрата красота на българската природа:

„Колцина от българите могат да кажат, че познават или че поне веднъж са ходили по тази планина. . . А между това тя заслужава повече от едно посещение. И аз, без да ща, мислех за зловещите тъмни сили, които пречат на хиляди човеци, що пъплят далече, ниско някъде по равнините, поне веднъж в живота си да се изкачат на Рила и да запазят обаянието на един хубав спомен.“[8]

Вазовата и Алековата горчивина оживява отново. Кринчев дори цитира Вазов, отделя почти цяла страница на Алековите размишления за природата и българина. Извън всяко съмнение е, че той ги следва в творческите си цели.

Изглежда, че традицията на големите ни пътеписци спестява на младия талант мъчителни търсения в началото на пътя му. Патриотичната задача от 80-те и 90-те години на миналия век стои и пред него заедно с примера и творческия опит на онези, които първи са се заели да я осъществяват. За успешния творчески спринт на Страшимир Кринчев, безвреме спрян от Междусъюзническата война, тази първоначална насока е била повече от необходима.

Дори автор като Антон Страшимиров, чиито постижения не са съизмерими с постиженията на най-големите, създава по това време творби със същата патриотична насока. Той осведомява за почти непосещавани местности, споменава за природата като за място на отдих от „душните канцеларии“, бленува за времето, когато откритите от него чудеса ще бъдат видени от повече хора. Той твърди настойчиво, че не чужденците, а българите трябва да се любуват на природни дарове като Белоградчишките скали.

На пръв поглед К. Величков — единствен през 80-те години — се отклонява от патриотичните тежнения на съвременниците. Пътеписите му са все за Италия („Един ден във Венеция“, книгата „Писма от Рим“), а и българската атмосфера, която другите писатели носят със себе си в чужбина, не може да се почувствува в тези негови творби. Да разкаже за италианските паметници, да осведоми читателя

---

[7] Ив. Сестримски. Предговор към Страшимир Кринчев. Избрани произведения. С., 1968, с. 11.

[8] Стр. Кринчев. Цит. съч., с. 199.

за важни моменти от историята на тази страна, да възпроизведе омаята от величавите образци на римското и италианското изкуство — с това се изчерпват задачите на пътеписите му. И тези задачи са изпълнени с неоценено и сега умение, с истински вкус на художник и с осведомеността на историк. Величков сякаш се приближава до по-късните ни автори с тяхното по-пълно приобщаване към чуждия свят.

Но казаното не изчерпва въпроса. Представата за пътеписеца Величков би била непълна, дори накърнена, ако не се вземат пред вид и другите негови произведения, в които също се разказва за пътувания. Това са редица стихотворения, в много от които Италия оживява отново. Някои (например стихотворния цикъл „Три града" — „Венеция", „Флоренция", „Рим") Величков сам нарича в подзаглавието „пътни бележки". Без да се изравняват по стойност с пътеписната му проза, те са сродни с нея по жизнен материал. Чрез лириката Величков д о о с ъщ е с т в я в а задачите от пътеписите си.

И тъкмо стихотворенията му издават,че и той наблюдава с очите на българин. Дори когато гледката на Цариград го е развълнувала, не го напуска съзнанието, че наблюдава като чужденец („Не съм твой син"); многото възторзи от чужди земи могат да заглъхнат всеки момент, сподавени от неудържимо бликналия порив на любов към родния край („Далече", „От чуждата земя", „В уединение", „Родний край", „Под чужди небеса", „Обичам те, родино мила"). Някъде заявява направо: „. . . където и да съм, о, родний край, . . . навред свещений образ твой сияй"[9].

Любовта към Италия, колкото и да е дълбока, е друга любов, различна от предаността към отечеството,и авторът се чувствува длъжен да прокара границата между двете привързаности. В „пътеписните" му стихотворения Италия оживява наред с образа на родината — образ по-обичан, по-властен, макар по-малко възпяван. Емоционалните стойности се уточняват, определят се истинските им места— едно важно творческо задължение, което Величков прехвърля от пътеписите на стихотворенията си. Така появата на тези стихотворения става най-необходима.

Българинът Величков се разкрива още по-ясно в стихотворението „През моите очи". Очите, с които наблюдава Цариград, това е погледът на „Крум юначни", на войнствените ни деди. Историческият спомен извежда напред не само любовта на поета-пътеписец към България, а съзнанието му, че п р и н а д л е ж и към старата и трайна българска общност. Това още веднъж подчертава, че художественото съзерцание на Величков е еднородно със съзерцанието на Вазов или на А.Константинов. Макар пътеписът му да се обособява сред произведенията на съвременниците, пътеписецът с възприемането си не се откъсва от тях.

И така налице е ясна тематична тенденция, която обхваща разномащабни творци и произведения — настойчиво прокарана, макар с различно художествено осъществяване. Тя не може да се дължи само на „сходство" или „съвпадение". Самото сходство би трябвало да се обясни със задачите на литературата ни като цяло, с нуждите и изискванията, на които художественото ни развитие отговаря.

Една от първите причини за устойчивостта на патриотичната тенденция в българския пътепис след Освобождението е възрожденската традиция. Въпреки качествения скок, който осъществяват по отношение на първите ни пътеписци,авторите след Освобождението се учат от тях. За пътеписеца от разглеждания период може да се каже,както е казано за възрожденския, че е „преди всичко патриот"[10].

Тази тенденция е пряко свързана и с патриотичната вълна в цялата ни литература през 80-те години. Както при Вазов описанието на българската природа е част от образа на България, така и родолюбивият патос в нашия пътепис е частна

---

[9] К. В е л и ч к о в. Тъги и радости. Съчинения под редакцията на Ив. Вазов. Т. II, с. 70.
[10] С в. Г ю р о в а. Възрожденски пътеписи. Предговор. С., 1969, с. 34.

проява на патриотичния устрем в художественото ни творчество през това десетилетие.

От друга страна, стремежът към природата, спасението, макар и временно, което тя дава на българския писател от спарената обществена атмосфера, изразява и дълбокото омерзение на творците от тази атмосфера. Те си поставят за цел да посочат по-широки хоризонти на духа и с това да променят поне отчасти хората; искат да внушат на читателя освен по-високо национално самочувствие още и по-силен стремеж към светлина. Така пътеписът се свързва и с критично-реалистичната линия в българската литература през 90-те години на миналия век. За пореден път се разкрива острият усет на българския художник към изискванията на епохата и към възможностите на литературата да отговори на тези изисквания.

* * *

Неделима от патриотичната е и информативната насока в българския пътепис тогава. И Вазов, и А. Константинов, и К. Величков, и А. Страшимиров, и Стр. Кринчев дават географска и историческа информация за местностите, които посещават. Без да подчинява естетическите задачи на произведението като при възрожденците, тя намира значително място в творбите. Сведенията, които Вазов дава за миналото на чепинските села, за клането в Батак, за обществения и културния живот в Пловдив преди Съединението, са едни от основните задачи, които той си поставя във „В недрата на Родопите". Изобилие от подобни сведения намираме в повечето негови пътеписи.

Казаното се отнася и за Алеко Константинов. И той, макар и по-накаратко от Вазов (пътеписите му са и по-малки по обем), споменава за Баташкото клане, минавайки през Чепино; изправен пред Драгоман, не пропуска да напомни за подвига на българската армия през Сръбско-българската война; дори протестите му срещу преждевременното пускане на старопланинската железница е част от сведенията, които той дава за Искърския пролом.

Страшимировите пътеписи понякога са така препълнени с географска и историческа информация, че това се отразява дори върху жанровата им чистота. Поради тази причина много от тях излизат извън настоящото изследване. Но и в тези, в които „художествените задачи са основните в творбата („Българският черноморски бряг", „Белоградчик", „Из южните земи"), на много места се чувствува изследователският уклон, стремежът да се и з у ч и местността. Тази особеност е пряка последица от народоведческите постижения и увлечения на Страшимиров.

Описанията, които тогавашните творци правят на посетените местности, са тясно, понякога неделимо свързани с о с в е д о м я в а н е т о за тях. Тази тенденция, също като патриотичната, е свързана с обществените задачи на българския художник и с традицията на Възраждането.

* * *

Патриотично-информативната тенденция определя и някои по-конкретни особености на тогавашния български пътепис.

Непосредственото авторово впечатление — този иманентен белег на жанра — при тези автори придобива специфично голямо значение. Всеки от тях чувствува нуждата да подчертае, че разказва въз основа на точни и ярки впечатления, на неподправени спомени.

Един изолиран, но много характерен пример потвърждава това — „Водопадът" от Вазов. На пръв поглед той не се отличава от останалите му пътеписи. В него намираме и описание на Боянския водопад, и размисли за възникналата най-после склонност на българина да обръща внима-

ние на природата. В същност обаче Вазов не говори за свое посещение на водопада. а използува впечатленията на брат си Борис Вазов.[11] Чуждите спомени той представя като свои — т. е. предпочита да направи компромис с фактите, отколкото с възприетата форма. Заради видимостта на личните впечатления е изменил на тяхната автентичност. Това не би могло да се нарече недобросъвестност. Оживяло във въображението му, чуждото пътешествие търси своя художествен израз, а това може да стане само по установените в литературата ни пътища.

Дори минималните отклонения показват устойчивостта на пътеписната форма. Такива са малките импресии на Вазов „Висините", „Есенна утрина", „В полето" и отчасти пътеписът „Какво? Швейцария ли?" на Алеко Константинов.

Импресиите на Вазов се отличават от останалите му пътеписи и с малкия си обем, и с начина си на изложение. Ето началото на „Висините":

„Дебел, незачекнат с никаква човешка стъпка сняг покрива с бяла плащаница приоблачната гола поляна на Витоша.

Слънцето от безоблачното студено небе грее ярко, но студено въз мъртвия сън на планината.

Гробна тишина царува. . .

Ето там, под сянката на някаква дупка, една мечка излазя и тръгва бавно нанякъде. . .

. . . Но ето, студеното слънчево кълбо полека потъва зад хоризонта в един пожарен облак."

Веднага може да проличи разликата с повечето Вазови пътеписи с тяхното ясно информативно и спокойно разказвателно начало като „Това лято гостувах няколко дена. . ." или „Направих изглед до Белмекен на 1902 г." В импресиите не само не се споменава за пътуване, но и мястото на наблюдение е загатнато много по-бегло. Макар да се намира на някаква (не е посочена) поляна на Витоша, авторът обхваща с поглед едва ли не цялата планина. Добива се впечатление, че наблюдателската му позиция не е строго фиксирана. Същото се отнася и за времето на наблюдение — „започнал" някъде преди залез, пътеписът обхваща и нощта, без да се казва как авторът я е прекарал — изключителен случай във Вазовите пътеписи.

Дори заглавието „Висините" не е характерно. Сред всички — около 65 — пътеписи на Вазов само в 6 заглавието не показва мястото на пътуване. Явно във „Висините" целта е да се създаде по-обобщена картина на планината. Така е и в останалите Вазови импресии.

Би могло да се помисли, че с тези произведения Вазов прави някаква нова стъпка, колкото и малка да е, в оформянето на жанра. Към подобна мисъл насочва и фактът, че и трите си импресии той създава след 1900 г. — т. е. след големия разцвет на неговия, а и на българския пътепис през последните две десетилетия на миналия век. Все пак те са изолирани и заемат незначително място в пътеписното му творчество. Наличието на три миниатюри не дава достатъчно основания да се говори за промяна в жанра, а по-скоро за мимолетно мярнали се странични елементи в него.

А ето и случая с Алековия „Какво? Швейцария ли?". След първите типични за А. Константинов призиви към българите да го последват в планината той пристъпва към самото описание на околностите на Погановския манастир.

Още в началото с бележката „ний сме, да речем, сто души", с преките обръщения към читателя като към участник в пътуването става ясно, че авторът, макар да има пред вид действително пътешествие, говори за в ъ з м о ж н о , ж е л а н о от него пътуване, в което да вземе участие и читателят му:

---

[11] И в . Ш и ш м а н о в. Иван Вазов, с. 212.

„Ето и Драгомански проход. . . Цариброд. Полицейските власти са уведомени, че пристигат стотина български туристи. . . Тяхната любезност и услужливост те трогва. Ти благодариш тям. . .“. Чрез глаголната форма във второ лице Алеко Константинов включва читателя в пътуването.

Но в по-нататъшното изложение мисълта за възможното пътешествие постепенно отстъпва място на разказа за с ъ с т о я л о т о се пътуване. В разказа навлизат действителните участници, които изместват условното участие на читателя. Пътеписът завършва като всички Алекови и български творби от този жанр тогава — като достоверен разказ за състояло се пътуване. Към края А. Константинов се обръща към читателя, но не за да го включи отново в пътуването, а за да го осведоми как с а м се е възхитил от гледките. Така и тази творба въпреки минутното настъпление на по-друг разказвателен маниер се прибира в рамките на установената форма. Това настъпление доказва по-скоро теоретическите възможности на жанра, отколкото практическото им използуване от автора.[12]

И така българските пътеписци от края на миналия и началото на нашия век са единни и в тематичната насока на творбите, и в изпълнението на обществени задачи чрез художествените произведения,дори в някои формални белези на жанра. Това съвсем не им пречи да се очертаят като оригинални художници. Каквато и близост да се открива между Вазов, А. Константинов, К. Величков, А. Страшимиров, Стр. Кринчев, тя нито ги уподобява един на друг, нито ги изравнява по ранг. Причината е, че те чувствуват задачите на времето си като л и ч н и творчески задачи и по с в о и пътища се стремят да ги осъществяват. С това изпълняват общите задачи на литературата ни и същевременно се изявяват като творчески индивидуалности.

* * *

Патриотичната тенденция оказва силно влияние върху българския пътепис между двете световни войни. Като че от името на всички писатели през 20-те, 30-те и началото на 40-те години К. Константинов заявява, че Вазов „преди и над другото показа как се обича отечеството“. Патриотичното чувство е възприето от тях във възрастта на ранните детски спомени и юношески вълнения, на първите впечатления от книгите. Тъкмо при това поколение писатели се вижда голямата заслуга на Вазов и неговите съвременници — да възпитат народа в патриотичен дух. Това възпитание естествено ще даде най-богати плодове при най-чувствителните си приемници — творците.

Родолюбивите тежнения на по-новите ни пътеписци проличават още в заглавията на книгите им — „Нашата земя хубава!“ (К. Константинов), „Земята на българите“, „Сребърна ръкойка“ (А. Каралийчев), „В поле широко“ (П. Росен), „Обичани предели“ (Б. Болгар). Те вървят „по стъпките“ на Вазов, Алеко Константинов, Кринчев — описват Рила и Родопите, Балкана и подбалканските градчета, Рилския манастир, Шипка и Оборище; напомнят многократно изобразявани преди тях факти от историята ни, оживяват герои от близкото минало като Кочо Чистеменски или Тодор Каблешков — прославени от Вазов и Величков.

Не по-малко силен е и противоположният стремеж — да се посетят непознати краища, да се отиде и там, където окото на художник досега не е проникнало. В пътеписите на Каралийчев, К. Константинов, Анна Каменова, Христо Миндов, Димо Сяров, Петко Росен, Боян Болгар се отразява — естествено на различно равнище — нуждата от по-п о д р о б н о опознаване на България, от по-интимно съприкосновение с нея.

---

[12] Казаното отвежда към много интересните въпроси за поетиката на българския пътепис. Те обаче заслужават отделно разгърнато изследване.

Традицията на миналото живее и в творчеството на автори, които сякаш се стараят да я избягват. Например Христо Миндов категорично заявява, че не се влияе от пътеписци и за свои учители сочи единствено Горки и Леонид Андреев.[13] Но тъкмо за него е направена оценката, че най-хубавите откъси от пътеписите му „свързват името на автора си с големите художници на българската природа: от Вазов до Алеко Константинов и до забравения, уви, страстен пътешественик Страшимир Кринчев“[14].

Христо Миндов обхожда страната ни от Лудогорието до Мелник, от рилските върхове до Черно море. За него,както за Вазов и Алеко Константинов,пътуванията из България събуждат и развиват любовта към природата и народа й.Панагюрище със спомена за априлци, Банско с иконостаса на църквата си, родопските села, дори Мелник с бавната си смърт говорят на българина за българското. Той познава и духовното въздигане сред природата.

Така Христо Миндов може би неволно влиза в руслото на българската пътеписна традиция. Дори да не следва съзнателно примера на своите предшественици, той не може да излезе „извън пътя“, който са прокарали те. Влиянието им, независимо дали е желано, е неизбежно.

„Ние го бяхме заварили в непознатия, постепенно откриван от нас свят; той (Вазов) беше даден, съществуваше вече, както природата наоколо, името му беше известно като имената, които знаехме — България, Стара планина, като Тунджа, в която се къпехме, като Марица, за която пеехме. Той беше най-ранният досег със страната на въображението, първият указател, отправната точка.“[15] Закономерно е, че много неща от „страната на въображението“ ще станат неотменно градивно във вътрешния свят на писателите. Затова и любовта към родината — основен патос в творчеството на учителите им — ще намери продължение у тях.

* * *

И все пак при цялата устойчивост на патриотичната традиция чувството към родината вече няма онази „абсолютна власт“, както едно-две десетилетия по-рано. В българския пътепис от по-ново време настъпват съществени промени в съдържанието, възникват нови проблеми и вълнения.

Появяват се автори с подчертани предпочитания към чуждия пейзаж — Борис Шивачев, Матвей Вълев, Стефан Грудев. Един от най-значителните сред тях, Светослав Минков, изобщо не създава „български“ пътепис. Патриотичното чувство, което доскоро се проявява при почти всички писатели, сега не може да обедини пътеписците.

Промяната в творческата практика се отразява и в литературната наука. Георги Константинов отбелязва, че „за българския писател от тази епоха е характерно усилието да излезе из домашната, из родната обстановка, да се приобщи българинът към един широк, универсален хоризонт“[16];Борис Шивачев открито призовава българския творец към „космополитизъм“ — което за него означава не откъсване от националното, а по-дълбоко вникване в чуждия свят, по-широко творческо виждане;[17] същото има пред вид и Петър Динеков, като казва, че новият български писател е повече космополит.[18]

---

[13] Г. Сергиев. Интервю по телефона. Христо Миндов. Юбилеен лист. Разград, 10 окт., 1968.

[14] Н. Дончев. Възторжен поет на нашата природа. Христо Миндов, Юбилеен лист. . .

[15] К. Константинов. Път през годините. С., 1966, с. 488—489.

[16] Г. Константинов. Нова българска литература. Т. II. С., 1943, с. 452.

[17] Б. Шивачев. Космополитизъм и литература. Съчинения. Т. I. С., 1947.

[18] П. Динеков. „Другата Америка“ на Светослав Минков. — Златорог, г. XX, 1939, кн. 2, с. 101.

Новите моменти в патриотичната традиция са ярко откроени при двама от нейните най-ревностни последователи и изтъкнати представители — Ангел Каралийчев и Константин Константинов. Те са възторжени поклонници на Вазов и сами имат съзнанието, че се учат от него. Тъкмо затова новото, което внасят в пътеписа в сравнение с учителя си, показва, че традицията се поддържа не като механически се „усвоява", а като се възобновява. Те не са пасивни приемници на готово духовно богатство, а самостоятелни творци, за които това богатство придобива нов смисъл, лична стойност.

Родолюбивият възторг е едно от най-силните вълнения и най-трайни вдъхновения на пътеписеца А. Каралийчев. В сборниците си „Сребърна ръкойка", „Птичка от глина", „Земята на българите" той описва много наши градове и села, с любов наблюдава познати и непознати кътчета от родината. В пътеписите му може да се почувствува цялата прелест на земята ни — с нейния дъх на хляб, на прясна оран, с ширна ли се ниви и зрели класове, с „жито като жар", което тази земя може да роди, с обичаните от писателя корави български селяни. Сред природата той усеща ласката на родината.

К. Константинов също обича безпределно отечеството си. Пътеписите заедно с есетата му са най-вдъхновеният израз на тази негова любов. Той обикаля българските планини, трепне пред величието на природата, унесено слуша хайдушки истории и вниква в духа на своя народ; стреми се да опресни в паметта си събития от миналото — народното събрание в Оборище, дряновската епопея, дори далечните дела на Омуртаг; посещава старинни градчета, търси лицето на миналото и връзките му с настоящето. Може би най-характерно за пътеписите на Константинов за България е тъкмо това свидно, едва ли не ревниво желание да се запази всичко родно. Той съжалява дори за старите лозя около родния град, за пресъхналите вади в сливенските дворове, за отсечената круша пред читалището, на която са били бесени сливенски бунтовници—защото това е свързано с типично българска панорама или с българската история. Патриотизмът на Константинов има неповторимо съдържание.

И тъкмо в характерното и неповторимото за всеки чувство към България личи общата и за двамата разлика с предходниците.

Константинов и Каралийчев не говорят за патриотичните си чувства така пряко и така често като Вазов, Величков, Алеко Константинов. Те предпочитат да го „разтворят" в произведението си, отколкото да му дадат самостоятелен израз. В целия си сборник „Земята на българите" Каралийчев само веднъж — и то в предисловието — си позволява „да излее" чувствата си към родината. Константинов също изважда от пътеписа „Шипка" обръщението си към отечеството и го поставя във встъплението към есетата си „Върхове". Прекият израз на чувствата към България е и з в ъ н произведенията — вътре в тях то присъствува само като настроение, дъх, вълнение.

Каралийчиев и Константинов почти не свързват (както и Петко Росен, Боян Болгар, Димо Сяров, Анна Каменова) родолюбието си с конкретни и злободневни въпроси на страната. Художественият поглед на Каралийчев търси по-устойчиви, отлежали картини от селския бит — нивите и сеяча, селския двор с плетищата, пътищата с каруци, мъдри хора, с които може да се размени дума — картини и образи, установени в историческата ни представа за селския живот от миналото. Те го интересуват сами за себе си, без да отвеждат така пряко към гражданските му вълнения. Целта му е читателят да почувствува трайността на тези картини, тайнствената им връзка със самите нас. Привидно непретенциозното изображение придобива особена бистрота, под която прозират дълбоки пластове утаена мъдрост. Любовта на Каралийчев към родното е изведена извън границите на историческия момент и е поместена в по-широките рамки на българския исторически ж и в о т.

Константинов също свързва любовта си към България повече с исторически трайното, отколкото със „сега“ важното. Това е свързано може би с убеждението, че цялостната изява — и на отделния индивид, и на целия народ — в настоящето и бъдещето е само потенциална, докато в миналото е реална. Историята той смята за най-верен указател за силата на своя народ — затова в пътеписите търси следите на миналото като свидетелство за градивните усилия на българина и за неговия творчески гений.

Разликата с предходниците проличава дори в лексиката на двамата автори. Едно от най-прочувствените обръщения на Константинов към родината (пак извадено от „Път през годините“ и поставено в началото на „Празници“) започва с твърде общото: „Земни пътища, земни пътища! Какво непознато участие имате вие в живота на всеки от нас!“[19] Едва в следващия абзац с обръщението „пътища по нашата бащина земя“ става ясно кои пътища има пред вид Константинов. Той по начало предпочита по-универсални названия. Подобно на него Каралийчев възклицава: „Есенни пътища, отъпкани от милиони копита, с жълта шума засипани, при вас търси спасение моята слаба душа. Къде ще ме изведете вие?“[20] Въпреки че има пред вид лудогорските пътища, авторът не счита за нужно да подчертае „националната“ принадлежност на пейзажа.

В пътеписите си за чужбина Каралийчев и Константинов също се отличават чувствително от предходниците си. Те не биха казали като Вазов за чуждата природа. „Дивил съм се, но не съм я обичал.“ Вярно е, че и те изпитват към родния пейзаж нежност, която извън България не се проявява, но това се отразява само върху характера на чувството им, не върху силата му. Не може да се каже, че когато наблюдава и пише за Рилския манастир, Константинов се вълнува повече, отколкото когато се намира пред катедралата в Шартър. Същото се отнася за съзерцанията му в Родопите и Алпите, в Тракия и Нормандия. Чудото на природата като такава той възприема повече в общочовешки, отколкото в национален план.

За Каралийчев е характерен дори такъв външен факт — в „Земята на българите“ той помества пътеписите „Цариград“ и „Лотарингия“, които, както сам отбелязва в предговора си, не отговарят на заглавието на книгата. Включването им в такава книга със самата си допустимост и възможност издава по-тясната от обикновено връзка между чуждоземните и „българските“ пътеписи. Преживяването на Каралийчев като при Константинов се проявява независимо от мястото и обединява „разнотеренни“ творби.

За предходниците това е невъзможно. От плана на неосъщественото си съчинение „Нашата родина“, което е трябвало да побере всички описания — пътеписни, стихотворни, белетристични — на България, Вазов е изключил всичко, което не се отнася до отечеството му. За него мястото на наблюдение е толкова категоричен делитбен показател на пътеписите, че не се нуждае от уговорка. А при Каралийчев, макар и с уговорка, той бива изобщо пренебрегнат.

Възниква въпросът — какво е мястото на патриотичното чувство в духовния свят на новия пътешественик? Къде „се разполага“ то и как се съчетава с новото съдържание, което новото време „влага“ в българския пътепис? Отговор дават самите писатели с произведенията си.

В „Пощенска карта“ (от сборника „Сребърна ръкойка“) Каралийчев се обръща към младия пътник в живота:

„Ти изхвръкваш от гнездото на своя баща и политаш без посока по широкия свят. . .

---

[19] К. Константинов. Празници. С., 1969, с. 7.
[20] А. Каралийчев. Лудогорие. Земята на българите, с. 38.

Твоят баща е останал много назад. Той кара колата по прашния селски път ... Едно колело без катран скрибуца и пее староврeмска позната песен. То е вървяло векове по равнините на Добруджа, по стръмните друмища на Македония, през градините на Тракия. . .

. . . Ти искаш да блъснеш векове напред колелото на историята, а забравяш онова колело, което скрибучи и пее староврeмска песен. А забравяше, че и бащината ти земя ражда хляб и чака десница — да пръсне здраво семе. . .

Ще минат много години. Ти ще се върнеш по дирите на бащината кола — и оглушал от грохота на моторите, ослепен от блясъка на електричеството, уморен да събаряш и да градиш. . .“[21]

Родният кът не е само мястото на „мирен заник“, последно убежище след житейски корабокрушения. Той о т к р и в а на неуморния търсач това, към което от ранни години се е стремял — истинските стойности на нещата. Родното внася к о р е к ц и я в житейския устрем, дава му нова насока. Завръщането, приютяването има повече смисъл на о к о н ч а т е л н о определяне на ценното в живота. Родната земя за Каралийчев е о п о р а на духа, основа на вътрешната му стабилност.

По свои пътища до същата мисъл стига и К. Константинов. В послеслов към пътеписите си той разказва за незабравим миг от своя живот. След дълги скитания из непознати места в чужбина той наблюдава със своя спътник дъждовна вечер сред широк, асфалтиран път. Случайно радиоапаратът на колата му улавя София:

„В миг стана нещо странно. Из далечините на пространството и в същото време като че някъде вътре в нас бликна и ни потопи дълбока, могъща, вълшебна вълна от някакво неизразимо чувство:

— Шиленце вакло, байово,
защо си толкоз кахърно,
че ми стадото разблейваш. . .

. . . В тъжната мелодия на песента, в чистите слова на прекрасния език изплуваха, огрени от слънцето, далечни балкани, зашумяха житни равнини, чу се мекият мълвеж на реки с най-хубавите на света имена, лъхна мирис на мляко и на дим от колиби. . . Угаснаха лютите жажди, затихна лудешкият устрем към непознати земи и в едно внезапно просветление разбрахме колко малко в същност е потребно за щастието на нашето ненаситно човешко сърце!“[22]

В тези вълнуващи редове се съдържа много важно признание — светът на родната земя с е о к а з в а най-истинският. Споменитe и преживяванията, в които е заключен, нямат блясъка на видяното доскоро, но за уморения пътник те са единствени, защото само те са *негови*. Образа на родината той носи в най-скритите дипли на съзнанието си, докато впечатленията от чужбина, макар да са го обсебили до самозабрава, не проникват толкова дълбоко в същината му. Краткият миг на общуване с родината чрез песента е в същност миг на равносметка и на самопреценка. Българската мелодия кара писателя да познава себе си.

Константинов не съзерцава родината „от разстояние“, защото нейният образ е съставка от самата му интимна същност. За него може да се каже същото, което той казва за патриотизма на Бунин: „Русия е в кръвта му, в мозъка, в кожата му винаги и навсякъде, както не може да бъде и най-страстно обичаната любовница.“ Предходниците му не могат да си представят без България предимно жи-

---

[21] А. К а р а л и й ч е в. Поценска карта. Сребърна ръкойка. С., 1935, с. 15.
[22] К. К о н с т а н т и н о в. Избрани разкази и пътеписи. С., 1968, с. 398.

вота си, той не може да си представи без нея предимно с е б е с и — своята човешка определеност и духовна същност.

Дори откъслечни съпоставки могат да покажат разликата между двамата автори:

„Хубаво си, отечество мое. . . Само твоят образ, мил и величествен, стои неизгладим в душата ми, която те люби, милува и слави. . . Бъди благословено, отечество мое, бъди честити, балкански раю! Бъди голяма и славна, о, чудна земьо, където е цъфтяла люлката ми, дето ще се зеленее гробът ми!“[23]

„Тука! Да, тук съм! Сега, и утре, и тогава, когато не ще бъда вече, и ще се върна отново при тебе, пръст от пръстта на тая земя, за която не ми стигат думи на благодарност! В тоя задъхан път през годините аз нямам друга съдба освен твоята, нямам друг смисъл освен щастието, с което ти ме благослови: да нося с радост твоето бреме — вчера и днес, и в утрешния ден!“[24]

И при двамата автори любовта към отечеството е всепоглъщаща и пожизнена. Но Вазов чувствува България като светиня и з в ъ н себе си, като любим к р а й, с който е свързано съществуването му — докато Константинов по-силно усеща себе си като ч а с т от родната земя. Дори смъртта си те оценяват различно — за Вазов родината е земята, к ъ д е т о ще се зеленее гробът му, за Константинов тя е вечната същност, към която ще се върне, с която ще се с л е е .

Каралийчев и Константинов по-рядко се обръщат към родината, защото за тях обръщението означава да о т д а л е ч а т България от себе си, в момента да създадат разстоянието между себе си и нея. Докато Вазов по всяко време може да отправи възторга си, защото е улеснен от постоянната си дистанция на благоговение. В чужбина Вазов може би да си п р и п о м н и България, докато Константинов може и да я у с е т и — „във вид“ на случайно чута песен, като мирис на цвете, като дъх на билка, които се свързват с аромата на родния край. Полъхът на родното отвежда „навътре“ в твореца и събужда в него собствения му свят — „забравен от теб за малко,но твой свят,който ти не можеш и не искаш да отречеш... и който ти е толкова необходим, за да живееш, колкото и вярата ти в утрешния ден“[25]. Вазов о т п р а в я своята мисъл към България, Каралийчев и Константинов о т к л ю ч в а т нейния образ вътре в себе си.

Казаното дотук би могло да наведе на мисълта, че при тези автори патриотичното вълнение, така скътано, придобива по-голяма интимна дълбочина, която липсва на техните учители. Като че Вазов, Алеко Константинов, Кринчев, Величков виждат в отечеството е д и н с т в е н о предмет на служене и благоговение, „за сметка“ на по-интимно преживяване. Родината, изпълнила целия им творчески свят, сякаш изхвърля из него личните трепети на душата им.

Към подобна мисъл може да отпрати и самият Вазов с поетични признания от рода на: „Но, родино, за тебе пях, ти цяла беше в песента ми и да открия не посмях святаята светих в душа ми!“ Това е отчетът на народния поет пред направеното в ранна младост обещание да пише за родината в м е с т о за себе си. И едва след като е изпълнил дълга си, чак в „Юлска китка“ и „Люлека ми замириса“ той отключва забранената досега територия. При него обществената тематика е противопоставена на интимната ясно, едва ли не безпощадно.

Но, от друга страна, патриотичното възпитание, което Вазов дава на толкова поколения, се дължи тъкмо на факта, че любовта към отечеството е пределно дълбоко преживяна от него. Авторът, който за първи път отрази с такава всеобхватност националното съзнание на българския народ, би могъл да извърши това само при пълно самоизгаряне в родолюбивото чувство. Единствено така то би могло да организира всичките му вътрешни сили, да даде на въображението му такива

---

[23] И в. В а з о в. Розовата долина и Тунджа. Събр. съч. в 20 тома. Т. 11. С., 1956, с. 146.
[24] К. К о н с т а н т и н о в. Върхове. С., 1967, с. 5.
[25] К. К о н ст а н т и н о в. Път през годините. II изд., с. 491.

мощни тласъци. Патриотичната тема във Вазовото творчество не унищожава, а поема без остатък всички — включително и интимните — вълнения на поета. Неговото чувство към България е „една велика всеотдайност, отплата за която е вдъхновението“[26]. Емоционалният прилив се оттегля от забранената тематична зона и се включва в израза на родолюбивото чувство. Затова от „Новонагласена гусла“ нататък Вазов говори за България с много по-голямо творческо оживление, отколкото ако говореше за себе си.

По-новите ни автори, Вазови следовници, са последователи и на Пенчо Славейков. Те са свързани и с психологическите търсения в литературата на своето време, затова превръщат личните преживявания в самостоятелен и основен обект на художествено изображение. Но насочили поглед навътре в себе си, те се „натъкват“ на образа на родината и в най-дълбоките душевни пластове. Изтеглен от ежедневните грижи и злободневните обществени въпроси, този образ неизменно присъствува в най-съкровените размисли и вълнения. Патриотичното чувство се оказва толкова по-глъбинно, колкото по-дълбоко литературата ни пуска сондите си в човешката душевност.

И така, докато за Вазов, Алеко Константинов, Константин Величков патриотизмът има значение най-вече в гражданската им изява като общественици, при техните потомци той се отразява предимно върху вътрешната им стабилност като личности. През 80-те и 90-те години патриотизмът е най-възвишеният творчески идеал и за неговото художествено оживяване авторите привличат и интимните си вълнения; при следовниците им, обратно, основният обект на отражение е интимният човешки свят, чиято неотменна и не по-малко важна съставка е и патриотичното чувство.

Обяснение на тази разлика би могло да се търси в променената роля на патриотизма за няколко десетилетия. За писателите непосредствено след Освобождението и малко по-късно той е свързан с времето, когато от разрешаването на националния въпрос е зависела съдбата на България. За тях родолюбието е въпрос на действие, на преки обществени усилия. За Вазов патриотичните идеали, създадени още от Възраждането, приемат храна и от практическите задачи, които стоят пред родината му. Затова и чувството към нея е изтеглено напред — в неговата пряка, действена изява, със значението на материална сила.

Подобни задачи не стоят пред авторите между двете войни. По тяхно време патриотичното вълнение не е така свързано с конкретни обществени задачи и затова се настанява дълбоко в съкровения свят на художниците. Родолюбивият патос на миналото за тях е богатство — драгоценно, достойно да бъде продължено и затова недовършено. Новите художници се учат от Вазов и Алеко Константинов, често ги цитират. Но тъкмо цитирането на по-старите майстори показва, че за новия художник това е казано вече слово, то не е словото, което той ще каже. Те имат дълга да прибавят своя дял към наследството. Дори този дял да е несъизмерим с направеното от учителите им, той е техен и те трябва да го дадат.

---

[26] Ст. Каролев. Естетическият спор Вазов — Славейков. — Литературна мисъл, 1974, кн. 5, с. 13.

РАННИЯТ Д-Р К. КРЪСТЕВ

Любомир Стаматов

През есента на 1888 г. завърналият се от Лайпциг „доктор по философията“ К. Кръстев става директор на Педагогическото училище в Казанлък. Двегодишният му престой в този град (до есента на 1890 г.) е изпълнен с богата обществена, културна и редакторска дейност.[1] В литературния печат се появяват и първите му критически опити, свързани най-вече с името на Ив. Вазов, който все още е емигрант в Одеса. Между двамата започва оживена кореспонденция. Вазов,който през пролетта на 1889 г. се завръща в родината си, мечтае да започне ново литературно списание и кани за сътрудник д-р К. Кръстев. Но младият и амбициозен критик също смята да издава „сам нещичко“, като за тази цел търси съдействието на известния пловдивски издател Д. Манчов.

В края на 1889 г. преговорите на Вазов за издаването на едно списание „вроде“ „Зора“ тръгват успешно и той съобщава това на д-р К. Кръстев, като го моли да не се ангажира в „изданието, което се предприема в Казанлък“[2]. Но и в Казанлък вече всичко е решено и двете списания („Денница“ и „Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество“) започват да излизат от началото на 1890 г.[3] Около „Денница“ се групират най-добрите литературни сили на страната в момента. Тук започват да печатат Ст. Михайловски, Мих. Георгиев, Т. Г. Влайков, К. Величков, П. П. Славейков, като най-активен е, разбира се, редакторът на списанието — Иван Вазов. В това отношение д-р К. Кръстев е значително по-затруднен. Той започва издаването на „Литературно-научно списание. . .“ почти сам, без никакви постоянни сътрудници, като се оплаква на Ив. Д.Шишманов, че „Денница“ е взела всичко свястно за себе си. Но тук има и нещо друго. Докато Вазов мисли с по-мащабни категории — съживяване на литературния живот, въздействие върху общественото мнение — като има опита от „Наука“ и „Зора“, — то неговият критик си поставя по-ограничени цели. Той търси повече къде да печата, къде да осъществи своите творчески намерения. Наистина в кн. 1 в обръщението към читателите е посочено, че списанието си е поставило като първа задача „да следи движението на литературата ни“, но тя остава в действителност неосъществена.

Вазов следи с интерес изданието в Казанлък, като на няколко пъти изказва мнението си на неговия редактор за първия брой на „Литературно-научното спи-

---

[1] За този период по-подробно съм писал в статията „Д-р К. Кръстев—години на учение“. — Литературна мисъл, 1977, кн. 5.

[2] Ив. Вазов. Събр. съч. Т. XX. С., 1957, с. 118; писмо от 29. XI. 1889 г. На 6. XII. 1899 г. Вазов пише едновременно две писма — до К. Величков и до д-р К. Кръстев, като им съобщава вече името на новото списание — „Денница“. (Пак там, с. 120 и 121. По-нататък се цитира само това издание на съчиненията на Вазов.)

[3] Д-р К. Кръстев съобщава за излизането на „Литературно-научното списание. . .“ на Ив. Д. Шишманов в писмо от 26. I. 1890 г. (АБАН, архив на Шишманов, ф. 11, оп. 3, а. е. 788, л. 1).

сание. . .“: „Приех журнала Ви. Хареса ми твърде, както и на приятелите. Хай добър успех. . . “ След една седмица той отново му пише: „. . . приех I кн. от Ваший журнал. Той добре върви, само един-два градуса по-ниска температура му дайте. . . Мисла, че ще се стреснат мнозина, защото сочите да сте безпощаден, но все таки — внимателно. . . “ Не са минали и два дни и Вазов отново се обръща към д-р К. Кръстев с писмо, за да му напомни да прати „нещичко“ и за неговото списание. Заедно с това поетът изказва съжалението си, че силите им се дробят, но смята повече за виновен себе си, тъй като е забавил издаването на „Денница“.[4]

Въпреки че излиза само половин година — общо шест книжки, — „Литературно-научното списание. . . “ не остава незабелязано. То се отличава със своята „бойкост и разпаленост“, с категоричността на оценките и . . . с липсата на достатъчно сътрудници и разнообразни по характер материали. В него почти няма оригинални художествени творби, като изключим две по-стари стихотворения на Вазов („На тоя час получих“ и „Вечер“) и едно доста слабо стихотворение от неизвестен автор („Прехвръкни тез планини високи. . . “). Отпечатани са и две от малките повести на Пушкин („Виелица“ и „Изстрел“, първата е преведена от д-р К. Кръстев), както и трагедията на Г. Е. Лесинг „Емилия Галоти“, която д-р Кръстев превежда специално с подробен коментар за Казънлъшкия театър „Искра“. Сред останалите преводи трябва да се посочат: знаменитата лекция на Ив. С. Тургенев „Хамлет и Дон Кихот“, „Едно късче креда“ на Хъкслей.

Безспорно най-голяма стойност в списанието имат статиите, рецензиите и полемиките на самия д-р К. Кръстев. Той пръв дава висока оценка на започналата да излиза в София „Денница“, като на два пъти рецензира отделни броеве. Съобщава накратко за отпечатването на ч. I от „Под игото“ в Министерския сборник, а след два броя пише голяма обзорна статия за романа.[5] И сега творчеството на Иван Вазов е в центъра на неговото внимание като литературен критик, като повече място е отделено на „епический талант“ на поета. Няма да се спираме на тези оценки на критика, тъй като те вече са били обект на изследване в литературната ни история, като по-подробно това е направено в трудовете на Г. Цанев и Г. Димов.[6] Все пак не може да не се отбележи, че в някои отношения д-р К. Кръстев пръв вярно посочва по-нататъшната тенденция в творческите търсения на Вазов, като е имал пред вид печатаните вече разкази и повести и първата част на романа „Под игото“: „Вазов и преди е писал разкази и повести, но главното му беше лириката. Сега, с романа „Под игото“ (в сборника на М-вото на просвещението, кн. I), като че захваща нова епоха в развитието на негова талант: епосът става преобладающ елемент в поезията му и даже в лириката му има и епически елемент. Дано след време Вазов със същия успех и същия талант посвети силите си и на драмата и създаде един национален театър. . .“[7]

Още в първата си рецензия, печатана в първия брой на „Литературно-научното списание. . . “, критикът заявява категорично: „аз ще бъда безпощаден към изтезателите на българския дух, облечени в поетическа тога“. Тези негови думи не остават само празна закана, а намират потвърждение в многобройните му рецензии и отзиви както за оригинални, така също и за преводни творби. Малко внимание е отделяно досега на отношението на д-р К. Кръстев към преводната литература у нас по негово време. А факт е, че той хвърля тук много сили и време,

---

[4] Събр. съч. Т. XX. 1957, с. 130, писмо от 7. II.1890; с.132, писмо от 14. II. 1890; с. 133, писмо от 16. II. 1890. Както се вижда, кореспонденцията между двамата редактори през този период е доста активна.

[5] Литературно-научно списание. . . , г. I, 1890; Денница. Месечно литературно списание. Редактор Ив. Вазов, г. I, кн. 1, с. 18—21; Денница, г. I, кн. 2 и 3, кн. 5, с. 168—175; Под игото, кн. 6, с. 177—192.

[6] Г. Цанев. С патоса на възторга и изобличението. С., 1967, с. 127; Г. Димов. Ив. Вазов и българската литературна критика. 1974, с. 63—65.

[7] Литературно-научно списание. . . , г. I, 1890, кн. 1, с. 19.

че още като ученик се вълнува от „значението на преводната книжнина за един народ“, сам прави опити да превежда. По-късно, вече като редактор на литературно списание, често изказва категорично и ясно мнението си за значението на преводите, за това, какви качества е необходимо те да притежават, и неедноκратно рецензира отделни творби, влиза в остри полемики с техните преводачи: бичува безпощадно, критикува, а когато е необходимо — поощрява, изисква, насърчава. Неслучайно в първата книжка на „Литературно-научно списание. . . “ открива рубрика „Българската преводна лиературa“ и във въведението към нея споделя важни за преводаческото дело мисли: нужен е строг подбор при превеждането на чужди произведения, като отначало трябва да се имат пред вид „такива безценни камъни като Илиада, Прометей, Антигона, Хамлет, Макбет, Юлий Цезар, Коварство и любов, Вилхелм Тел. . . “. Той изказва съжаление, че заедно с „прекрасните чуждестранни книги върви превеждането и на различна смет, заслугата на която е да убива скъпото време на четеца. . . да го затъпява“. Той поставя високи изисквания към преводачите, които трябва да запознават читателите с автора, да обяснят особеностите на дадено произведение, неговите „тъмни, неразбрани и трудни места“, да упътят четеца, „да погледнат критически на онуй, което превеждат“. Д-р К. Кръстев не си прави илюзии за трудностите, които ще срещне при рецензирането на преводната литература и искрено изповядва: „Тръпки ме побиват, като си помисля какво ме чака в пътуването ми и из тази пустиня, която носи името българска преводна литература.“[8]

В същия тон е издържано предисловието и на втората статия на д-р К. Кръстев за „Българската преводна литература“, поместена в „Литературно-научното списание. . . “ (бр. 2). Началото е тъжна изповед за рецензента, който „трябва да се смее язвително,когато сърцето му се къса,трябва да унищожава и да рони сълзи над скръбните развалини.“[9] Високите му изисквания проличават при конкретния анализ на отделните преводи на „Вилхелм Тел“ и „Макбет.“[10] Заедно с това се вижда и солидната му езикова подготовка, познаването на оригиналите и литературата, посветена на тези творби. Без да се спираме подробно на съдържанието на всяка една от шестте книжки на първото списание на д-р К. Кръстев, ще обърнем повече внимание на една негова рецензия, която обикновено се подминава незаслужено при оценката на ранната му критическа дейност. Става дума за оценката му на кн. I от „Миналото“ на Ст. Заимов (първо изд. от 1888 г., Варна). Това е автор, чието творчество той следи доста отдавна. Последна година студент, той още в Лайпциг пише обширна рецензия за кн. III от неговите спомени, чел е внимателно преди това и първите две книжки. По-късно в Казанлък се запознава и с кн. IV, като впечатленията си изказва на Ст.Заимов в подробно писмо.За оживената кореспонденция между двамата, свързана с „Миналото“, научаваме и от едно писмо на д-р К. Кръстев до Ив. Д. Шишманов от края на 1888 г.: „. . . подари ми (Ст. Заимов, б. а.) 4-та кн. от „Мин“ [алото], прочетох я и му писах, че е страшен циник, че дава много храна на животинските ни инстинкти,че му липсува душата:идеализъм и пр. той призна всичко, само казва, не съм имал право да наричам цинични някои безобразни работи в IV кн. и то затова. . . , защото били исторически събития. А за статията ми толкова се увлякъл в писмото, щото видял в моето перо онова на бъдещия бълг. Белински. . . “[11]

Струва ми се, че някои важни моменти от тази остра реценция са останали досега неотбелязани, като самата рецензия в отделни случаи само се споменава.

---

[8] Литературно-научно списание. . . г. I, 1890, кн. 1, с. 13—14.

[9] Пак там, кн. 2, с. 68.

[10] Пак там, кн. 1, с. 14—18, и кн. 2, с. 69—70.

[11] Архив на Ив. Д. Шишманов, оп. 3, а. е. 786, л. 34; писмо от 23. XII. 1888 г. Ст. Заимов сигурно е имал пред вид „Етюдите. . .“ за Вазов, излезли в сп. „Труд“, когато е хвалел статия на д-р К. Кръстев.

Като посочва, че Ст. Заимов и Зах. Стоянов са автори, „без които ний не би знали, с нужната точност, най-идеалната и най-плодовитата епоха от бедната ни история“,д-р К.Кръстев си поставя за цел да изясни доколко Ст.Заимов е останал верен на основните принципи, изложени от автора към кн. I на „Миналото“ (в първото им издание), според които е смятал да напише своите спомени.[12] В историята на нашата мемоаристика „Миналото“ на Ст. Заимов често се сочи като пример как един погрешен принцип може да развали богати преживявания и впечатления, много опит и знания, видяно и изпитано за един кратък период.[13]

Пръв д-р К. Кръстев поставя този въпрос (за правилността на „принципите“, изложени в предговора на „Миналото“) и му дава отрицателен отговор. Твърде високо е стоял според него примерът на Тукидид със своята „История на Пелопонезката война“, за да бъде вместен в рамките, които предлага Ст. Заимов. А примерът на Тукидид дава според д-р К. Кръстев на „историка възможност да напълни произведението си с хубост, да го полее с чистия елей на поезията“. Според него мемоаристът е могъл, учейки се от най-великия историк на древна Гърция, „да облагороди и възвиси предмета си, да даде повече място на психологическия анализ, да очертае лицата с по-голяма психологическа или по-право поетическа вярност — ако и понякога в ущърб на точната и буквална историческа истина, както са постъпили Тукидид, Ливий и Салстий в своите исторически съчинения“[14].

Според д-р К. Кръстев „Ст. Заимов не е направил нищо подобно. . .“, не е извлякъл нищо от опита на тези историци. Особено категоричен е той в оценката си за първите две книжки на „Миналото“ (първо издание), докато за третата казва своето *да* с „малко недоумение“.

Вторият въпрос, на който обстойно се спира авторът на рецензията и който има принципно положение в литературата, особено в един период, когато се установяват определени обществени изисквания и норми към нея, свързани най-вече с нравствеността, е въпросът за цинизмите в книгата на Ст. Заимов. Тук д-р К. Кръстев е категоричен: „В литературния си език г. Заимов си позволява цинически (непристойни) изречения. В кн. III на „Миналото“ цинизмите за жалост се срещат много често.“[15] Разсъжденията на автора по този въпрос са актуални и днес: „. . . литературата трябва да съдържа малко по-идеални мисли, отколкото ежедневний живот, че освен естетическата и научна полза, тя трябва да не ни отнема и онази нравствена сила, която имаме—ако не може да ни обогати с по-голяма“[16]. Като изказва вярната мисъл, че у нас тогава още „няма детска и юношеска лите-

---

[12] „От трите литературни елемента, които влазят в нашия труд, ще предадем по-голяма важност на психологический и белетристический отдел — по-малко от исторический, защото: 1) За нас имат важност личностите, които са действували, важен е техният умствен хоризонт и нравствен склад; 2) Предпочитаме да прибягваме към картинност при изображението, отколкото сухо изброяване и протоколско описание на местата, личностите, годините, месеците и детията; 3) Няма да се придържаме строго в минутите, денете, неделите и местата, защото по нашето лично мнение тогавашните места и днес пак са същите. . . Ето защо ние намираме най-много да анализираме личностите“ (Миналото, първо изд. Варна, 1884, с. XIX—XX).

[13] В своята книга „Критически погледи“(С.,1971) Т. Жечев се спира подробно на въпроса за съдбата на „Миналото“, дава оценка на недостатъците и хубостите ѝ, търси причините за неспо-луката на Ст. Заимов при реализирането на принципите, изложени в цитирания вече предговор. Редица негови възражения по същество не се различават от тези на д-р К. Кръстев във въпрос-ната рецензия. (По-подробно вж. главата „Мемоарни неволи“, с. 377—385, а така също и с. 335—336.)

[14] Ст. З а и м о в. Миналото. Белетристически и исторически очерки. . . Книга III (Литературно-научно списание. . . , г. I, 1890, кн. 2, с. 62—63).

[15] Пак там, с. 64.

[16] Пак там. В своя отзив за кн. I на „Миналото“ (в. Народен глас, 1885) Вазов също отбелязва този факт. Според него „Миналото“ има стил „смел, свободен, но нейде разпуснат до цинизъм, език оригинален, богат, но нечист“ (Събр. съч. Т. XVIII. С., 1956, с. 66—67).

ратура“, д-р К. Кръстев с право изисква всяка книга същевременно да е детска, т. е. да може да се чете и от деца и юноши, без да се покварява тяхното съзнание с „безсолните томове“. Защото в обратния случай според него се „копае гроб на най-скъпоценното имущество на едно общество — на нравствеността му“.

Като признава, в повечето случаи декларативно, че книгата на Ст. Заимов „не е лишена и от хубости“, д-р К. Кръстев прави и някои по-общи изводи за излезлите до този момент три книжки от „Минало“. Според него тя е жанрово неопределена — „нито история, нито мемоари, нито биографии. . .“ . Подзаглавието „Белетристически очерки“ също не го задоволява, защото то „не може оправда начина, по който „Миналото“ ни разказва историята на въстанието“. Прав се оказва д-р К. Кръстев в своите опасения относно популярността на тази книга: „Сега Миналото малко се чете и страх ме е, че от ден на ден ще се намалят неговите приятели. Ако иска г. Заимов с успех и с полза да ни изложи по-обширно историята на въстанията, той трябва коренно да измени начина, по който пише.“[17]

Рецензията за „Миналото“ (кн. III на Ст. Заимов) е една от хубавите изяви на ранния д-р К. Кръстев. В нея той успява да долови най-съществените недостатъци на тази инак нелишена от достойнства творба — подхода към историческите факти и изображението им. Неслучайно д-р К. Кръстев сравнява патоса на „Миналото“ с патоса на Вазовата „Епопея. . . “: „Вазов пръв заговори с един чуден, неподражаем език за въстанието и неговите герои още тогава, когато никой други не се обаждаше; но че и сега, след „Миналото“ и „Записките за въстанията“ на покойния З. Стоянов, Вазовата „Епопея на забравените“ не губи значението си, е, вярвам, излишно да се доказва.“ И след като цитира част от одата за Каблешков („Каблешков“), той правилно изтъква: „Сравнени с тези и други подобни характеристики на тогавашното време, скъдните описания на г. Заимова са много слаби.“[18]

Д-р К. Кръстев още веднъж проявява своя сигурен естетически усет, вярно посочва мястото на Вазов в литературата, посветена на нашите националноосвободителни борби, справедливо оценява и книгата на Ст. Заимов. Може само да се съжалява, че по-късно, когато нейният автор преработва своите спомени и прави едно ново издание на „Миналото“ (сега вече в три книги, 1898, 1899), д-р К. Кръстев не взема отношение към него. А то, смятано от специалистите като автентично издание на мемоарите на Ст. Заимов, е по-сполучливо и твърде е възможно начален подтик за него той да е получил от рецензията на д-р К. Кръстев. Не трябва да се забравя също, че тази рецензия е писана в Лайпциг през последната година от следването му там, когато той е изцяло в творческия свят на Вазов, под неотразимото въздействие на творбите от „Сливница“, „Епопея на забравените“ и др. Неслучайно като образец за отношение и изображение на оная героична епоха му служи тъкмо Вазовата „Епопея на забравените“.

Странно е обаче, че в четиритомната История на българската литература (издание на Института за литература при БАН) Ст. Заимов не се разглежда самостоятелно като автор или съвсем накратко се споменава. А неговите спомени, както и някои други произведения са участвували тогава активно в литературния ни живот, били са повод за спорове, привличали са вниманието на литературната критика. Сега в повечето случаи неговото дело се дава само като пример на несполучливо белетризиране на една изключително богата жизнена биография, без всякога да се отчитат приносните моменти.

През пролетта на 1890 г. в редакцията на „Литературно-научното списание. . .“ нещо започва да скърца. Редакторът му разбира, че няма да бъде възможно да продължи издаването му. Твърде възможно причина за това да е една рязка ста-

---

[17] Литературно-научно списание. . ., г. I, 1890, кн. 2, с. 67.

[18] Пак там, кн. 2, с. 66—67; вж. бележките на д-р К. Кръстев под черта в разглежданата рецензия.

тия на д-р К. Кръстев за състоянието на учителството в страната; също така публикуването на отрицателни рецензии за учебници — оригинални и преводни — или противоречиви разбирания по някои въпроси в настоятелството на Учителското научно дружество в Казанлък, чийто орган е списанието. По този повод той споделя с Шишманов: „Да ти съобщя кризата със списанието. . . Предложи се да се изберат още двама редактори, да стане 3-член. ред. комитет. Аз заявих, че не приемам сътрудници и си дадох оставката. Списанието ще се редактира от: Йончева, Кабакчиева и Иванова, а аз вероятно ще издавам с Манчева др. списание.“[19]

Научил от Шишманов, че има намерение да остави „Литературно-научното списание. . . “, за да започне с Манчов друго, Вазов пише енергично писмо на д-р К. Кръстев. Основният мотив в това писмо е критикът да не се заема с издаване на ново списание, а да вземе „по-деятелно участие в съществуващите тука журнали „Сборникът“ и „Денница“, които ще разгърнат страниците си за него с радост. Поетът и сега подхваща старата идея двамата да се обединят: „Пак Ви мола, ако не сте се още овързали с г-на Манчова, оставете се от намерението си и да се групираме, за да съставим една сериозна и внушителна сила. . . помислете върху това и ми явете мнението си.“[20]

Но младият и амбициозен литературен критик не мисли така и естествено не се вслушва в предложението на Вазов. Той наистина е обладан от „жажда за деятелност“ и след спирането на „Литературно-научното списание. . . “ (лишено от такъв енергичен и плодовит редактор като д-р К. Кръстев, то престава да излиза след кн. 6), уговаря с Манчов издаването на ново списание, което ще носи заглавието „Критика“. Вазов обаче не се е отказал от намерението си да убеди д-р К. Кръстев (изглежда, не е познавал достатъчно неговата упоритост и праволинейност) в необходимостта двамата да обединят усилията си. В едно характерно писмо от началото на май 1890 г. той отново му пише: „Аз пак скърба, че предприехте това списанийце и лишихте „Денница“ от един порядъчен критически отдел. При това и Вие сами повече бихте спечелили пред вид мястото и разпространеността, която има „Денница“. Не бихте ли се решили тогава да прекратите Ваший журнал (става дума за „Литературно-научното списание. . . “, чиято последна книжка излиза през юни) и да се присъедините към „Денница“, за да може полесно да се гони задачата, която сме си поставили и Вие, и аз? В такъв случай ние ще бъдем действително една сила. . . “[21]

Но и сега д-р К. Кръстев не взема пред вид настоятелната молба на Вазов, не проявява желание да заработи с него. Той си има свои съображения, които му пречат да се довери напълно на човека Вазов. Някои дребни недоразумения във връзка с първите му рецензии в „Денница“ (намесата на редактора в текста, а не на последно място и минималният, почти символичен хонорар, който е получавал от редакцията) го правят резервиран към настоятелните покани на редактора на „Денница“.[22]

В отношенията между двамата редактори по-сговорчивият е Вазов, личи и по-големият му опит в литературния живот, в групирането и организирането на литературните сили. Писмата му до д-р К. Кръстев от този период могат да се приемат и като израз на грижите, които полага за младия критик и за неговото по-

---

[19] Архив на Шишманов; оп. 3, а. е. 788, л. 25; писмо от пролетта на 1890 г.
[20] Събр. съч. Т. XX. С., 1957, с. 137; писмо от 17. III. 1890 г.
[21] Пак там; писмо от 3. V. 1890 г.
[22] Архив на д-р К. Кръстев, АБАН, ф. 47, а. е. 10. Тук се съдържа интересна оценка за редактора Вазов, записана от д-р К. Кръстев на 4. I. 1891: „. . . Може би не е мислил (става дума за Вазов, б. а.), че аз ще бъда такъв материалист, та да искам възнаграждение за труда си. . . може би и да е предполагал, че един вид милостина — 20 лева от неговите 300 за всичките сътрудници — ще ме задоволи. . . “

нататъшно развитие. Прав е и когато го убеждава, че провинцията със своята глухота и пустота убива вдъхновението.

Недоразуменията с настоятелството на Учителското дружество в Казанлък, непрекъснатите търкания с градските власти, прекратяването на „Литературно-научното списание... “, както и личната неудовлетвореност от директорството принуждават д-р К. Кръстев от есента на 1890 г. да се премести в София. Тук той постъпва като първостепенен учител в Софийската класическа гимназия.[23]

Двегодишният престой на д-р К. Кръстев в Казънлък отваря очите му за много неща както в живота, така и в литературата. Натура деятелна, той се впуща в редица начинания— основава научно дружество, участвува в театрални представления, издава списание и не на последно място — стреми се да участвува активно и в литературния живот. Освен в „Денница“ той започва сътрудничество и в други две столични издания — „Периодическо списание. . .“ и Министерския сборник (СбНУНК). През 1890 г. отпечатва в тях по една голяма рецензия, като по този начин затвърдява името си на критик с остро и темпераментно перо.

В края на 80-те и началото на 90-те години „поетическите изверження“ на Ст. Михайловски често пъти стават пробен камък за умението на литературната критика да оцени вярно дадена литературна творба. Около името му избухват спорове, то е предмет както на възторжени похвали, така също и на резки критики. Естествено е те да не убягнат от погледа на д-р К.Кръстев,който обича полемиката, показва тежнение към литературните спорове, стреми се да бъде в техния епицентър, да раздава своите критически присъди. Той вече бе изказал съмнението си „доколко г. Михайловски е лирически поет“ и за да се обоснове, написва своята голяма рецензия за стихосбирката му „Novissima verba“.[24] Без да я разглеждаме подробно, не можем да не отбележим отделни конкретни или по-общи изводи на д-р К. Кръстев за стихосбирката на Ст. Михайловски и в цялост за характера на неговия поетически талант. Наблюденията на критика могат да бъдат обобщени в няколко основни пункта: 1) Преглед на досегашните (до излизането на рецензията на д-р К. Кръстев) отзиви за Ст. Михайловски; 2) За формата и съдържанието в поезията му; 3) За „хубостта“ на формата; 4) За патоса на поета въобще и конкретно на Ст. Михайловски; 5) За „ниското“ и „високото“ в поезията; 6) За ритмите и стихосложението; 7) За целите и задачите на литературната критика; 8) За особеностите на таланта на Ст. Михайловски.

След като разглежда подробно (на 27 страници от списанието) всички тези моменти, критикът за много от тях дава кратки, но съдържателни формулировки, които са в сила и днес. Така например той доказва, че „на стиховете на г. Михайловски липсва всяка музикалност“,че са написани „против всичките правила на българското стихотворство“. Затова изисква от поета между формата и съдържанието да „царува пълна хармония“, като посочва, че формата на стиховете му е „разкъсана и раздърпана“, че вместо правилни стъпки и ритми вижда „какофония“ и т. н.

Когато говори за патоса на един творец, д-р К. Кръстев се позовава на Белински и посочва, че „с патос ний ще означим тука отличителната характерна черта на писателя“. За Ст. Михайловски той изтъква, че „риторството, фразата. . . взема мястото и на чувството, и на поетическата метафора“. Това му дава основание да постави въпроса: „Лирический поет ли е, изобщо поет ли е авторът на Novissima verba?“. Отговорът му е до известна степен противоречив, въпреки че в първата си част е категоричен: „Нашето скромно мнение за автора на Novissima verba е туй, че той *никак не е лирически поет* (курс. на д-р К. К.), нито пък е въобще *поет* (курс. на д-р К. К.), но че е *много даровит писател* (курс. на д-р

---

[23] Назначен е с указ № 87 от 1. X. 1890 г.

[24] Псп, г. VII, 1890, кн. 35; Ст. Михайловски. Novissima verba. Вопли и припеви. Стихотворения. Част I. Русе, 1890. 112 с.

К.К).“ Все пак д-р К. Кръстев смята, че Ст. Михайловски е автор, който може с успех да работи в „областта на баснята, сатирата и епиграмата“, че тук е неговата истинска сила като писател, както той го нарича.[25]

Чувствува се, че с тази рецензия д-р К. Кръстев загребва по-надълбоко, че навлиза по-уверено в литературните факти, анализира, съпоставя, отсъжда категорично. Тя разкрива и добрата литературоведска и методологическа подготовка на критика, умението му да приложи на практика разработената от Белински постановка за патоса в произведенията на един творец.

Втората голяма рецензия на д-р К. Кръстев от тази година е посветена на повестта на Веселин (псевдоним на Т. Г. Влайков) — „Дядовата Славчова унука“.[26] Интересът му към творчеството на този своеобразен белетрист и разказвач е обясним. Той се дължи както на седемгодишното им съвместно учение в Софийската гимназия, така също и на вниманието, с което критикът е следил проявите на младия автор. Като взема повод от бележката, с която редакцията на „Периодическо списание“ препоръчва повестта на Веселин като нещо, което „не е... художествено изработено“, не на своите читатели, а на „филолозите и на желающите да изучават българските диалекти“, д-р К. Кръстев излага последователно своите основни разбирания за изкуството. Той е категоричен, когато твърди, че „изкуството... е художествено копиране, възпроизвеждане на живота, изобщо на реалния мир“[27]. За него няма стойност онова поетическо произведение, което не е почерпано от този „реален мир“, а е вдъхновено от „една мъглява, задоблачна атмосфера“. Такова произведение според него „не заслужава напълно името поетическо, защото... не отразява живота, нито състоянието на духовете в известна епоха“. По-нататък в своите разсъждения за връзката между изкуството и действителността д-р К. Кръстев разграничава „художественото копиране“ от рабското подражание, като уточнява, че ако авторът „се е отнесъл към живота като един портретист, като един фотограф“, тогава той не е „роден за поет“ и неговото произведение не може да се отнесе към изкуството, ще бъде само „просто копиране“.

Не можем да не свържем тези изводи на д-р К. Кръстев с естетиката на реализма. Те са и най-ценните завоевания в критическата дейност на ранния д-р К. Кръстев, които той за съжаление в по-късните си прояви постепенно изоставя и замества с изискването за независимостта на творческия дух на поета от действителността. В рецензията за „Дядовата Славчова унука“ е направен и верен литературен анализ на повестта, на героите в нея, разкрити са характерните особености на авторовия натюрел.[28]

В началото на 90-те години много по-системно, по-редовно е сътрудничеството на д-р К. Кръстев в редактираното от Вазов сп. „Денница“. Ние вече разгледахме подробно предисторията на това сътрудничество, настоятелните опити на поета да привлече на своя страна надеждния млад критик. Макар че започва в Казанлък свое издание, той се откликва с готовност на новото столично литературно списание и още за първите му броеве изпраща няколко свои рецензии (за „Миналото“ на Ст. Заимов, за „Дядовата Славчова унука“ на Веселин, за някои преводни творби), някои от които наистина излизат в „Денница“. На останалите, печатани

---

[25] Поставените в кавички цитати са от рецензията на д-р К. Кръстев в Псп, г. VII, 1890, кн. 35; съответно на с. 770, 783, 787, 789, 790.

[26] СбНУНК, кн. 2, 1890. За дядовата Славчова унука. Приказва Веселин. Д-р К. Кръстев замисля и започва да пише тази рецензия още през 1889 г.; отначало я изпраща на Вазов за „Денница“, който му я връща с някои бележки и препоръки. След една втора редакция Вазов я дава на Шишманов за мнение, който я задържа за СбНУНК.

[27] Този и следващите цитати са от СбНУНК, кн. 2, 1890, с. 229—230 от разглежданата рецензия.

[28] На тези и други моменти от рецензията на д-р К. Кръстев подробно се спира Г. Цанев в книгата си С патоса и възторга на изобличението. С., 1967, с. 128—131.

в други списания (вкл. и в „Литературно-научното списание. . .“), ние вече се спряхме.

Сътрудничеството на д-р К. Кръстев в „Денница“ обхваща рецензии за преводи, за оригинални творби и бележките му за някои постановки на Столичний театър. Той започва участието си в списанието с рецензия за превода на „Коварство и любов“.[29] Тя потвърждава трайния интерес на автора ѝ към преводната литература у нас, безкомпромисното му отношение към всичко пошло в областта на превода. Именно в нея той изрича една от най-унищожителните характеристики: „С българските преводачи трябва да се разправяш не за принципите, а за азбуката на превеждането.“ Неговото мнение по въпросите на превода може да се смята за компетентно, защото е изказано от човек, който знае достатъчно добре чужди езици, сам е превеждал , има литературен усет, познава и добре чуждите литератури. (Той например е превел и един теоретичен труд по литературознание на руския автор А. Линниченко — „Учебник по история на поезията“, ч. I, История на епоса, 1889 г.)

Това потвърждава и обширната му рецензия за превода на „Ромео и Жулиета“.[30] Три четвърти от нея са посветени на една по-обща характеристика на творчеството на Шекспир, на мястото, което тази негова трагедия заема в него. Д-р К. Кръстев поставя като важно изискване преводите на подобни класически произведения да бъдат снабдени с обяснителни бележки и коментарии, за да може съвременният читател да има ясна представа, какво държи в ръцете си, какво чете, на какво се наслаждава: „Дотогава, додето нашите преводачи не разберат, че нашата публика има нужда от ръководачи във високите и тъмни царства на Шекспировци, Лесинговци и Шилеровци, че без чужда помощ тя може само да се заблуди, но не да се просвети — дотогава *напразно ще се превеждат* (курс. на К. К.) класиците. . .“[31] На друго място, пак по повод на един превод, д-р К. Кръстев бе изказал мисълта, че коментариите и обяснителните бележки са задължителни, защото ние нямаме още нито литературна история, нито речници, нито необходимите справочници.

В рецензията си за превода на „Ромео и Жулиета“ той отново поставя въпроса за преводаческото майсторство, за преводаческото изкуство. Поезията — казва той — иска всякога творчество, в което да вземат участие както разумът, така и фантазията. В наше време това се смята за елементарно, задължително условие. Но представете си д-р К. Кръстев, изправен сред гора от невежествени, лишени от всякаква култура преводи, за да си обясните неговия гняв, неговия сарказъм, неговите безпощадни оценки.

От по-големите му резензии за български художествени (казвам го по навик, защото много от тях не притежават такива качества) книги място в „Денница“ намира само рецензията му за стихосбирката на Сл. Кесяков „Победа“.[32] Още в своите „Етюди. . .“ за Вазов той се бе отзовал ласкаво за сбирката му със стихове „Сливница“ (1886), беше ѝ отделил видно място в тогавашната българска литература. И ето че сега се появява нова книга с „епически стихове и песни от последната сръбско-българска война“.

„По какъв начин — пита в началото на своята рецензия д-р К. Кръстев — да се възпяват военните подвизи на един народ, особено за онзи, който воюва не

---

[29] Денница, г. I, 1890, кн. 2: Коварство и любов. Трагедия в 5 действия от Шилера. Превод от И. М. 1884, с. 92—94.

[30] Шекспир и български превод на Ромео и Юлия (написана по повод превода на Д. Анчев и Д. Тончев) — Денница, г. I, 1890, кн. 7 и 8.

[31] Пак там, с. 378.

[32] Денница, г. I, 1890, кн. 3, с. 137—142. Рецензията за Сл. Кесяков е една от първите, които д-р К. Кръстев изпраща на Вазов. Но тя не е отпечатана в първите два броя, защото „издателя на „Денница“ . . . заяви желание да не сърдим в първите книжки никого чрез строга критика“ В а з о в. Т. XX. 1957, с. 127; писмо до д-р К. Кръстев от 8 януари 1890 г.

за нищо и никакви каприциии на някоя помазана глава, а за една велика идея?“ И отговаря в духа на изискванията на естетиката на реализма: „Само ако поетът усеща вътрешна нужда и се чувствува достатъчно силен, за да ни нарисува онова, което и за най-строгата, за най-чистата наука е недостъпно — само тогава той си е създал правото да възпее една война и подвизите на нейните герои.“

Като изрежда обективните обстоятелства и изживяванията, които могат да бъдат обект на вдъхновението на един поет (настроението на народния дух, чувствата, които вълнуват народа и го въодушевяват в една война: омраза, скръб, ярост), д-р К. Кръстев прави една много характерна бележка, дадена макар и под линия: „Няма сумнение, че всичко туй може да извърши и историята, но по съвършено друг начин: тя ще говори общо, с понятия, когато поезията ще рисува, ще показва всичко нагледно; първата ще разсъждава за предметите, а поезията ще ви накара да гледате самите предмети.“ Очевидно е, че и тези изводи на критика са все в руслото на реалистичната естетика, почерпани са смело от известните определения на Белински за предмета на поезията и на науката, за разликата между поезията и науката в отразяването на действителността. Авторът на рецензията не пропуща да отбележи, че в книгата на Сл. Кесяков става дума за „братска война“ война между два съседни славянски народа, а това изобщо е убягнало от вниманието на стихотворeца. Тази война би трябвало според него да изпълни и народа, и поета с меланхолия. (Ние всички знаем с каква сила Вазов изрази тази меланхолия — „Война позорна война, проклета/ о, боже, всяка война такваз е. . .“) След като излага своите разбирания за реалистичната поезия, след като анализира по-особения обект на поетовото внимание—в случая Сръбско-българската война от 1885 г. — и маркира най-общо нейния характер за нас, българите, д-р К. Кръстев прави оценка на Кесяковата „Победа“. Тя е унищожителна — Сл. Кесяков е „победен“ от езика, т. е. той не е могъл „да запее с лирата си тъй, както пее народ, комуто се е заловил да плете победни венци“. Заключението на д-р К. Кръстев е убийствено: „Сбирката на г. Сл. Кесякова няма нищо общо с поезията.“[33]

Малко странно е, че д-р К. Кръстев отпечатва в „Денница“ само една рецензия за оригинална българска книга. В списанието, което той поставя най-високо от всички други подобни издания, чийто безспорен авторитет признава, неговото критическо перо не намира пълна изява. На някои от причините ние вече се спряхме. Допълнителни трудности му създават и грижите около неговите две списания, които излизат по време, когато Вазов издава „Денница“. Все пак д-р К. Кръстев печата тук и други критически материали, които също са свързани пряко с литературния и културния живот в страната. Става дума за неговите отзиви за представленията на Столичния театър през сезона 1890/1891 г. Естествено е новият театър в столицата и неговите прояви да привлекат вниманието на д-р К. Кръстев повече и за по-дълго време. Сам той „сматря“ себе си за театрал (излизал е на сцената пред публика), имал е възможност да види и много по-издържани постановки по време на следването си в Лайпциг. Затова не трябва да се учудваме, че още в първия си отзив за откриването на новия театрален сезон 1890—1891 г. в столицата д-р К. Кръстев поставя високи изисквания както пред репертоара на театъра, така и пред играта на артистите (повече любители, без специална театрална подготовка). По повод представянето на трагедията „Ижиния“ от Силвио Пелико на 6. X. 1890 г. той пише: „. . . Всеки е очаквал българският театър да бъде, поне първата вечер, *български народен* (курс. на д-р К. К.) театър, очаквал е, че ще се употребят всички възможни усилия да се намери една българска — от българин написана или поне от българския живот взета—трагедия или комедия. . .“[34] И посочва някои от пиесите, които според него са могли да бъдат предпочетени пред

---

[33] Денница, г. I, 1890, кн. 3; вж. посочената рецензия, с. 142; другите цитати от рецензията са от с. 137, 138.

[34] Пак там, кн. 11; Столичний театър, с. 521.

„Ижиния“: „Иванку. . . “, „Невенка и Светослав“, „Михалаки чорбаджи“, „Криворазбраната цивилизация“, „Райна княгиня“. Д-р К. Кръстев не си прави илюзията, че това са творби, слаби от „естетическа точка“. Но тяхното достойнство е другаде и той вярно го посочва — те са станали обществена сила, популярни са сред публиката, играни са преди това с голям успех. И е прав, като твърди, че на тях се е падала честта „да бъдат първите в репертоара на първия столичен театър“.

По-нататък д-р К. Кръстев се спира на още един съществен въпрос — за художествените качества на пиесата, с която е бил открит театралният сезон. След като управлението на театъра не е постъпило „патриотически“, т. е. не е поставило на сцената българска пиеса, то според него е „трябвало непременно да постъпи чисто художествено и да избере за първата вечер една безсмъртна по своите естетически достойнства и по своето високо съдържание класическа трагедия или комедия“. Само в такъв случай патриотичното чувство и народната гордост биха могли да отстъпят, „но никога не на една посредствена сълзодобилна и сантиментална италианска пиеса!. . . “, каквато е според него споменатата вече „Ижиния“ на С. Пелико. Като взема повод от поставянето на „Женитба“ от Гогол (21. X. 1890), д-р К. Кръстев отново настоява (в посочения вече отзив) да се показват пред публиката български пиеси или пък „капитални чужди трагедии и комедии“ и сочи освен „Женитба“ други класически произведения на руската и европейската драматургия: „Хамлет“, „Отело“, „Емилия Галоти“, „Коварство и любов“, „Ревизор“ и др.

И във втория си отзив за Столичний театър д-р К. Кръстев развива идеята за необходимостта от повече грижи при съставяне репертоара на театъра.[35] И сочи за пример „превъзходния със своята природа и жалкия със своите хора Казанлък“, където с успех са били играни от любители-актьори „Коварство и любов“ и „Ревизор“. Той изтъква и други аргументи, когато обяснява защо толкова много държи да види на сцената „капитални чужди пиеси“ — те ще спомогнат да се преценят истинските възможности на актьорите от драматическата трупа. В големите роли ще се види кой какво може, а не в „повърхностните, дори зевзешки представления“. Правилно е и предложението му театърът да разполага с „един истински режисьор. . . , който да има нужните знания и нужната опитност“.

Авторът на критичните отзиви за Столичний театър с право не е доволен и от следващата пиеса в репертоара му („Галилей“ от Монтекини): „Толкоз години стават как се чудим ние на гениалността на нашите „преводачи“ — пише в подчертано ироничен тон той — да намират, да откриват най-бездарните и най-безсмислените произведения и да ги превеждат на български език.“ И по повод на „Галилей“ не без сарказъм отбелязва: „Надяваме се, че „Галилей“ няма трети път да се яви на сцената — ако се яви, ще бъде знак на голямо естетическо безвкусие. . . За него тази пиеса е една „мизерна трагедия. . . чудовище“.“

Предпоследната публикация на д-р К. Кръстев в „Денница“ отново е свързана с проявите на Столичний театър. Най-после на неговата сцена (в края на 1890 и началото на 1891 г.) се играят и три български пиеси: „Денчо Кърлежът“ — комедия от Д. Е. Шишманов, „Руска“ от Ив. Вазов и „Иванку, убиецът на Асеня“ от В. Друмев. Като изключим комедията на Д. Е. Шишманов (неин автор е бащата на Ив.Д.Шишманов), другите две пиеси са широко известни на българската публика. „Руска“ е играна с голям успех в началото на 80-те години в пловдивския театър „Люксембург“, а „Иванку. . . “ — почти по същото време в старата дъсчена сграда на тогавашното Народно събрание.[36]

---

[35] Денница, г. I, 1890, кн. 12; Столичний театър, с. 566—572.

[36] В отзива си за „Иванку. . . “ (вж. г. II, 1891, кн. 2) д-р К. Кръстев посочва, че за пръв път е гледал пиесата „преди 8 години, в първото дървено здание на Народното събрание, същата вечер, когато след полунощ пламна и изгоря — ужасен символ на бъдещите съдбини на България“ (с. 90).

Известно е критичното отношение на самия Вазов към неговата пиеса „Руска". И според д-р К. Кръстев „тая драма не отговаря на всичките сценически художествени искания", но представлението е успешно, а това е радостен признак за възможностите на младия столичен театър.[37]

В отзива за „Иванку. . . " ценни са впечатленията на д-р К. Кръстев за играта на артистите, която според него е била „лоша", като всички актьори от началото до края са играли фалшиво. Причината за това той вижда в неумелото разпределение на ролите. (Любопитно е да се отбележи, че представлението е започнало в 20 ч. и е завършило в 2 ч. и 30 мин. след полунощ. Един истински театрален маратон!)

Статиите на д-р К. Кръстев за Столичний театър, печатани в сп. „Денница", създават известно напрежение между автора им и редактора на списанието. Последният отзив е придружен с две редакционни бележки, в които се изказва несъгласие с д-р К. Кръстев „по въпроси, които той третира и съди съвсем от субективна гледна точка". Както предполага Н. Тихова, редакционните бележки са писани от Иван Вазов.[38] В тях се очертават първите противоречия между двамата приятели.

От отзивите на д-р К. Кръстев се оказва засегнат и Ив. Д. Шишманов, един от инициаторите за създаването на театралната трупа в столицата и председател на почетния театрален комитет. (Член на този комитет тогава е и Алеко Константинов.) За това научаваме от едно дълго писмо на критика, в което той обяснява на своя състудент от Лайпциг причините за публикациите си в печата върху театъра. Това е едно драматично писмо от осем със ситен почерк и нагъсто изписани страници, посветени на съдбата на тогавашната театрална трупа в София. То хвърля светлина върху състоянието на театралното дело тогава у нас и е интересно за неговата история. В случая нас ни интересува повече човекът д-р К. Кръстев, неговият стремеж към обективност и справедливост в оценките за отделните актьори и цялостно за театралната трупа, за бъдещето на българския театър. И наистина той се стреми да бъде обективен, но не и безразличен в мнението си за едно ново културно дело. Въпросите, които поставя в писмото си до Шишманов, са много: за съдбата на оперната и театралната трупа; за правата и задълженията на актьорите; за юридическото, административното и финансовото положение на трупите; за отношенията вътре в тетралната трупа и т. н. При това той с искрен тон споделя: „Не мисли, че лични симпатии и антипатии играят роля в туй — не, мизерни пориви нямам и няма да зимам страна, а ще защищавам отвлечената донкихотовска идея."[39] Можем да предполагаме, че в случая той говори за обективната истина, чиято защита в една обстановка на разгорещени страсти му се вижда с право донкихотовщина.

В спора за съдбата на театралното дело в началото на 90-те години на миналия век се оказват въвлечени не само актьорите (с оценките за тяхната игра, за техните способности), но и някои автори на пиеси (Вазов, косвено Ив. Д. Шишманов), преводачи на бездарни чужди комедии или трагедии, даже и тогавашното Министерство на народното просвещение. Усилията на д-р К. Кръстев, както и на И. Вазов, Ив. Д. Шишманов, Иван Попов, Васил Налбуров и др. не отиват напразно. В началото на 1892 г. се създава държавна театрална трупа, наречена „Сълза и смях". Неин кръстник става д-р К. Кръстев, който предлага тя да се нарича така.

---

[37] На представянето на „Руска" е присъствувал и Ст. Стамболов. По тая причина може би, изтъква д-р К. Кръстев, „актьорите изпуснаха в четвъртия акт една съвършено невинна фраза (възклицанието на един от героите — Ангел: „Пия за здравието на великия руски цар, нашия избавител!"). Коментарът на д-р К. Кръстев по този повод е показателен: „Външната политика няма нищо общо с изкуството."

[38] Литературен фронт, бр. 2 от 8 ян. 1976; „Иван Вазов и „столичний театър", с. 7.

[39] Архив на Ив. Д. Шишманов, АБАН, ф. 11, оп. 3, а. е. 788, писмо от 19. II. 1891, л. 31—33.

Засегнат от отношението на редакцията на „Денница“ към неговите статии за „Столичний театър“, а изглежда и по някои други причини, след кн. 2, 1891 г. д-р К. Кръстев престава да сътрудничи на списанието. Покрай другото той вече е започнал в София и подготовката за издаването на ново списание — „Критика“, което също ще се печата от Д. Манчов в Пловдив. С него д-р К. Кръстев се стреми да реализира една по-стара мечта — да има списание, в което да не се налага да се съобразява с други мнения и оценки. Но реализирането на специално издание за литературна и научна критика се оказва трудна работа, и то в един период, когато самият литературен живот е в период на преустройство, в търсене на нови теми и герои, на усвояване на съвременната проблематика.

„Критика“ просъществува само една година, като излизат общо 12 книжки. Въпреки това списанието представлява важен момент от по-ранната дейност на неговия редактор и заслужава повече внимание. Наистина то се появява в период, когато „Денница“ е в своя апогей. Според признанието на самия д-р К. Кръстев това списание е успяло в късо време „да спечели голям кръг читатели и да си извоюва, без никаква борба, първо място между всичките български периодически списания“, като е станало насъщна храна за голяма част от българската интелигенция. Не би могло да се предполага, че младият критик започва своето ново списание, за да конкурира „Денница“. С „Критика“ той си поставя по-други задачи.

Още в първия брой е поместена уводна бележка, озаглавена „От редакцията“, която е трябвало да изпълни ролята на програма на списанието. В тази бележка ясно се посочва, че задачата на новия „критически лист е да запознава публиката с по-видните, нови или стари литературни явления в България, като посочва безпристрастно всичко добро, полезно и прекрасно. . .“[40]. Д-р К. Кръстев разбира, че „един човек. . . не може обгърне. . . целия кръг на една литература“, но той се надява на успех, като разчита на нуждата от подобно издание и на повече сътрудници. Той си представя новото списание като арена, където ще водят борба най-разнообразни гледища, докато бъде постигнато „истинското гледище“ за литературата. Затова отваря „страниците на списанието за всички посоки и за всички убеждения“, нещо, което още отначало обрича изданието на съзнателно наложен еклектизъм в неговата програма за действие.

Като основа, ядка на списанието, е обявена „естетическата или художествената критика“. Но тъй като според скептичното мнение на редактора „българският дух още много десетилетия няма да създаде истинска естетична критика“,то тя ще бъде допълвана с преводи на изтъкнати европейски критици. (Това до известна степен може да се приеме и като оправдание в аванс за поместването в няколко броя на списанието на известния трактат на Ипполит Тен „Философия на изкуството“, както и на изследването на Куно Фишер „Лесинг като реформатор на немската литература“.) Освен „естетичната или художествената критика“ място ще намира и научната критика, свързана най-вече с рецензирането на някои преводни и оригинални съчинения, а така също и на учебници за първоначалните и средните училища. Нещо безспорно нужно и много полезно в едно време, когато всеки що-годе грамотен човек е бързал да отпечата своите „учени извержения“. В зависимост от активността на „Столичното театрално предприятие“ ще бъде поддържана и една „театрална хроника“. На читателите се обещават и новини „из разните клонове на науката или литературата“, богата библиография и т. н.

Както е видно от краткото резюме на програмната статия, редакторът на „Критика“ си е поставил доста амбициозни цели. Те допълват и доразвиват неговите идеи и планове от периода на пребиваването му в Казанлък и издаването на „Литературно-научното списание. . . “. Сега, когато се е установил окончателно в София, когато е в центъра на литературния и културния живот на страната, той

---

[40] Критика, г. I, 1891, кн. 1, с. 1—2.

се надява да участвува много по-дейно в него. Не му липсва и самочувствие, създал си е име на критик с безпощадно перо и солидна теоретическа подготовка. Открит остава само въпросът със сътрудниците, тъй като „Денница“ все още държи в своята орбита повечето от литературните сили в столицата. Но д-р К. Кръстев разчита на своята изключителна работоспособност, на някои колеги-учители и се надява, че „Критика“ ще има по-добра съдба от „Литературно-научното списание. . . “.

В началото на март 1891 г. се появява първият брой на списанието; издание и печат на Д. В. Манчов в Пловдив, редактор — д-р К.Кръстев. До края на годината от него излизат общо 12 книжки, три от които (3 и 4, 7 и 8, 9 и 10) са двойни. Печатането върви бавно, Д. В. Манчов гледа повече учебниците, където печалбата е сигурна, отколкото реденето и издаването на списанието.[41] (Списанието често пъти се пълни със съобщения за новоизлезли учебници и книги на издателството. Така например в кн. 7 и 8 те заемат осем пълни страници от броя.)

И в „Критика“, както и в Казанлъшкото списание най-активен сътрудник е самият редактор д-р К. Кръстев. Най-често се печатат статии, рецензии или бележки, подписани с името му или с някои от неговите псевдоними (С. Делиспасов, К. Столетов, Б. Благомиров, С. С.), а понякога оставени и без подпис. Все пак прави впечатление, че „Критика“ има повече сътрудници, чиито имена, макар и един-два пъти,се появяват на страниците на списанието.Между тях са имената на П. Н. Даскалов, поет, преводач и публицист, известен с прякора „Дъската“. Той е сътрудник на „Денница“, а по-късно и на „Мисъл“; д-р П. Н. Райков — учител, следвал естествени науки в Лайпциг; Иван Пеев-Плачков — завършил Роберт колеж, учител по това време в Пловдив. В „Критика“ отпечатва повече преводни материали; Никола Ив. Минков — съученик на д-р К. Кръстев от Софийската гимназия, наричан според Т. Г. Влайков „Пушкин на гимназията“. Родом е от с. Церова курия, Ломско. Записал е философия в Лайпциг, но не завършва. Баща е на известния литератор Цветан Минков.

Безспорно в списването на „Критика“ нас ни интересува най-вече делът на д-р К. Кръстев, но ще спрем вниманието си и на някои от останалите сътрудници, чиито статии имат пряко отношение при оформянето на облика на списанието, на неговата идейно-естетическа платформа. Това по косвен път може да спомогне и за изясняването на някои страни от литературно-критическите възгледи на д-р К. Кръстев, на неговите симпатии и предпочитания, на общата линия в редактирането на „Критика“.

И в новото списание на почит е творческото и редакторското дело на Иван Вазов, неговото име често пъти се сочи като еталон за висока мярка в поезията, прозата, преводаческото изкуство. Показателно е, че още в първата книжка на „Критика“ д-р К. Кръстев печата, както това бе в „Литературно-научното списание. . . “, обширна статия, посветена на сп. „Денница“. В нея авторът систематизира основните си изисквания за едно „капитално списание“, дава отново висока оценка на „Денница“ и дейността на нейния редактор, прави анализ на отделни негови творби,публикувани през първата годишнина. Д-р К. Кръстев признава, че неговото възхищение от „Денница“ още не е изстинало, че той я смята за „единствен български белетристически журнал (интересно защо „белетристически“?), единичкий, в който можем научи нещо за България, и който може ни посочи, доде се простира нашата духовна-поетическа сила. . . “[42]. Основно внимание в ста-

---

[41] И в. Пеев-Плачков пише на д-р К. Кръстев във връзка с издаването на „Критика“: „Манчов виждах завчера вторник на улицата — каза ми с половина уста, че „Кр“ (Критика) се реди. Но кой знае! Неговий мерак с захващанието на „Кр“ е бил да се покажат за несъстоятелни всички други учебници освен неговите.“ АБАН, архив на д-р К. Кръстев, ф. 47, а. е. 269, л. 4.; писмо от 9. X. 1891, Пловдив.

[42] Критика, г. I, 1891, кн. 1; Денница г. I, кн. 12, с. 10.

тията за „Денница“ е отделено на Вазов, който е разгледан като поет, разказвач и преводач. Въпреки че няма особено високо мнение за поезията в списанието, д-р К. Кръстев поставя сред най-хубавото стихотворенията на неговия редактор — „Уломък“ и „Траур на една муза“.

От печатаните Вазови разкази той е изказал мнението си за три от тях: „Дядо Нистор“, „Коледен дар“ и „Една сцена на св. Кралската площад“. Още в „Литературно-научното списание. . .“ той бе нарекъл разказа „Дядо Нистор“ „една майсторска характеристика“. Сега за „Коледен дар“ той е на мнение, че това е „слаб и непретенциозен разказ“, но прави уговорката, че в следващата втора или трета книжка на „Критика“ ще бъде дадено място на „една статийка специално за него и за подигнатите от него социални въпроси“, която ще бъде написана от сътрудник на списанието. (Такава „статийка“ до спирането на „Критика“ не е публикувана.) По-интересна е оценката за „Една сцена на св. Кралската площад“, определена като едничкото нещо, „в което трепти трепетний пулс на времето“.

В „Критика“ е публикувана и ч. IV от „Етюдите. . . за Вазов“, посветена на стихосбирката „Италия“. Тази част по същество е спор с неправилните оценки на П. Пешев за достойнствата и недостатъците на „Италия“. Тук д-р К. Кръстев изрича едни от най-високите похвали за Вазовата поезия. За него „Италия“ е майската китка, тя е тръндафилът в оня венец, с който потомството ще увенчае челото на п ъ р в и я (разр. на К. К), най-честития български поет. . . “[43].

Като разсъждава за състоянието на преводната литература тогава у нас, критикът отправя горещ призив към Вазов „да не жали никакъв труд“ в тази област, защото той „е длъжен да бъде пръв на всяко благородно дело в кръга на неговото царство.“[44] И отново изказва мечтата си да види преведени на български език най-хубавите песни от „Илиада“ и „Одисея“, някои от гръцките трагедии, откъслеци из „Божествената комедия“ на Данте и из Шекспировите драми, поемата „Херс ман и Доротея“ на Гьоте, откъси от „Фауст“ и др. Той смята, че това занимание е класиците ще бъде най-благотворно и за самия Вазов, който в своите повести с бил отдалечил малко от „чистото изкуство“. А това създавало опасност да остане „под властта на вледенената и вледеняюща българска среда“. Откъсването от тази среда би било за поета „най-добрият път към един нов период на самобитно творчество, в което той трябва като в един фокус да слее лирическия и епическия си талант, да създаде нещо не само поетично, но и велико. . . “[45].

Не бихме изтълкували правилно тази констатация и това пожелание на д-р К. Кръстев към Иван Вазов, ако не видим в исторически аспект какъв смисъл влага критикът в понятието „чисто изкуство“, каква опасност вижда той в падането под „властта на . . . българската среда. . . “. Безспорно той не разбира чистото изкуство в онзи смисъл, в който го възприемаме ние сега. Иначе не би сочил за пример Омир, Данте, Шекспир, Гьоте, Шилер. . . Д-р К. Кръстев мечтае за творби, които по своя дух, по своя обхват, по универсалността на проблематиката си биха се приближили до творенията на гениите на човечеството. Но втората част от неговото изискване, а именно соченето на „българската среда“ като опасност за един истински талант, показва, че той не познава изказаната още от Хегел мисъл, че всяко художествено произведение с общочовешко значение има най-напред национален колорит, почерпано е от определена национална среда, атмосфера и т. н. Това прави съветите му към Вазов абстрактни и самоцелни, практически неосъществими. Като противопоставя „чистото изкуство“ (на друго място — „асоциалността“) на социалните тенденции в изкуството, той не се определя като противник на тези тенденции, въпреки че тежненията му са към „чистото изкуство“, разби-

---

[43] Критика, г. I, 1891, кн. 6; Из етюдите за стихотворната поезия на Ивана Вазова, ч. IV, с. 206. Рец. на П. Пешев е отпечатана в Псп, г. II, 1884, кн. 12.

[44] Критика, г. I, 1891, кн. 1, с. 12 (вж. рец. за „Денница“).

[45] Пак там, с. 12—13.

рано в смисъл на класическо. Като знаем с каква последователност д-р К. Кръстев е защищавал през последните години от живота си идеята за безтенденциозността в изкуството, с каква страст е отричал необходимостта от мироглед у художника, застиналостта на естетическите му критерии, нормативността на естетиката му, не може да не ни прави впечатление по-широкият диапазон на представите му за изкуството през младежките му години: „Ние еднакво се възхищаваме и от чистото, класическото „Гетевско" изкуство, и от тенденциозната поезия на XIX в., и при всичко, че нашите симпатии клонят към първото, никога не би си простили престъплението да мислим нашите чувства за абсолютни. . ."[46]

След няколко години, в края на миналото столетие, д-р К. Кръстев ще бъде далеч от тази „най-широка толерантност". Той ще стане краен, едностранчив, ще осъжда онова, което не отговаря на неговите лични симпатии и вкусове, без да дава право, както сам се е изразявал по-рано, „на всяка индивидуалност и на всяко разумно стремление". Ще забрави може би, че „първата и най-свята длъжност на един критик — изповядвана от него в началото на 90-те години — е да прегърне принципиялно най-широката толератност".

Позволихме си едно по-дълго отклонение от разглеждането на „Критика", защото то засяга пряко част от разбиранията на младия д-р К. Кръстев за някои основни категории в естетиката на реализма, за ролята на литературната критика, разбиранията му за „чистото изкуство" и „тенденциозната поезия" тогава. Те показват, че в младежките му години у него е имало положителни кълнове, тласъци към едно по-широко, по-обхватно разглеждане на литературата и литературния живот, стремеж към възприемане на всичко, което обогатява и разнообразява.

От другите публикации на д-р К. Кръстев в сп. „Критика", посветени на състоянието на тогавашната българска литература, внимание заслужават неговите „Литературни писма". (I, II, III, . . . VI; IV и V не са отпечатани. В една бележка на редакцията по този повод е казано следното: „По независящи от редакцията причини 4-то и 5-то литературно писмо, в които авторът довършва наченатата в 3-то писмо социално-литературна характеристика на епохата и преминува към разглеждане на отделни въпроси, не могат да бъдат отпечатани", с. 365 на сп. „Критика".) Те са интересни с някои свои констатации и оценки за литературния живот на границата на 80-те и 90-те години. Авторът им е твърдо убеден „в страшната немотия на днешния български поетически дух и пустотата на днешната ни литература, определя като „мизерна епоха" времето, в което живее и т. н. Според него истинска литература е имало преди 15 години, т. е. в навечерието на Освобождението, където на основно място поставя деятелността на Любен Каравелов и Христо Ботев.[47]

Написани доста претенциозно, с една преднамерена интимност, „Литературните писма" не очертават вярно картината на литературния живот от това време. В тях липсват оценки за отделни автори и творби, платен е данък на една по-обща фразеология.

---

[46] Вж. бел. под линия към статията за „Денница" в г. I, кн. 1 на сп. Критика, с. 15. На въпроса за „социално и чисто изкуство" той се спира мимоходом и в ч. IV на „Етюдите. . ." (кн. VI, с. 209). „Истинский поет — твърди критикът — не може да не бъде „социален", в най-широката, а не в тясната, искълчената смисъл на думата". И сочи за пример творчеството на Шилер и Некрасов.

[47] В своята статия „На прага на две нови години" (Ден, г. I, 1891, кн. 9 и 10) Д. Благоев също прави преценка на литературния живот от това време. Според него през 1890 г. „нашата литература се явява много бедна". Тя не е дала „нито забележително литературно оригинално произведение". Не е по-различна и оценката му за 1891 г.: „нито едно забележително оригинално произведение". Все пак Д. Благоев сочи като положително явление някои разкази на Вазов (с редица уговорки) като „Епоха — кърмачка на велики хора", „Сладкодумен гост на държавната трапеза", „Тъмен герой"; изтъква сполуките на Ст. Михайловски в баснята и епиграмата, нарича някои от тях „остроумни и хубави". Статията на Д. Благоев засяга и други важни въпроси, но ние посочихме ония, които имат пресечни точки с „Литературните писма" на д-р К. Кръстев.

Под рубриката „Заглъхнали таланти и забравени имена“ д-р К. Кръстев възкресява литературното име на един поет, оставил следи не само в нашата, но и в румънската литература. Става дума за Димитър Великсин. (След близо 90 години неговото име отново стана повод за оживени разговори на един симпозиум, посветен на българо-румънските литературни връзки от втората половина на XIX в.) Авторът на статията за този своеобразен поет-полиглот се спира на две негови произведения — „Мисли върху женитбата“ и „Простирай се според чергата си“, като споделя с читателите своите впечатления от тях.[48] В областта на сатирата той сочи като наследник на Д. Великсин единствено Ст. Михайловски и по този повод прави сполучлива и образна характеристика — „тоя вълк, който обича да си стяга сърцето с овча кожа, тоя сатирик, който , както и много други, си губи времето, деца да учи и нежни лирически стихчета да пише, стихчета, на които с тежката си ръка пречупва кръста в деня на зачатието“[49].

И в сп. „Критика“ проблемите на преводната литература, на преводаческото изкуство и майсторство не престават да тревожат младия литературен критик. Д-р К. Кръстев има редица ценни наблюдения върху теорията на превода, както бихме казали днес, които и сега звучат актуално. У него е подчертан стремежът да се разчисти баластът от лоши, невежествени преводи; личи похвална грижа за чистотата на езика, за висока култура на превода. Колко е прав той, когато изтъква, че е нужно „преводний занаят“ да стане „преводно изкуство“, че е необходимо за това изкуство да се заловят „хора способни и приготвени за тая работа“. Неговият повик е навременен и трогателен: „Потребни са художници преводачи, които да научат всички ни как трябва да се превожда на български и със своя пример да ни покажат до каква красота може да се възвиси днешний преводен български език.“[50] В своята критическа дейност, свързана с рецензирането на преводната литература у нас, д-р К. Кръстев се ръководи безкомпромисно от тези свои високи изисквания. Прави отрадно впечатление фактът, че той познава почти винаги отлично творческата история на оригинала, за чийто превод у нас се изказва (например т. нар. „малки трагедии“ на Пушкин), сравнява ги с други преводи — на Ив. Вазов и П. П. Славейков.

Особено характерна в това отношение е голямата му рецензия за преводите на Т. Ц. Трифонов на „Моцарт и Салиери“ и „Скъперникът рицар“ на Пушкин. След като изказва несъгласието си с редица груби пропуски на преводача и прави конкретни езикови, стилни, технически и други бележки, той споделя своята представа за сполучлив художествен превод: „. . . под думата сполучлив превод разбираме само такъв превод, който „сполучва“ да улови духа на едно поетическо произведение и да го изкаже в поетическа изящна форма. . .“[51]. И сега за пример се сочи Вазов, чиито преводи правят „по-силно и по-хубаво впечатление“.

В началото на 90-те години на миналия век д-р К. Кръстев е от малцината, които правят сериозни опити да внесат известен порядък в нашата преводна литература, да създадат трайни критерии, да определят ясни естетически, художествени и специфични изисквания в трудното, но благородно преводаческо изкуство.

Когато разглеждахме грижите на д-р К. Кръстев около издаването на сп. „Критика“, стана дума, че той сега все пак разполага с някои сътрудници (макар и неизявени като поети, писатели или критици). Един от тях е Иван Пеев-Плачков, който сътрудничи с преводни статии или обзори на чуждестранни списания. Но

---

[48] Критика, г. I, 1891, кн. 6, с. 199—205.

[49] Пак там, с. 205; Д. Благоев пише за Ст. Михайловски, че „обща характеристика на неговите стихотворения е пълното отсъствие на поетическо чувство, на идея и мисли“ (Литературно-критически статии. С., 1974, с. 130).

[50] Критика, г. I, 1891, кн. 1, с. 12.

[51] Пак там, кн. 2, с. 52.

безспорно най-голям интерес за нас представлява рецензията на П. Н. Даскалов за стихосбирката на М. Москов „Съвременни напеви“ (Русе, 1889). Тази рецензия и днес се чете с интерес не толкова заради оценките за отдавна забравения М. Москов, колкото за верните по-общи наблюдения върху тогавашния литературен живот, по-специално върху поезията; заради реалистичните теоретически постановки, свързани със задачите на литературата; заради високото място, което се отрежда на Иван Вазов като поет.

Първата част на рецензията има по-общ характер. Авторът ѝ се надсмива над ония самозвани „критици“ и „пророци“, които бързат да обявяват за „гениални“ още по-самозваните поети. По този повод той се спира и на поемата на Ст. Михайловски „Поема на злото“, получила според него незаслужено висока оценка. П.Н.Даскалов има висок критерий за същността на поезията, позовава се често на Белински, като цитира и неговото известно определение, че „поезията разсъждава и мисли. . . с образи и картини, а не със силогизми и дилеми. Всяка мисъл,всяко чувство, трябва да са изразени образно, за да са поетически.“[52]

Втората част на рецензията — по-голямата — представлява подробен разбор на „Съвременни напеви“. За П. Н. Даскалов не е трудно да докаже, че в книжката на М. Москов „всички стихотворения. . . са прозаични, в никое няма ни дори пробляски от поезия“, че те разкриват „слаба фантазия, беден талант, посредствен поет. . . “. И завършва отново с цитата от Белински, според когото „в поезията посредствеността е нетърпима“. (Любопитно е да се посочи, че в един български вестник М. Москов е бил наречен „втори поет след Вазова“!? По този повод рецензентът възкликва: „Колко са евтини у нас лаврите!“)

П. Н. Даскалов разкрива сигурен литературен вкус, усет към езика, познаване на руската поезия, на литературните възгледи на Белински, на когото се позовава често. Поместването на неговата рецензия в „Критика“ допринася за утвърждаването на един по-висок критерий при оценката на естетическите ценности в българската поезия, както и за признаването на Вазов като пръв български поет.

По-сложен е въпросът с кратката статия под заглавие „Интимни бележки“, публикувана в кн. 11 на „Критика“ и подписана с инициалите Н. Ив. М. Във всички досегашни изследвания тя се е приписвала на д-р К. Кръстев (Г. Цанев, Г. Димов, Л. Георгиев, Ст. Каролев), като това се е разбирало някак от само себе си, без да се е привеждал особен доказателствен материал. Поместена непосредствено след последното, VI „Литературно писмо“ (тези писма пък въобще не са подписани), тя се възприема като тяхно обобщение, завършек. Мисля, че въпросът за авторството на тази малка, но крайно съдържателна статия заслужава повече внимание, повече вглеждане в някои подробности, които понякога убягват от погледа, когато се правят по-общи изводи и заключения. Това е необходимо даже когато трябва да се докаже безспорното авторство на дадена публикация, а не само при неговото оспорване или отричане. За какво става въпрос?

В сп. „Критика“ с името на Н. Ив. М. има подписани още два материала — отзиви за „Характер“ и „Нравствений дълг на човека“ от С. Смаилс, преведени от Т. Икономов (кн. 9 и 10), и за „Кратки наставления“, съставени от К. Байкушев (кн. 12). В тези два отзива името на автора е изписано така — Н. Ив. Минков, като под последния отзив е допълнено следното — Лом. Великден 1891 г. Спирам се по-подробно на тези факти, защото те ни отвеждат към една позната вече нам личност — Николай Иванов Минков, за когото на два пъти стана дума в това изследване.

В отзива си „Две полезни книжки“ Н. Ив. Минков препоръчва преведените от Т. Икономов брошури като „истински другар и постоянен ръководител в пътя на

---

[52] Критика, г. I, 1891, кн. 7 и 8, с. 239; П. Н. Даскалов упоменава, че въпросният цитат е от т. VII на съч. на Белински.

живота“. За нас е интересно едно откровение в края на бележката, което ще цитираме изцяло: „Европа ни е пратила няколко български даровити младежи със солидни философски знания и ние очакваме с нетърпение да чуем техните думи и техните етикофилософски възрения, които хвърлят светлина в живота и упътват мнозина из правия път, които още се лутат в мрака на безпътието или на решителний кръстопът.“[53] Не се ли съдържа тук един вид комплимент на редактора на „Критика“, който също се смята за един от тези „даровити младежи със солидни философски знания“? Едва ли е възможно д-р К. Кръстев, подписвайки се с името на Н. Ив. Минков, да възхвалява себе си в собственото си списание.

По-друг характер има отзивът за „Кратките наставления“ на К. Байкушев. След като пояснява, че „начините за разпространението на знанията са много и разнообразни“, авторът на отзива сочи, че знания могат да се придобият и от живота, от практиката: „Вслушайте се в разговорите на неграмотните старци, вгледите се в живота на нашите колибари и селени, и ще видите, че и тези хора мислят и усещат, както грамотните, че и у тях има ум и философия, и у тях се съглежда знание, което те всячески се стараят да умножат.“[54] Знанията, получени от практиката, от живота, пояснява авторът, трябва да бъдат допълнени и обогатени от училището и книгите, за да се отговори на нуждата от „по-нови, по-основни, по-съвременни и практически знания за всекиго в България, който иска с честен пот да добива хляба си и с неуморен труд се стреми да осигури положението си“.

Тези разсъждения разкриват един просветителски начин на мислене, близък до теорията на народниците за необходимостта от просвещаване на широките трудови маси чрез вечерни училища, читалища, книги, беседи, даже проповеди в църквата.

Третият материал в „Критика“, подписан този път с инициалите Н. Ив. М., е статията „Интимни бележки“. Още в началото на статията авторът ѝ изтъква като първо задължение на „изящната литература“ да бъде съвременна. Според него истинското призвание на писателя е „да бъде съвременен, да говори и пише за съвременниците си“. И сочи за пример Вазов и особено онова, което той е отпечатал в „Денница“. Тук бихме могли да включим разкази като „Коледен дар“, „Дядо Нистор“, „Златната планина“, „Една сцена на св. Кралската площад“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Тъмен герой“. Все творби, отпечатани както през първата, така и в началото на втората годишнина на „Денница“, и то като имаме пред вид само белетристиката на Вазов.

Като развива идеята, че литературата трябва да бъде съвременна, авторът на статията я конкретизира и изтъква, че „преди всичко България има нужда от писатели като Тургенев, които да ни описват частните тегла и редките радости на селените и да ни представят идеалите на съвременните млади хора“[55]. По-нататък той сочи за пример творчеството и на други руски писатели като Крилов и Гогол, които описвали „глупавия, едностранчивия и смешния живот на съвременниците си“. Но интересно защо негов идеал за писател се оказва Карамзин, който пръв възбудил в руското общество „охота и интерес към четението“. И авторът изказва съжаление, че „още не се е родил български Карамзин. . . “.

Вторият основен момент в статията „Интимни бележки“ е свързан със задачите на литературната критика. Като първа задача на „заспалата, снизходителна и страхлива критика“ авторът вижда поставянето на „съвременните и някогашните писатели на съответствующите им места в литературата“, показването на влиянието, което „са имали и имат те върху развитието на обществото, върху неговите нрави, понятия и идеи, върху неговата нравственост — неговия живот.“[56] Без-

---

[53] Критика, г. I, 1891, кн. 10, с. 333.
[54] Пак там, кн. 12, с. 403; следващият цитат — с. 404 от същата рецензия.
[55] Пак там, кн. 11, с. 370; вж. също с. 371.
[56] Пак там, кн. 11, с. 369—370.

спорно е, че това са задължения не само на литературната критика, но и на литературната история, която по това време у нас е все още в своите пелени. Авторът съзнава, че това е „един деликатен,полезен и сериозен труд", който обаче българската литературна наука, казано най-общо, трябва да положи, ако милее за развитието на собствената си литература.

Освен тези литературно-исторически задачи критиката трябва да решава всекидневно и редица текущи въпроси: да упътва младите и неукрепнали още таланти, да „скастри, да среже" невежите и бездарни писци; да представя на читателите дадена книга, като посочва заслужава ли тя да бъде прочетена или не.

В заключението отново се набляга на въпроса за съвременността на литературата, на нейното критично отношение към действителността, като се изисква поетите и белетристите да изобразяват „днешния българин с неговите недостатъци". А критиката трябва да следи литературното движение и да разисква своевременно „въпроси от всеобщ социален интерес".

Както се вижда, в статията „Интимни бележки" са изложени конспективно важни задачи на художествената литература, критиката и литературната история. Тя може да бъде написана само от човек, който следи отблизо литературния живот, има добра теоретическа подготовка, сроден е вътрешно с поставените проблеми.

И така. На д-р К. Кръстев ли е разглежданата тук статия? Може би изглежда наивно да се доказва авторство, което никой не е отричал досега. Но все пак литературната ни история няма да загуби, ако със сигурност и документирано се потвърди истинността на даден литературен факт. Такова потвърждение се намира в писмо на д-р К. Кръстев до Ив. Д. Шишманов от пролетта на 1890 г., в което му съобщава, че може да му изпрати за СбНУНК част от своите „Етюди. . ." за Вазов. Тенденцията е: да се постави една неразривна връзка между Сборн. (става дума за СбНУНК, б. м., Л. Ст.), Денница и списанието ми (по това време д-р К. Кръстев издава „Литературно-научното списание. . . " в Казанлък); то се извършва с малко думи и главното е фиксиране на особеностите на моя стил."[57]

В „Критика" д-р К. Кръстев за пръв път взема определено отношение и към зараждащото се у нас социалистическо движение. Той рецензира накратко няколко броя на сп. „Ден", редактирано от Я. Сакъзов и издавано в Шумен (1891—1896). Според него то е „едничкото тазгодишно списание, което заслужава да се подкрепи, за да се попрепроди". Като определя посоката му — „социалистическа или либерална", — д-р К. Кръстев със съчувствие отбелязва, че „такива стремления у нас не могат да се наслаждават нито с бездействието на властта и полицията, нито с „благоволението" на публиката". Без да бъде сам наясно с въпроса за „чутовния социализъм в България", д-р К. Кръстев не се изказва сега и против него. Той даже смята, че щяло да бъде „благородно", ако социалистическите автори се групират, „за да не се говори за тях като за мечки, за да се убеди обществото, че наистина има у нас разлика между принципиялния, научния социализъм и неколцина безсъвестни агитатори и развратители на деца, както и да се прекрати последното."[58]

Ние не знаем какво разбира авторът на тези редове под думите „принципиялен, научен социализъм", но упрекът му към „безсъвестните агитатори" едва ли издържа критика. Все пак в своята младост той по принцип не се обявява против „научния социализъм", макар и да го възприема и тълкува по своему.

„Критика " в много отношения надхвърля нивото на „Литературно-научното списание...", въпреки че то до голяма степен не успява, а и обективно не би могло да изпълни обявената в кн. 1 програма. Вече посочихме редица положителни мо-

---

[57] АБАН, Архив на Ив. Д. Шишманов, ф. 11, оп. 3, а. е. 788, л. 12.
[58] Критика, г. I, 1891, кн. 9 и 10; „Две думи за „Труд", „Ден", „Дума" и „Светлина", с. 310.

менти в издаването на списанието, както и в участието на неговия редактор. Все пак в края на 1891 г. то престава да излиза. Прав се оказва Д. Благоев, като отбелязва, че „в това списание напусто ще дирите една обща ръководеща гледна точка; даже нещо повече: в него ще намерите различни гледни точки в едни и същи статии. . . И хвала на г. доктора, че съзна това и се залови да разпространява „мисъл" наместо „критически да оракулствува. Дано в „Мисъл" той бъде по-щастлив!"[59] Едва ли Д. Благоев е предполагал колко грижи ще му създаде в бъдеще редакторът на „Мисъл", на когото сега искрено му е пожелал „дано бъде по-щастлив!".

В края на 1891 г. д-р К. Кръстев заживява с идеята за издаването на списание, което да обедини около себе си най-добрите литературни сили в страната. Опитът с предишните две списания му е подсказал, че без постоянни и добре подготвени сътрудници в различните области на художественото слово не биха могли да се реализират неговите представи за едно „капитално списание". В нашата литературна история все още не е изяснен подробно въпросът около възникването на сп. „Мисъл", нейната предистория.

По-подробното изследване на някои по-неизвестни моменти от дейността на ранния д-р К. Кръстев (до издаването на сп. „Мисъл" — 1892 г.) потвърждават демократичността в убежденията му (в обществената си дейност той никога не се е проявявал като реакционер), тежненията му към една по-реалистична и социално ангажирана литература, която да отразява съвременността.[60] Една от най-големите му заслуги като редактор и критик е утвърждаването на Иван Вазов като „пръв поет" на вазовската линия в българската литература; борбата му за високохудожествени преводи, за български народен театър и драма.

Пред нас се изправя живият д-р К. Кръстев, а не застиналата схема, замръзналата маска, с неговите твърди убеждения или съмнения, с неговите противоречия, заблуждения и търсения. Той още не е започнал издаването на „Мисъл", но името му всява респект, произнася се с уважение. Може би и това му позволява след време да обедини около себе си толкова много таланти в областта на словото.

---

[59] Д. Благоев. Литературно-критически статии. С., 1974, с. 138; цитат от статията „На прага на две нови години" (сп. Ден, г. I, 1891, кн. 9 и 10).

[60] Вж. за това Г. Цанев. С патоса на възторга и изобличението. С., 1967, с. 121; също Ст. Каролев. Жрецът-воин. Т. I. С., 1976, с. 219.

КОГАТО ОБЕКТИВНАТА ИСТИНА ПРЕРАСНЕ В ЧУДЕСНА СУБЕКТИВНОСТ[1]

(Веселин Андреев на 60 години)

Христо Йорданов

— — —

Да преминем към друга група въпроси, докосващи по-пряко, по-интимно проблематиката на творческия процес.

— Нямам нищо против. . .

— Неотдавна в партийния орган[2] се появи твоя очерк „Стъпили яко на земята. . .“. Там, в този очерк, между другото сочиш образа на една неизвестна за мен жена, в бозова жилетка. . .

— Коя, стрина Недковица ли?

— Да! Като четох очерка, направи ми силно впечатление нейният образ. Тя уж се извинява, да не ѝ се придиря много на приказките, защото не била се „учила за приказване“, но като „вземе думата“, че като ги развърже, бая много председатели и пълномощници се червят пред нея. . . А тя, съдейки по твоите думи, умее да ги реди „като във фейлетон“.

Струва ми се, тази мъдра жена от народа е доловила много съществени моменти от диалектиката на съвременния ни живот. Въпреки значителните завоевания в тяхното село тя иска от живота повече: и лекарят, и зъболекарят, па и другите отговорници за труда и живота на хората да са си на мястото. . . Дълбоко вярва в напредъка на нашия нов живот и тъкмо тази вяра и дава правото да гледа очи в очи правдата и открито да споделя болката си на събрание пред своя народен представител: „Не съм кьорава, всичко виждам и като ида в друго село, само се хваля, ама тук, ако приказваме все за хубавото, с него и ще си останем!“

Този тон на стрина Недковица ми допада. Нека го запазим и в сегашните разговори, за да се врязваме успешно в нерешените проблеми. Инак има ли смисъл да преповтаряме известни истини. . .

— Кой бяга от истините, бай Христо! Пък и в старите истини има хляб. Стига да не ги забравяме. Що се касае до моето съгласие за разговор по всичко — го имаш. . .

— Тогава направо на въпросите: — Как се заражда художествената идея за дадена творба? Какви вътрешни мотиви и подбуди те тласкат към творчество?

— Не ми е лесно да отговоря на тоя въпрос, защото понякога нося замислите си толкова дълго, че забравям как са възникнали и как са се развивали. Разбира се,

---

[1] Откъс от творческа анкета с поета.

[2] Вж. Работническо дело, бр. 168, 17 юни 1975, с. 3.

има неща, стихотворения, да кажем, или есета, които са възникнали спонтанно: от един човек, от един подвиг, от нещо противно. . . Но и така възникнали, те невинаги са бивали написвани веднага, макар че, когато е идвало момент, съм ги написвал изведнъж, изглеждали са съвсем спонтанни. . .

Но по начало нося замислите си дълго. Сега, да кажем, за есета, за по-дребни неща, имам много папки, които постоянно обогатявам с нови бележки. След време, когато се почувствувам готов и имам време — сядам и ги написвам. Очевидно те са творени дълго. Да не говорим за по-големи работи като „Умираха безсмъртни“. . .

Основният, вътрешният мотив за творчество е желанието да кажа нещо. Желанието да изразя своето разбиране за човека, за човешкия живот, за смисъла на нашето съществуване. . . Това е твърде общо казано, но не мога да не го кажа. Аз не само чувам настояването на загиналите и мълчаливото искане на своите другари да разкажа за партизанския живот, но и чувствувам вътрешна необходимост да посоча: — ето един от пътищата да се осмисли човекът. . .

— Какво значение отдаваш на личния опит, на натрупаните от живота наблюдения за изкристализиране на художествената идея, за изграждането на отделен образ?

— Определящо! За мене това важи особено. Всеки, който прочете книгите ми, може да го почувствува — всичко се ражда от личния ми опит.

— Кога сядаш да пишеш: когато всичко е узряло в съзнанието или пишейки — идеите и образите постепенно се избистрят и изясняват?

— Естествено, трябва да съм готов, за да започна. Това още не значи, че всичко е узряло, но вече в процеса на работата идва изясняването, уточняването, убедителността. . .

— Самонаблюдавал ли си се съзнателно как създаваш една творба? Би ли могъл да направиш един по-подробен анализ за раждането на отделна творба?

— Обикновено имам план: — най-общ. Ако се касае за нещо по-голямо — дори това да е една глава от книгата ми, — тогава правя отделни планове, по-конкретни, за различни моменти от тая глава. Може и за тия отделни моменти да направя още по-подробен план. . . Тук вече могат да влизат цели мисли, образи, диалог и т. н., които имам в папките си от предварителна работа или възникват при самото уточняване на плана. . .

Така вече аз мога да пиша уверено и първият вариант да бъде почти определящ...

Естествено, след това идват много обработки, с по-малко допълнения и с повече изчиствания.

Тук неизбежно говоря преди всичко върху опита си от „Умираха безсмъртни“ — характерът на самата книга ми диктува тоя начин на работа.

При поезията е по-друго. Например „Балада за комуниста“ съм писал по-дълго и по-мъчително от „Сашка“, която е вече лирична поема. . .

Защо?

Може би за това, че още в началото „Сашка“ е възникнала като лирически разказ. Това в известен смисъл улеснява. Разказваш постепенно, връщаш се, изостряш обстановката, настъпва „успокоение“ и отново изостряне — до тишината на края. . .

Докато „Балада за комуниста“ е един монолитен момент. Външно може би и тук да се открие „разказ“, но това е само един натегнат, мъчителен, непоносим момент — краят. . . Тая монолитност и това напрежение крият голяма опасност: от крещене, от фалшив фалцет, а всичко трябва да бъде просто като човека, като Антон. . . Тъкмо тук е било затруднението.

— Бай Веселине, какво по-точно усещаш, когато съзнаваш, че на белия лист се фиксира вълнуващо слово?

— Удовлетворение! Това чувство може да бъде с различна сила, но има моменти, когато се радваш на успеха, дори леко се учудваш, че си могъл да го направиш така. . .

Естествено, това не изключва още на другия ден „постижението“ да не ти хареса, да не говорим — след години. . . Но обикновено почувстваното силно в даден момент си остава силно!

— В какво съотношение се намират обществените и субективните фактори — като предпоставки — за сътворяването на едно произведение?

— Не съм измервал и не съм се замислял над това съотношение. Още повече, че обществените предпоставки за мене трябва да са станали субективни, за да влияят за създаването на художествени произведения.

— Каква роля играят в твоето творчество прототиповете на герои, историческите събития, отделните случки, познатите хора, залегнали в сюжета!

— Най-големият, най-ясният, най-ненужният въпрос. Всичките ми книги са неговият отговор.

— Кога прибягваш към природата? Каква роля играе пейзажът в твоето изображение?

— „Прибягвам“ до природата, когато съм в нея. Никъде, поне аз не си спомням, нямам пейзаж, в който да не се движат хора, обикновено и аз с тях. . .

Природата ни е създавала — за нас чавдарци — Балканът. . . Мисля не само нашите действия,но и ние самите бихме били по-други,ако действувахме в полето. Там ние се чувствувахме като на вража територия, където бързо трябва да свършим своята работа и да се изтеглим на своя земя в Балкана. . .

За нас природата беше не само красота, но и самочувствие; не само естетическа наслада, но и човешка сила.

— Какви предпочитания имаш по отношение на планинския, полския или морския пейзаж?

— Обичам морето — но отстрани. Може би, защото малко съм навлизал в него. И съжалявам за това. . .

Полето е хляб, красота, мъдрост, успокоеност. В него се чувствувам добре: и силен, и продължителен. . .

Но голямата ми любов е планината. В нея има всичко: и нескончаемите бури на морето, и тихата полска безбрежност — но под самите небеса. . .

— Пейзажът на Пирдопския край и ранните впечатления от него способствували ли са за уплътняване на образния свят, който пресътворяваш?

— Абсолютно сигурно! Не мога да кажа доколко, но през моите книги минават Стара планина и Средна гора.

И обикновено такива, каквито съм ги видял още с първите си очи. . .

— Когато пишеш, към кого адресираш творбите си?

— Към тия, които очакват да им се обадя! И към ония, които все още не искат да прочетат нищо от мене. И към един единствен човек. . .

Радвам се, когато не разочаровам доброразположените. . .

Истински се радвам, чувствувам се силен, ако ме приеме този, който ме е отблъсквал. . .

И мога да пиша по-нататък, ако този единственият човек ми казва: — Пиши!

— Как гледаш на нашия съвременник и на хората, които ще ни съдят в бъдеще?

— Като на свои съвременници — и едните, и другите. Чувствувам ги близки— и едните, и другите. . .

Не се боя нито от съвременниците си, нито от бъдните хора, стига да запазя у себе си и в книгите си човешките ценности, за които разказвам — стига да свърша добре работата си. . .

Но помня: кой ще стигне до бъдните хора — неизвестно, трябва да се стигне до съвременниците. . .

— Какви трябва да са днес писателите-партизани?

— Да си останат партизани!

— Слушал съм да казват, че в живота има много истини, но човек не успява да узрее за всички. В този смисъл и познатите истини имат възраст у отделния човек. Как гледаш на мисълта на У. Скот — „Най-полезното в живота е собственият опит“?

— Може да съм го прочел някъде, но синът ми би твърдял, че това е моя мисъл: човечеството напредва така бавно, защото не използува достатъчно своя опит.

И най-хубавото, и най-лошото на човека е: иска сам да опита, иска сам да провери. . .

Истински с в о е може да стане само дълбоко преживяното. Колкото повече опит — толкова по-добре! Стига да използуваш този опит. . .

А защо намесвам сина си — при някои упреци ми отговаря: — Нали сам си ми казвал защо бавно напредва човечеството. . . — Може ли да се приеме като безспорно мнението на Емерсън, който твърди, че „за мъдреца фактът е истинска поезия и най-красивата от приказките“?

— Много зависи как ще се изтълкува тази мисъл. Ако я абсолютизираш — значи да я отречеш. Ако я отнесеш например към мемоарната литература, би означавало да раздухаш още повече споровете, които се водиха неотдавна в литературния, а и не само в литературния печат. . .

В същност аз не виждам основания за истински спор. Документалността е абсолютно изискване към мемоарната литература — налага го нейната жанрова същност.

В мемоарната литература се говори за действителни личности и събития. Щом е така, може ли да се „измисля“?

— В никакъв случай. . . според мене.

— Значи в основата на повествованието си остава фактът. Ако мемоаристът има и таланта да разказва като Захари Стоянов — художествено, да възкреси и оживи всичко — от това по-хубаво няма. . .

Тогава, дори да навлезеш и в най-субективния свят на героите, оставаш правдив изобразител. Най-важното в случая е о б е к т и в н а т а и с т и н а д а п р е р а с н е в ч у д е с н а с у б е к т и в н о с т. . . Такава субективност, която отразява всичкото богатство на живота с цялата му противоречивост и сложност...

— Как трябва тогава да разбираме художествеността?

— Художествеността, разбирана като точно понятие в изкуството, не е задължителна (според мене) за мемоарната литература. За някои хора тя е и противопоказана — нима всеки, който е хванал перото, има таланта на писател? — Тогава именно би трябвало човек да разкаже просто, ясно, непретенциозно, като пред свои близки другари преживяванията си, а вече редакторът ще ги изчисти езиково. Такъв един нелитературен, „сух“ разказ е много по-силен и по-човешки вълнуващ, отколкото безпомощната литературщина, от която ти става обидно. . .

— Ще назовеш ли имена?

— Няма смисъл. Трябва само да се съжалява, че доста мемоаристи изпадат в този грях, без да го осъзнават, защото мислят, че така трябва да се пише. Те са по-малко виновни, защото подражават.

— А какво ще кажеш за нашумелите „литературни обработки“?

— Там нещата стоят по-лошо. Такива обработки често компрометират мемоарната литература, защото гонят да постигнат художественост, а убиват автора — основния герой — на книгата. . . Как този човек — мемоаристът — ще разкрие себе си, когато друг го замества в разказа? В такива „обработки“ улавям

мисленето, виждането, езика на литературния работник, но не и на участника, на истинския автор. . .

Има обаче и сполучливи литературни обработки — подчертавам го! — те се знаят и са хубаво оценени.

Радостно е, че мнозина от авторите вече сами успяват да кажат всичко така, както го чувствуват.

— В какви правила се придържаш сам, когато пишеш своите мемоари за партизанската епопея?

— Доколкото съм професионален писател, за мене е задължителна не само автентичността на нещата, но и художествеността на повествованието. И аз полагам неимоверни усилия, за да я постигам. . . Доколко — това времето ще покаже!

— Имаш ли съмнения?

— Всеки истински писател ги има. Но искам да подчертая тук нещо много съществено: никак не е достатъчна само документалността, само достоверността на самия факт, на самото събитие... Трябва да се проникне в дълбоката, същностната достоверност на човека, на времето, на цялото революционно движение. А това е и приближаване към истинската художественост...

— Как възникна творческата потребност да се насочиш към онзи голям свят на живи и загинали, в който години наред живееш, без да скъсваш връзката със съвременността?

— По тези въпроси много съм говорил, но щом питаш, пак трябва да кажа: идеята да пресътворя по-пълно духовния свят на партизанина ми дойде отдавна, но още твърде неясна. Ясно ми беше само едно: тоя огромен живот изисква по-разгърнато, по-широко платно. И аз съм длъжен да стигна до него. Но трябваше дълго да обмислям, докато нещата узреят, докато открия каква точно да бъде тая творба. . .

— И как се разви всичко?

— Имах вече натрупан известен опит. . .

„Партизански песни“ бяха лиричен, младежки отглас на преживяното през онова сурово и романтично време.

В очерците „В Лопянската гора“ нахвърлих само щрихи по различни поводи. Това са детайли на все още външния героизъм — често събитието излиза пред човека.

В „Партизански разкази“ се опитах да навляза по-дълбоко в душевния свят на героите си. . .

„Умираха безсмъртни“ е вече разгърнат разказ, с много герои, събития, човешки радости и драми, с размисли за народната съдба, за величието или падението на отделни личности. . .

В такъв смисъл разликата е не само в жанровете, а и в проникването и осмислянето на партизанския живот. Това е напълно естествено и за помъдряването на времето, и за моето творческо развитие.

— Бай Веселине, в дружески шарж срещу една Нова година[1] двама поети те упрекваха, че пишеш само за миналото, а не и за съвременността. Какво би им отговорил сега?

— Отговорил съм отдавна: преди всичко това време е съвсем близко минало, в много отношения — наш днешен ден. И може би — наше бъдеще. . . Ако искате — толкова от хората са живи. . . Но и за младия човек: може ли дървото да съществува без своите корени и не бият ли соковете от корените до най-високото листо на върха?. . .

Като се мъча да въведа истински в това време и нашия съвременник, аз искам той да го почувствува като свой живот, да го постигне сам — какви

[1] Вж. Литературен фронт, бр. 53, 1953.

изисквания е поставяла революцията и как са отговаряли на тия изисквания нейните бойци... Така не се стига до раздвояване, а до е д н о с ъ щ н о с т — виждаш вчерашното с днешните очи, а сегашното оценяваш с очите на загиналите... Тъкмо тогава чувствуваш, че нравствените повели остават същите, а отговорността е може би по-голяма...

— — —

— Успяваш ли винаги да се освободиш в творческата си работа от лични и външни субективистични внушения и увлечения?

— Човешкото възприятие е субективно. Дори в момента, в който става едно събитие, ако сме трима участниците, навярно и тримата ще го разкажем по различни начини. Не става дума за основното в събитието, а за преживяното в него. А когато са се изминали вече три десетилетия, работата става още по-сложна... Затова съзнателно се старая да сведа до минимум субективистичните увлечения.

— Как?

— Как ли? — Правя много и много проверки чрез документи, вестници, спомени, разговори с участници, „кръстосване“ на техните разкази, посещавам землянки, места на боеве и т. н...

Понякога се налага да „изкопавам“ истината изпод натрупани неточности или заблуди, разпространени от полицията и заинтересувани хора или поради самозаблуждение...

— А сам не попадаш ли в заблуждения?

— Досега не са ми правени възражения за фактически грешки. Но помня, че никой не е застрахован, затова полагам толкова усилия.

— Използуваш ли полицейски архиви?

— Всичко, което мога да открия, което изяснява събитията... Разпитвал съм и хора, които са заемали полицейски постове и знаят много работи отвътре... Тъкмо тяхната оценка понякога внася важни нюанси в жизнената картина.

— Кога чувствуваш най-голям подем за творческа работа и какви усещания изпитваш в такива минути?

— Когато съм вън от София, в Пирдоп или в Хисаря, зная, че имам дни напред за работа — вече съм навлязъл в нея...

Най-добре се чувствувам, ако вечерта не съм „изчерпал“ творческата заредености и сутринта трябва да продължа започнатото. Тогава се усещам уверен — и същевременно като че ли отивам на неизвестно място, но там ще ми се случи нещо хубаво...

— Как предпочиташ да пишеш — на ръка или на пишеща машина?

— Сега — само на пишеща машина. Някога пишех само на ръка, с молив или самописка. В разговор с Георги Караславов той ми каза: „Научи се да пишеш направо на машина...“ Беше ми много трудно: манипулирането с машинката, шума, звънчето отвличаха мисълта ми. Докато свикнах. В това има нещо психологически благоприятно за творческата ми работа.

— Какво е то?

— За да фиксираш текста в печатен шрифт — готвиш се някакси повече. От друга страна, щ о м в и д я текста в печатен шрифт, вече го преценявам като „чужд“. Това о т д а л е ч а в а н е ми дава по-вярна преценка, отколкото ако текстът е написан на ръка.

Машинописния текст обработвам с молив (по-лесно се трие, не е като химикалката), преписва го машинописка (никога не мога сам да го препиша на машина), после пак обработка...

Но писмата си, всяко — до последното, пиша само на ръка. — Тук вече чувствувам машинописния шрифт като неуважение към човека...

— Каква хартия предпочиташ — чисто бяла, синя, зелена, розова, карирана, без или със линии, на големи листове или на по-малки листове? Защо?

— Пиша на обикновени бели листове за машина. Но за бележки, хрумвания, нахвърляне на план, внезапни идеи и т. н. винаги имам по-малки и по-големи листчета, обикновено „изрезки“. Обичам ги за удобството да ги събирам в папка и подреждам, когато ги използувам в работата си.

Някога използувах гърба на изписани листове, но сега нещо ми пречи да правя това: гърбът на листчето да е празен — за допълнения.

— Имаш ли бележници за внезапни мисли, хрумвания и наблюдения?

— Когато пътувам или съм в картинна галерия, или съм отишъл в Жерково да си възстановя създаването на бригадата — разбира се, — всичко си записвам. Но винаги имам бележник у себе си именно за внезапни хрумвания, дочута фраза или дума, жизнена ситуация. . .

За съжаление немного редовно водя такива бележници, а те винаги са едно готово богатство за писателя.

Водят се спорове: някои писатели твърдят, че не трябва нищо да записваш, да остане в съзнанието най-същественото. Може би е въпрос на устройство на паметта, но за себе си — дето други са ми го казвали, че имам силна памет — ще призная: забравям и много интересни неща. Мисля, че все пак всяка памет забравя много, трябва да се водят бележници. Понякога те самите са творчество — прочети например бележниците на Иля Илф.

— При каква обстановка обичаш да почнеш творческа работа? — Желаеш ли да има човек в стаята или предпочиташ да се усамотяваш?

— Трябва да съм абсолютно сам. Присъствието на втори човек, та било то и най-близък, ми пречи да се съсредоточа. В часа на работата писателят трябва да е сам.

Учудвал съм се как някои писатели са създавали големи произведения в кафенета (дори и в кръчми). Сега вече мога да ги разбера. Очевидно способността на творците да се съсредоточават в работата си е различна. Но сега и аз мога в едно кафене, в един ресторант, в един трамвай, ако съм сам, да наблюдавам хората, да си създавам истории, дори да запиша някоя. . .

Излиза, че в такива случаи писателят е сам — множеството няма значение, сам е! Такава „самота“ той не може да п о с т и г н е до близък човек.

— Лесно ли се разсейваш и кое най-често те разсейва?

— Вече казах: трудно се съсредоточавам. Сравнително по-добре — вън от София, когато имам повече време, принадлежа единствено на работата си. Но понякога внезапна дума, мисъл, музикален мотив ме откъсват. Тогава може да си запиша нещо за бъдеща работа или да си помълча с обичан човек, или да се ядосвам за някоя човешка подлост. . . Но това не е беда, стига времето да е мое. Най-лошо е, когато странични работи не само ме разсейват, но ме и разпиляват. . .

— Пречи ли ти шумът?

— Външният, далечният, общият шум не ми пречи много — свиквам с него. Той остава като „фон“. . . Но натрапчиви токове в горния етаж, гръмогласно говорене по телефона в съседната стая, рев на транзистори или репродуктор. . . ме дразнят. В това има (улавял съм го подсъзнателно, сега ми е ясно) една горчилка от грубото отношение на човека към човека. Уточнявам: не към твореца, не към мене лично, а към човека — вършеем си по главите един на други. . .

— Как ти действува тишината?

— Благословена да бъде!

В тишината като че ли човек вижда най-хубавото и у себе си, и у хората. . .
Тишината ти внушава мъдрост.
В нея най-силно чувствуваш колко страшно е пустословието, пустозвонието. . .
Тишината е благородство.

В тишината само чуваш думите на хората, за които пишеш. И своите мисли. . .

Само да не беше и така страшна тишината: когато не можеш да започнеш и мислиш, че си се изчерпал. . . Или когато другият (или същинският?) в тебе повтаря: „каза ли всичко, каза ли истината!“ . . .

— — —

— Кога най-резултатно пишеш? — Сутрин рано, по обед или късно вечер?

— Преди обед, след почивка — и следобед, стига целият ден да е мой. Вечер и нощем мога само да обработвам, да пиша писма, да гледам коректури. . .

— Какво предпочиташ да има около тебе? — Топла печка, любима жена, деца? Или нищо?

— Когато пиша около себе си — искам да бъда само аз. Обичаният човек, любимите хора, са само в мене — така не ми пречат. Така мога да извиквам хората, събитията, нещата, за които разказвам и да бъда само с тях. . .

— А защо са тези прекрасни бели хризантеми?

— Защото обичам цветята. И най-вече — полските, горските, дивите — но сега е зима. . .

— Някакви други предпочитания?

— Трябва стаята да ми е подредена, бюрото — също — да мога и със затворени очи да взема това, което ми е нужно. . . Моливите да са подострени. . .

— Имаш ли някакви по-специални, чисто индивидуални изисквания, за да потекат мислите, за да „тръгне работата“? . . .

— Твърде често — да прочета някоя страница от силен писател. . .

— Обичаш ли музиката? Как ти действува, помага ли ти в творчеството?

— На всичко това съм отговорил в „Есе в сол миньор, мажорно“. Тук — съвсем малко от него:

„Има часове, когато без нея се задъхвам, търся я като спасение, поглъщам я с цялото си тяло — и вече тя ме задъхва... Никое друго изкуство не нахлува така направо в мене. Нищо не ми дава такова дълбоко изживяване. И не зная по-надеждно душевно убежище. Една симфония може да ме извади от отровен гняв, от безнадеждие, да ме подтикне към работа. . . В същност зная ли как въздействува музиката? Понякога, дори самата да е патетична, тя ме изпълва с неизмерима тъга, с тревожни, плашещи размисли — а то е в същност едно пречистване, от което излизаш просветлен и силен. И тъкмо когато ми е нужна смелост, нещо съвсем миньорно ще ми я даде. Това често е неизяснимо и не искайте непременно б о д р а м у з и к а , за да ободрите човека!“

Бих доуточнил, по-пряко към въпроса.

Музиката за мене е раждане. Случвало ми се е дори в концертна зала тъкмо от музиката да ми дойде някоя ясна мисъл, картина, замисъл, идея, дори отделна дума. . . И това не е откъсване от музиката, а най-активно слушане. . .

Все се боя от тая дума в д ъ х н о в е н и е , но нещо такова има: най-добрата вътрешна нагласа за работа. Музиката може да ми даде вдъхновение и в по-високия смисъл на думата. Сигурно е обаче, че тя ми създава хубава атмосфера за работа. Винаги ми е добре, когато, преди да започна, слушам малко музика.

— А по време на работа?

— Не. Когато п и ш а, не мога да слушам музика, защото тръгвам по нея.

Ако обработвам, редактирам, с удоволствие слушам по-лека класическа или естрадна музика. Тя ми създава настроение, помага ми.

— Когато четеш?

— Чета ли нещо сериозно, не мога да слушам сериозно музика.

— Любими композитори?

— За щастие — много! От предкласиката — Албинони, Скарлати, Бокерини... После огромните: Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Хендел, Пърсел, Брамс, Малер. И Берлиоз, Дебюси, Равел, Де Файа, Албениц.. . И Британ, Гершуин... И руските—

Чайковски, Мусоргски, Рахманинов, Стравински, Прокофиев, Шостакович... И ето защо в такива случаи човек не трябва да започва да изброява — несправедливо не споменавам други... Но ако трябва да кажа само един — Бетховен...

— Когато си погълнат от работа, влияе ли ти птичият хор на врабците или на славеите?

— Обичам музиката на природата, макар да смятам, че голямата музика е създадената от човека...

Гората, реката, вятърът, птиците, всичко земно и небесно, може да ме изпълни с музика, да ми даде надежда и желание за работа. Но ако стесним — до врабците и славеите, то много зависи от нагласата в момента: върви ли работата — можеш да подсвирнеш съучастнически и на врабеца, не върви ли — и славеят ти опротивява като последния сладникав певец...

— Ако вън „слънцето блести и пролетта тържествува", а ти чоплиш над текста и всичко някак се е „закучило", не ти ли опротивява и тежкият „занаят"?

— Току-що казах нещо по това—опротивява ти и славеят, и занаятът, и светът. Но не защото „пролетта тържествува" — и ти все още нямаш нищо против пролетта и младостта, а просто защото не върви...

Не съм се самонаблюдавал, но навярно в такъв случай по-добре поне денят да е хубав...

— Ако са паднали вълчи мъгли и си сам в стаята, не те ли угнетява мрачното небе?

— Мрачното небе, мъглите угнетяват... Това е човешко. Но за работата нямат толкова съществено значение. Дори може да е по-добре: нищо не те мами и нищо не те приема навън...

— От опит, кой сезон се е оказал най-плодотворен? Изобщо сезоните влияят ли на творческата ти работа?

— Обичам всички сезони — както и хората, — когато те са ярко изразени. Буйна, зелена пролет, задъхано, горещо лято, спокойна, многобагрена есен, безпощадна, но бяла, ясна зима...

Не обичам мъглите, лапавиците, кишите, неустановеността... Това е чисто човешкото ми възприемане на сезоните. Творчески — всички се еднакво безплодни, когато не работиш, и всички са щедри, щом се потрудиш...

Писателските сезони-цикли са много по-дълги и по-категорични, но нека не навлизаме в тъжни разговори...

— Защо тъжни!?

— Ами-и-и, съвсем весели... Навярно ми идва на ум, че писателят има три творчески сезона: пролет, лято, есен... Най-много — късна есен. Зимата той вече не я чувствува. Творческа зима няма...

— — —

— Винаги са ми правили впечатление яснотата, простотата и сгъстеността на езика, с които са написани твоите „похвални слова" за живи и загинали. Как постигаш всичко това?

— Навярно с всичко, за което сме говорили досега...

Мисля — преди всичко с о б и ч. Пиша за хора— революционери или творци, които са ме създали, които са в мене, които са моите „безкрайни празници" и работни делници...

Винаги ми е по-лесно, когато съм имал допир с човека. Но и при „по-далечни" докосвания съм писал само в случай, когато човекът е ставал м о й. Значи, след обичта идва п р о н и к в а н е т о.

И после вече — у п о р и т а т а работа за яснота, простота и сгъстеност на образа, — а то значи и на езика.

— От положителния опит, набран от трудния път през годините, какво би желал да кажеш на начеващите и бъдещите поети?

— Още е рано. . . Ако сами биха използували нещо — бих се радвал.

— — —

— Нашето общество, цялата наша съвременност поставиха много нови социални, политически, етични и естетически проблеми. Изискванията на читателите непрекъснато нарастват, а това предполага, че трябва да се отговори на тяхната потребност с произведения, разкриващи и нова душевност, и съвременно художествено майсторство. . .

А каква трябва да бъде тематиката на художествената литература при изграждането на развитото социалистическо общество?

— Нашето съвременно общество е в широко настъпление — фронт в широчина и дълбочина. . . Творецът може сам да си постави или да получи различни повели.

Да бъде напред — в п р о б и в а към утрешното. Да действува във фланговете, за да разширява пробива, да го прави ф р о н т .

Да действува в дълбочина — да подготвя „тила“, който осигурява успехите на пробива, на фронта. Това освен всичко друго означава: богатство на теми!

Дори напред в пробива — щом приехме военната терминология — писателят може да се сражава с различни оръжия: историческо произведение, творба за вчерашния ден или за днешно-утрешния. . . Художественото решение на днешните проблеми може да бъде и от утре, и от вчера. . .

И все пак чрез литературата днешният човек иска да се доопознае, да се развива в днешния си ден. . .

Но не зная дали тук трябва да говорим за т е м и или за с ъ щ н о с т. За мене над всичко стоят етичните, морално-нравствените проблеми на днешния ни ден. Защото какво е иначе човекът? — Да, обществено същество. . . Но аз не мога да си го представя дори в най-тънките му етични трептения без обществото, без хората около него. И тук е голямото умение: чрез външния мир, чрез сърдечните и мисловните пулсирания на човека да виждаме съвременното общество, днешния ден.

— В съвременния свят на изострена политическа и идеологическа борба какво е мястото на художествената литература за утвърждаването и развитието на нашия обществен строй, на нашите идеи? Когато поставям този въпрос, се съобразявам с истината, че всяка литература, образно казано, е боец, който воюва за определена кауза и срещу определени противници. Какви размисли събужда този въпрос?

— Прастар въпрос, прастар отговор. И може би — твърде нов, ако успяваме да го постигаме.

Преди всичко да не надценяваме възможностите на литературата в човекосъзиданието. Икономическите закони, политическата обстановка, нравственият климат на едно общество могат много по-силно да развиват или погубват човека.

Но нека не доказваме и другото: литературата е голяма човешка сила. Толкова по-наложително е да помним „съмненията“, за да я правим все по-могъща сила. . .

Да помним още нещо: ние сме много организирано общество — и в областта на художественото творчество — трябва да използуваме максимално възможностите на тази организираност и да свеждаме до минимум опасностите, които могат да възникнат от нея. . . Да утвърждаваме и развиваме високото, хубавото, човешкото в нашия строй и в живота на съвременното човечество. . . Ако нашата художествена литература извайва с убедителност и майсторство новия човек, то значи, че тя воюва за него, за неговите истини, за неговото израстване.

ТВОРЧЕСТВОТО НА ЖИВОТА

(Философско-естетическите идеи на Н. Ф. Фьодоров)

С. Г. Семьонова-Гачева

Наследството на Николай Фьодорович Фьодоров, автор на двутомната „Философия на общото дело“, засега не принадлежи към гръмките явления в родната ни култура. Обаче то таи онзи ефект на „забавеното действие“, който е присъщ на изпреварилите своето време идеи и творения. Доскоро неговото име можеше да се срещне най-често, когато ставаше дума за миналото на Всесъюзната държавна библиотека „В. И. Ленин“, която и до днес пази благодарен спомен за Фьодоров като за „необикновен библиотекар-енциклопедист, истински сподвижник на книгата“[1]. Но същевременно скромният библиотекар от Румянцевския музей е бил автор на оригинално философско учение, което буквално зашеметило най-значителните умове от неговото време. Така смелите, предугаждащи бъдещето мисли на Фьодоров Ф. М. Достоевски „е прочел като свои“, Л.Н.Толстой „е чувствувал у себе си сили да ги защити“, а В. С. Соловьов го е наричал „скъп учител и утешител“.

Голямо внимание към проектите на „Философията на общото дело“ са проявявали В. Я. Брюсов и А. М. Горки, който писал за Фьодоров като за „забележителен своеобразен мислител“. За него не един път се споменава в кореспонденцията на Горки от края на 20-те години с О. Д. Форш и М. М. Пришвин. В наше време този съсредоточен интерес на много от значителните руски и съветски писатели към личността и идеите на Фьодоров се среща с все по-утвърждаващото се мнение за автора на „Философия на общото дело“ като изтъкнат мислител от миналия век, родоначалник на идеите на руския космизъм, пряк предшественик на К. Е. Циолковски. Това мнение отчасти се прокарва в повестта „Загадъчният старец“ (Нева, 1974, № 5) на известния писател, популяризатор на науката Вл. Львов, който запознава съветския читател с живота и мислите на Фьодоров. В тази творба се изтъква настоятелната необходимост от щателно изучаване идейното наследство на този недооценен досега мислител.

Учението за „общото дело“ е своеобразно „утопично“ отклонение в руската демократическа мисъл от миналия век. Естетиката на Фьодоров е плод на „оптиката“ на това учение. Ако предварително не отчетем идейната цялост и особената система на мислене на Фьодоров, изразяваща се в неговия „ненаучен“ език, невъзможно е да разберем отвътре съдържанието и смисъла на неговите естетически теории.

---

[1] Вж. И. Романовски. Книга и жизнь. Очерки о Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. М., 1950, с. 60—67; М. Шагинян. Слово великой признательности. — Литературная газета, 1975, № 6, с. 1.

ОСНОВНОТО ЗЛО НА ЧОВЕКА. РЕГУЛИРАНЕ НА ПРИРОДАТА

Философската картина на живота — даже тази, която претендира само за свое обяснение на природата на нещата, а не за тяхното изменение — неизбежно се групира около своята нравствено-ценностна ос, намираща се в пряка връзка с въведения принцип на обяснение. Ценностният връх на философската система, нейното върховно благо се въздига към сферата на идеално-дължимото, потъпквайки своето върховно зло. В учението на Н. Ф. Фьодоров като *върховно зло* застава самият съществуващ онтологически статус на човека и природата, на мирозданието въобще, което се подчинява на закона за края и *смъртта*. Според Фьодоров всички тези конкретни форми на злото, от които страда самият човек, се включват в шествието на главния враг — смъртта. Философите често са поставяли смъртта в центъра на своите размисли. Обаче в цялата история на световната мисъл единствен руският философ подхожда към факта за смъртността на човека по съвършено *революционен* начин. За него смъртта съвсем не е непреодолим битиен фатум, а „проста случайност, въдворила се в природата вследствие на нейната слепота и станала органически порок“[1]. „Колкото и да са дълбоки причините за смъртността, тя не е изначална, не представлява безусловна необходимост. Сляпата сила, в чиято зависимост се намира разумното същество, сама може да се управлява от разума“ (II, 203).

Смъртта е атрибут на природното съществуване, където всеки живот се заплаща със смъртта на други—при раждането, храненето, неизбежното изместване и борбата. Фьодоров безмилостно точно спира нашето внимание и чувство на факта, че животът на човека не е изключение в кръга на природата: тук също има умъртвяване и поглъщане на другите — растения, животни и себеподобни. Съществува безконечна скрита антропофагия: децата растат, поглъщайки силите на родителите си, а в борбата и свадата, в която минава животът, хората бавно се подкопават един друг с думи и дела. Прахът на предците, даващ плодородие на почвата и на израсналите върху нея растения и животни — това е храната за живеещите.

Цялата тази „природы вековечная давильня“ (Н. Заболоцки) в не по-малка степен може да се разглежда като напълно цял и „нравствен“ организъм, докато безбройните части участвуват в нейното кръгообразно движение *несъзнателно,* докато те, подчинявайки се на непреодолимия инстинкт, изпълняват целия определен им ритуал на съществуване, за да отстъпят място на нови части, но със същата програма на живот. Но всичко рязко се променя, когато заедно с човека се появява *съзнанието,* острото чувство за неповторимост на собствената личност, дълбокото страдание от загубите и вътрешната невъзможност да приемеш своето окончателно унищожаване. Възникването на съзнанието поставя под съмнение предишното устройство, смисъла и хармонията на природата или по-точно, доколкото самата природа идва до съзнанието посредством човека, то възникващото у човека бунтарско-критично самосъзнание е в крайна сметка последната инстанция на истината на самата природа, достигната от нея до настоящия момент. Сегашното състояние на света е първото стъпало от прехода на природата, от слепотата към съзнанието. Следващото стъпало ще бъде достигнато, когато „човечеството в пълното си обладаване на природата като своя сила ще може да осъществява не от необходимост, а от излишък на душевна мощ безсмъртната мисъл за неограничените средства на материята“ (I, 116).

---

[1] Философия общего дела. Статии, мисли и писма на Николай Фьодорович Фьодоров, издадени под ред. на В. А. Кожевников и Н. П. Петерсон. Т. II. М., 1913, с. 203. Първият том е излязъл в гр. Верни през 1906 г. Позоваването на двата тома се отбелязва в скоби след цитата. Указват се томът и страницата.

Можем да поставим Фьодоров в малобройната редица на тези учени-естествоизпитатели, които са признавали вътрешната интенция на природната еволюция към пораждане на съзнанието.[1] „Съзнанието на човека не е било случайно явление, а необходимост за земята, за целия свят, както е необходим разумът за природата“ (II, 204).

Но руският мислител не спира дотук. Той е безусловно първият, който не само утвърждава факта за възхода на съзнанието в света, но и прави радикални изводи за него: необходимостта от *съзнателно управляване от еволюцията,* преобразуване на цялата природа, изхождайки от дълбоките потребности на нравственото чувство и разума на човека.[2] Човекът според Фьодоров е не само венец на постигнатото от природното развитие, но сам трябва да стане оръдие за обратно въздействие, срещу породилата го природа за нейното преобразяване и одухотворяване.

Регулацията, „управляващият разум на природата“ е широко и многостранно разработена идея. Тук се включва и преобразуването на природата в противовес на нейната капиталистическа експлоатация и утилизация (метеорическо регулиране, управляване движението на самото земно кълбо, овладяване енергията на слънцето и т. н.) и преустройството на самия човешки организъм, както излизането в космоса, управление на космическите процеси и т. н. Всичко това са фланго-ве от един решаващ поход на обединеното човечество, флангове, намиращи се в тясна съгласуваност помежду си.

Основните надежди при работата на регулацията на природата във „Философия на общото дело“ се възлагат на науката, но не в съвременното ѝ състояние, откъм чистата ѝ неприложима страна, където тя се занимава с „възпроизвеждане явленията от живота в умален вид — в лаборатория, във физически кабинет и др. под. и също със страдалческо съзерцаване или наблюдаване на онези небесни или земни условия, от които зависи животът“ (I, 249). Това според Фьодоров е само теоретично или мнимо господство над природата при действителното ѝ подчиняване на основния закон на смъртта. В своя емпирически приложим вид науката е станала „прислужница на търговията“, попаднала е под „робството на търговско-промишленото съсловие“, служи за умножаване на предметите за разкош и забавление.

„Началото на истинската, сегашната наука е положено заедно с образуването на особено градско население, с отделянето на града от селото, тясно свързано с живата природа, дишащо един и същ въздух с живота“(I, 250). На такова „градско познание, основано на аналитичния подход към изследваното явление при голяма специализация и разделяне на научния труд, които Фьодоров оценява като „необходим, предходен момент“ (I, 251) на развитие,ученият противопоставя „селското знание, което е неотделимо от живота и представлява едно цяло с него“ (I, 251).

Селското знание е достатъчно условно обозначение, то има в общата „простонародна“ стилистика на неговата книга метафорично, а не буквално значение. Тук и дума не става за отказ от научно-техническите постижения на града, за идилията на опростяването сред лоното на природата. Не отказване от мисълта, а внасянето ѝ в природата — „Просвещение или смърт, знание или вечна гибел... природата наказва със смърт за невежество“ (I, 631). Не да се откажем от науката, а да ѝ дадем нова насока, да обединим всички разностранни участъци от нейната работа, одухотворявайки се от висша хуманна цел.

Новото, действително селско знание ще включва в себе си всички достижения на града, но ще се основава на наблюденията и опитите, правени не в кабинети и лаборатории, а сред самата *природа*, „на опита като регулация на метеориче-

---

[1] Вж. В. И. Вернадски. Несколько слов о ноосфере. Биосфера (избрани трудове по биогеохимия). М., 1967, с. 353.

[2] Тук Фьодоров става предшественик на цяла редица философи и учени на XX в., отчасти такива като Т. де Шарден и В. И. Вернадски.

ските, вулканичните или плутоническите и космически явления“ (I, 411). Новата наука трябва да израства от опита и наблюденията, правени (както обича да повтаря Фьодоров) не *някъде си, някога си* и *от някой си,* а *навсякъде, всякога* и *от всички,* резултатите от които са приложими направо за практиката на регулацията.

Този всеобщ опит неудържимо се стреми към все по-голямо разширяване и задълбочаване: отначало земята като гробище на всички погребани поколения, след това слънчевата система, другите светове и цялата вселена. Новият грандиозен синтез на науката, осъществен в космически мащаби, около астрономията,[1] е преди всичко преобразователно-деен: в него практиката, т. е. знанието, доказано „по селски, чрез опити в естествен размер“ (II, 248), чрез всеобща регулация, самият достигнат несъмнен резултат от труда става висш критерий за истина.

Не е мястото тук да разглеждаме конкретно проекта на Фьодоров за регулация на природата, несъмнено неговото най-плодотворно научно-философско предвиждане, което кореспондира с цяла редица съвременни прогресивни научни идеи, конкретни осъществявания и планове и което получава все по-висока оценка от марксистката философска критика.

Необходимо е единствено да се спрем накратко на идеята, която направи и прави най-зашеметяващо впечатление на всички, които се запознават с „философията на общото дело“: идеята за иманентното възкресяване.

ВЪЗКРЕСЯВАНЕ НА ПРЕДЦИТЕ

Централен пункт, връх в регулацията според Фьодоров става императивът на възкресяването на всички умрели на земята. „Всеобщото възкресяване, възкресяване иманентно, с цялото сърце, с цялата мисъл, с всички действия, т. е. с всички сили и способности, осъществено от всички синове на човечеството“ (I, 32), решително се противопоставя от Фьодоров на християнското трансцендентално възкресяване. В християнския мит възкресяването протича пасивно — в деня на Страшния съд, по чудната воля божия, като последен епизод от жестоко разгръщащ се сценарий на историческата драма на човечеството.

Във „Философия на общото дело“ възкресяването се замисля изключително като дело на цялото обединено човечество във въоръжаването с научни знания за целия свят („метаморфози на веществото“), изчерпващо разкриването на психофизическата природа на човека, тайните на неговата наследственост („генетическо“ възкресяване). Независимо от цялата „утопия“ на проекта за възкресяването той не може да бъде отхвърлен като изключително фантастичен, смътно-окултен или „реакционен“[2].

В дадения случай нас ни интересуват преди всичко философско-етичните страни на този проект. Връщането на „златния век“, достигането на съвършеното състояние на света — безсмъртието, е отдавнашна мечта на човечеството, възникваща в една или друга форма в световната литература и философия. Но при всичко това безсмъртието се разбира като постигнато в по-близка или далечна точка от бъдещето, при което естествено не може да се разпространява върху онези неизчислими мериади на човешките същества, които за това време ще успеят да се сменят на земята. С това вече волю-неволю ще трябва „да се натори бъдещата

---

[1] Фьодоров призовава към обединяване на всички науки около астрономията, с една дума, прокарва идеята, която в наше време определяме като „космизация“ на науката.

[2] В своето време В. Брюсов, познавач и ценител на идеите на Н. Ф. Фьодоров, писа: „Смъртта и възкръсването са естествените феномени, които тя (науката — С. С.) е длъжна да изследва и които е в състояние да изясни. Възкресяването е възможна задача на приложната наука, която тя е в правото си да постави“ — О смерти, воскресении и воскрешении („Письмо в отговор на въпрос“). — Вселенское дело, изд. I, Одеса, 1914, с. 49.

хармония“. Остава им да се задоволяват с „философското“ съзнание за вечния кръговрат на техните частички в мирозданието и с бъдещото им положение на анонимни строителни кубчета в монумента на онези безсмъртни олимпийци, при които някога ще отиде човешкият род.

В този си план идеята на Фьодоров за иманентното възкресяване е дълбоко самобитна и уникална. Раждането, половото разделяне, еросът, смъртта — са свързани неразривно и претендирането за безсмъртен живот изисква последователна логика. При запазване природния порядък на съществуване постигане на абсолютно безсмъртие е невъзможно: може само да се удължи повече или помалко срокът на съществуване на човека, както вече за това напълно сериозно говорят учените-биолози. Природата, основаваща се по вътрешния си принцип на раждането и смъртта, трябва да бъде разколебана в самата ѝ основа и да бъде превзета от човешкото дерзание. Природният начин на съществуване — *последователността*, осъществяваща се посредством изместване и отмиране на старото за краткотрайно тържество на новото и последващото го изместване — да се замени с *едновременност*, съжителство на всички живели някога поколения, в преобразен от труда и творчеството безсмъртен вид.

Човек разполага със специфична енергия с огромна мощ, която в днешно време се изразходва преди всичко за неговото възпроизвеждане като природно същество. Стремежът да се одухотвори, да се използува за съзидателни цели еротичната енергия, силата на любовта, не един път е възниквал в мечтите на хората.[1] Ориентирайки се към пълна победа над природния начин на съществуване, Фьодоров призовава към радикално трансформиране на тази енергия. Възкресяването е фундаментален антиприроден акт, обратен на раждането. Тъмната, несъзнателна родотворна енергия трябва да бъде претворена, сублимирана в светла, съзнателна творческа енергия на възкресяването и всеобщата регулация.

Идеята за всеобщото възкресяване се ражда у Фьодоров преди всичко от неподолими сърдечно-нравствени потребности, продиктувана е от дълбоко чувство за дълг. Трябва „всички родени да разберат и съчувствуват, че раждането е приемане, вземане живота на бащите, т. е. лишаване бащите от живот — откъдето и възниква дългът за възкресяване на бащите, който ще даде безсмъртие на синовете“ (I, 401). Първата крачка от нравствената логика на Фьодоров, която със своята крайна цел извежда човека от животинско-природното, зависимо-„дареното“ състояние въобще, става високоетично, „суперморалистично“ разчистване на сметките с това състояние. Действително ние засега сме *родени* и за да можем да се придвижим по-нататък, трябва да изпълним висшия си дълг на родени — да върнем към живот тези, които сме изместили и лишили от живот със своето раждане: *нашите бащи*. И всички, без изземане *раждането на родените*, т. е. смъртните, ще престанат да са родени, смъртни.

Възкресяването според Фьодоров е висша гаранция за безсмъртен живот. Да се унищожи окончателно смъртта може само тогава, когато човекът, научавайки се да пресъздава себе си от най-простите елементи, стане причина за самия себе си, causa sui. Но за да стане *причина за самия себе си,* трябва реално да познава, т. е. да възстановява веригата на своите непосредствени *телесно-природни причини,* т. е. предците си. „Безсмъртие без възкресяване е невъзможно физически. Даже и да е възможно нравствено, то е невъзможно без възкресяване също така, както е невъзможно да бъдеш микрокосмос, ако не умееш да управляваш и пресъздаваш макрокосмос.

---

[1] Да си припомним например сериите по страстите, на които се основава природообразният обществен строй у Ш. Фурие. Срв. С. Т. де Шарден, който е придавал огромно значение на любовта и ноосферата (сферата на разума) като „най-универсална, най-могъща и най-тайнствена от всички космически енергии“ за осъществяване на висшето единство в света. Cahiers Pierre Teilhard de Chardin. Construire la terre. P., 1958, p. 23.

. . . Още по-малко е възможно да пресъздадеш своя организъм без възстановяване организмите на своите родители, от които си произлязъл и които носиш в себе си. Нравствената невъзможност за безсмъртие без възкресяване трябва да се доказва само на Запада, който не смята изневярата за порок. Не е достоен за живот и свобода онзи, който не е върнал живота на онези, от които го е получил" (I, 338).

Иманентното възкресяване, осъществено чрез знанието и упоритя труд на самите хора, става действителен отговор на непрекъсващото „оскърбление" на всеки жив човек без изключение, главното нравствено зло за него — смъртта. Характерно е, че според Фьодоров няма непоносими злодеи, обвинени в радикално, онтологично зло. Последна причина за най-страшните човешки злодеяния е смъртта, която пуска в някои крайни души отровите на отчаянието, ожесточението, циничното предизвикателство. На хоризонта на възкресяването и преобразения живот при Фьодоров и „сатаната се опрощава".

Във „Философия на общото дело" липсва напълно ориентиране към демонизация на силите на битието, още неподвластни на познанието и преобразуването: явления на ирационалната случайност, на рутинната непроницаемост в света. Реалността на злото е свързана със слепите сили в природата, със смъртта, но няма радикално зло,онтологически зла воля. Противодействие на злото е борбата срещу случайното, ирационалното, слепотата, „падението". Това е превръщането на целия свят в целесъобразен, „съзнателен", анти-ентрогенен.

Въпросът за доброто и злото начало у човека Фьодоров извежда в областта на *избора* на самия човек. „Въпросът за злото и благото начало съвсем справедливо може да се нарече въпрос „да бъдеш или да не бъдеш", който се решава чрез съвместните действия на целия човешки род" (I, 119). Човечеството е свикнало със състоянието си на част от животинско-природното царство, в което раждането и смъртта са естествени, както е естествена самоотвержената любов към децата — най-близкото звено от относително безсмъртната родова верига на човечеството. Самите тревожно-драматични условия на човешкия живот — краткото време и тясното пространство — раждат особено напрегнато усилие: да разбереш, да създадеш, да оставиш след себе си. Какъв ще се избере сам човек, какъв свят ще избере около себе си? Ще избере ли човечеството висшето благо, вечния живот, ролята на вечен регулатор на вселената? Или по-силна ще се окаже „похотта плътска" на природното съществуване?[1] Фьодоров настоятелно зове да се откъснем от сладострастната хипноза на похотта и смъртта, да обикнем радостта от преобразяващия труд и космическото творчество, красотата на чистия нетленен свят.

ОСОБЕНАТА ОПТИКА НА ФЬОДОРОВ

През многообразните пластове на общественото и индивидуалното битие на човека, представляващи всякога предмет на научно, философско и художествено изследване, Фьодоров се опитва да излезе при човека в неговия природно-родов аспект, призовава да се съсредоточим с мисъл и чувство върху това фундаментално зло, което лежи „в самата природа, в нейната несъзнателност. . . в самото раждане и неразривно свързаната с него смърт" (I, 320). За да убедим дълбоко хората в своята правда, за да насочим волята и действията им по *нашия* път, трябва да разрушим старите стереотипни възприятия, мисли, чувства. Необходим е един стрес на самата психика на възприемащия. Оттук — известната маниакалност на

[1] Можем да си въобразим „антиутопия", в която се разиграва „онтологична стачка" на хора, които не желаят да приемат новия непригоден статус на съществуване. По такъв начин виждаме този нелегален човек, който се съблазнява да покаже „кукиш в джоб" на кристалния дворец на преобразеното мироздание.

Фьодоровите акценти, стремежът му да впечата с резки формулировки, апелиращи проникновено и към съзнанието, и към чувството на читателя, своето учение, отхвърляйки категорично онези решения, които са предлагани преди него.

Фьодоров предлага нов, „космически“ възглед за човека. Човекът за него е землянин, т. е. далеч не съвършено, но по уникален начин организирано природно космическо същество. В нашето време на програми за регулиране на околната среда, на космически полети, на научнофантастични романи, опитващи се да напипат бъдещето, вече е по-лесно да се разбере възможността и необходимостта както от такава гледна точка за човека, така и от разположените около нея особени проблеми.[1]

Основната „родова“ характеристика на землянина във „Философия на общото дело“ е *смъртен* и *син*. Опитвайки се да утвърди особеното си видение, Фьодоров прави глобално отстраняване на сложните проблеми на човека, обществото, културата, „учено“ зашифровани и обезобразили ясния поглед върху живота и смъртта, злото и благото в света. Такова ясно виждане има „неукият“, народът, който не е загубил *чувството* си и потребността си за *действие*, но е лишен от знания.

Не е необходимо да се доказва, че такава маса „неуки“, неотрекли се от родовото чувство за култ към умрелите бащи, към края на XIX в. даже в земеделска Русия, да не говорим за градския Запад, не е съществувала. „Неуките“ при Фьодоров са по същество своеобразна философска категория, която изразява идеала на колективното чувствуване, мислене и оценяване в противоположност на личното индивидуализирано философствуване (конкретното „аз“ на Декарт).

Почти цялата „Философия на общото дело“ е написана във формата на бележки на неуките към учените с призив за единение в общото дело на регулацията и възкресяването. Самият жанр на такова „кандидовско“ отношение към най-главните болни въпроси, измъчващи всички — и „учените“, и „неуките“, — определя особения тон и маниер на автора. Фьодоров създава своята „неука“ система от ключови думи-категории на основата на новото идеално патриархално съзнание: родственост, неродственост, син человечески, непълнолетие, пълнолетие, блудни синове и т. н. Важно място заемат проективните реалии на учението на Фьодоров: музей, школа-музей, школа-храм и т. н. Накрая особено регулативно-символично художествено значение получават преосмислените образи от християнската догматика и култа: литургия, „пасхален ход“, троица и т. н.

Според Фьодоров основният фокус на неговата оптика е *натуралният* въпрос за живота и смъртта. Той пише „за заменяне на въпроса за бедността и богатството (изкуствения, социален пауперизъм) с въпроса за смъртта и живота (естествен пауперизъм)“ (I, 402). Хората, увлечени от различни форми на борба едни срещу други, забравят за главния враг на всички без изключение. „Кой е общият ни враг, единен, навсякъде и винаги присъствуващ, в нас и извън нас съществуващ, но при все това — враг само временен? Този враг е природата. Тя е сила, докато ние сме безсилни, докато сме нейна воля. Тази сила е сляпа, докато ние не станем нейния разум. . .. Природата, временният враг, ще бъде вечен приятел, когато в ръцете на синовете человечески тя се превърне от сляпа разрушителна сила в съзидателна“ (II, 247). Според Фьодоров главното бедствие е *природният пауперизъм*, радикалната необезпеченост на човека с *живот*, а в границите на даденото му кратко съществуване — необезпеченост с храна и здраве.

Това не означава, че социалната несправедливост, нейните контрасти са безразлични на руския мислител. Той пряко посочва необходимостта от включване на първия въпрос (за бедността и богатството) във втория (за живота и смъртта) като по-широк. Защото вторият въпрос засяга тази общочовешка нищета, тази

---

[1] През XX в. Русия издигна К. Е. Циолковски, В. И. Вернадски, А. Л. Чижевски, Западът — Тейер де Шарден, внедряващи независимо от всички различия в техните философски възгледи именно такава космическа оптика.

неизтребима нужда, от която няма спасение нито за сейфа на банкера, нито за одеждите на краля, това уравновесяващо всички покорство пред стихийния ход на природните сили, което може да бъде победено само от всеобща регулация, от съзнателно управление. При Фьодоров има *особена оптика* и това трябва да се почувствува по особен начин, за да го разберем истински и да не предявяваме към него излишни претенции. През всички социални неравенства и исторически бедствия на човечеството, които той безусловно е преживял чувствително и болезнено, но е смятал за вторични, Фьодоров сочи онази дълбока червоточина на човешката природа, която е заключена в самата тази *природа, родена,* поглъщаща и *смъртна.*

По особен начин Фьодоров поставя въпроса за самото фундаментално разделение, царящо в света. Това е откъсването на мисълта от делото, разделение на „учени“ и „неуки“. Този разкол на първичната „синкретична“ родствена общност на две сфери: едната, рефлективно-теоретична, условно-проективна и другата, механически-трудова, недуховно-практическа — независимо от историческата му неизбежност (разделението на труда) представлява най-бедственото разделение и се нуждае в бъдеще от плодотворно синтезиране.

ПРОЕКТИВНИЯТ ХАРАКТЕР НА УЧЕНИЕТО ЗА „ОБЩОТО ДЕЛО“

В „цеховата“ класификация на философите Н. Ф. Фьодоров неизменно заема мястото на утопист. Обичат да го сближават с мечтателите от типа на Фурие, които предлагат идеалните си схеми за общественото жизнеустройство. Наистина руският мислител е създал не социална, а космическа „утопия“. В учението си той посяга не само на този или онзи обществен строй, но и на целия порядък в света. Ако в основата на многочислените утопии е лежала извечната човешка мечта за справедливо и щастливо устройство на земята, то в основата на проектите на Фьодоров лежи най-дръзновената мечта за пълно овладяване тайните на живота, за победа над смъртта, за постигане от човека на богоподобна власт в преобразеното мироздание.

Върху мислителите, които в историята на философията наричат утописти, лежи лесно забележим печат. Философското умозрение на утопистите има едно характерно качество: и в генезиса, и в по-нататъшното разгръщане на техните идеи като движеща сила изпъква *мечтата*. Оказва се, че тази достъпна за всички емоционално-представляваща способност крие в себе си съвършено различен *начин на познание*, но не като отражение на действителността, а като *проект* за нейното изменение. Пасивно-обективният ход от причината към следствието се заменя с упорито устремен вектор от висшата цел към практиката. Съзерцанието отстъпва място на действието. . . „. . . най-лошият архитект се различава от самото начало от най-добрата пчела по това, че преди да построи килийка от восък, той вече я е построил в главата си. В края на процеса на труда се получава резултат, който още от самото начало е бил в представите на работника, т. е. резултат идеален. Работникът се различава от пчелата не само по това, че променя формата на онова, което е дадено от природата. В това, което е дадено от природата, той въплъщава същевременно и своята съзнателна цел, която като закон определя начина и характера на неговите действия и на която той трябва да подчини волята си.“[1] Утопистите прекарват в самия метод на своето проектиращо мислене този модел, който присъствува във всяко малко или голямо осмислено дело на човека.

---

[1] К. Маркс. Капиталът. Т. I. М., 1949, с. 185.

Мисленето „по мечта — *това е мислене по цел,* по абсолют, по висше благо. Крайната цел — това е този връх, от който се спуска *назад* целият задължителен ред на нещата, т. е. тя заедно с това се явява и изходна точка на конструкцията. Краищата съвпадат с началата, построява се затворена, изчерпаваща себе си програма. В тази затвореност е органичната слабост на утопичните системи. Наистина учението на Фьодоров, развивайки се *формално* по същия модел, *по* своето *съдържание* пробива тази затвореност, тъй като се ориентира в безкрайността, безпределното дерзание и творчество.

Основната точка на отброяване в учението на Фьодоров е *задълженото да бъде*, а не даденото. „Светът не е даден за гледане, не светосъзерцаването е целта на човека. Човекът винаги е смятал за възможно въздействието върху света, изменението му съгласно неговите желания“ (I, 335). Да се откажеш от пасивно съзерцание на света, от отвлечената метафизика и да преминеш към определяне ценностите на „дължимия“ ред на нещата, към изработване на план за преобразователната дейност на човечеството — в това според Фьодоров е смисълът на новия радикален поврат във философията. „Философията, разбирана само като мислене, е произведение на още младенствуващото човечество. . . Но философията, разбирана не само като чисто мислене, а като проект на делото, е вече преход към пълнолетие“ (II, 178).

Самата философска идея, рационалното понятие, при Фьодоров се заменя с *проект* като резултат от синтеза на теоретическия и практическия разум. Проектът — това е актуализирано *дължимо*, приготвено за осъществяване в реалността, мост към *действието*. „Светът, какъвто е в момента, какъвто ни е даден в опита, но в опит, така да се каже — пасивен, е само съвкупност от средства за осъществяване на този свят, който ни е даден в мисълта, в представите и който си представяме за съществуващ извън чувствения свят. Но това осъществяване трябва да бъде иманентно, то не излиза извън пределите на достъпното за човека, извън пределите на активния опит (I, 207). Да се постигне дължимото, проективното състояние на света може само тогава, когато предмет на изследванията и действията, *обект* стане *всичко* (обект. . . е цялата природа, т. е. „сила неразумна и сляпа, раждаща и умъртвяваща“ — I, 402), а *субект* ще бъдат всички (субект. . . ще „бъдат всички живеещи. . . учени и неуки, — които трябва да съставляват общия субект на знанието и делото“ — I, 425, 402).

РЕЛИГИОЗНО-СИМВОЛИЧНИЯТ ПЛАСТ В УЧЕНИЕТО НА Н. Ф. ФЬОДОРОВ

Характеристиката на Н. Ф. Фьодоров като религиозно-християнски мислител произлиза точно от тази философска среда, където се опитваха да го поместят.[1] Неговото учение изпъкваше като крайно радикален вариант на онези идеи от християнския активизъм — богочовечеството, съборността, тясното обединяване на божествената и човешката енергия в делото на бъдещото преобразяване на света и построяването на земята на града Божий, — които са се развивали от много руски религиозни идеалисти и най-ярко са били обмислени от В. С. Соловьов. Но даже при повърхностно прочитане на „Философията на общото дело“ не би могло предизвикателно да не бие на очи, при честото споменаване на бога и царството божие, пълното отсъствие даже на намек за сътрудничество на божестве-

---

[1] Вж. отчасти С. Н. Булгаков. Загадочный мыслитель. Два Града. Т. II. М., 1912; Н. Бердяев. Религия воскрешения „Философия общего дела“ Н. Ф. Фьодоров. — Русская мысль, 1915, № 7; В. В. Зенковски. История на руската философия. Т. II, гл. V. Н. Ф. Фьодоров. Париж, 1948.

ните потенции в това общо дело, към което тя призовава. Всички упования се възлагат само на *човешкото* в титаничното напрежение на съвкупните му способности

Действително при излагането на своите идеи Фьодоров постоянно привлича догми и образи от християнството, още повече цял един пласт от неговата книга разработва проекти на „общото дело“ в извора на християнските символи. Обаче тези, които по една или друга причина отнасят Фьодоров към християнските мислители, не разбират онази съвършено *особена* роля, която играят християнските образи-символи в неговото учение.

Ще се опитаме да изясним. Да започнем с това, защо именно християнството, образът на Христос привличат руския мислител, проповедника на идеите за регулация на целия космос и възкресяване на предците. От всички религии на света само в новозаветното християнство — и това безусловно е неговата метафизическа оригиналност — се утвърждава идеята за личното възкръсване, за буквално възстановяване формата на тялото, на всяка уникална човешка личност, изгубена в смъртта. Самата тази идея в радикално друг вид — без тръбите и фанфарите на Страшния съд, нелепата операция на отделяне чистите от нечистите, без всякакво вмешателство на божията воля и каквито и да е свръхестествени сили, — именно *идеята за възкръсването*, привлича Фьодоров. „Христос е възкресител и в това е целият му смисъл, както целият смисъл — последната дума — на нравствеността е във възкресяването“(I).

В учението на Фьодоров като необходима основа се съдържа най-важната презумпция за уникалното значение на земята и човека. Тя изхожда от дълбоката онтологична интуиция на християнството, принципиално различна от елинството (платонизма) и будизма, другите две огромни суми на колективния духовно-метафизически опит на човечеството. В християнството земята е център на вселената, а човекът — център на всичко земно. Християнската геоцентрична концепция на Фьодоров — убеден привърженик на Коперник — получава антропоцентричен поврат. Всички небесни тела са само многочислени земи. В този смисъл не може да става дума за единствено централно положение на земята. Но дотолкова, доколкото на земята са възникнали животът и съзнанието, възникнал е и действува човекът, а човекът при Фьодоров е единственото мислещо космическо същество, на което принадлежи ролята на стопанин и преобразовател на цялото мироздание, то и земята — най-мъничката песъчинка от вселената — става фокус на тази вселена.

От тази гледна точка самото възкресяване придобива характер на необходимост. За заселването и управлението на космоса всички — в мериадите на миналите поколения — ще потрябват. Безчислеността на възстановените тела ужасява с отблъскваща несъразмерност със земята, но е в хармонично съотношение с празния космос. Земята е питомник, който огласява с глъч и радост живото безсмъртие на студените пространства на вселената.

Черпейки от християнския мит, от житието на Христос, изложено в четири евангелия, цяла поредица от образи и преосмисляйки ги неочаквано, Фьодоров прави своеобразна художествено-символична транскрипция на своето учение. Регулацията се описва като извънхрамова литургия, иманентното възкресяване — като „великденско шествие“, идеалното общество, основано на родствеността и психократията — като идеал на Троицата, необходимостта от всеобщо образуване — като християнската заповед „Шедше научите все языки“, отсъствието на „радикално зло“ у човечеството — като мит за страшния разбойник, разпънат заедно с Христос и повярвал в него, и т. н. и т. н.

Но при това дълбоко характерно е, че първият план на изложение учението на Фьодоров — нерелигиозният, научно-философският — се развива сам по себе си. Затова пък вторият, християнско-религиозният, винаги просветва на положителния фон на първия, което всеки път изтъква смисъла на втория план като някакъв

своеобразен шифър на идеите на Фьодоров. За руския мислител не е важна догматичната вяра в действителността, да кажем, на християнското тайнство на литургията. То се явява като „образователно средство“, придвижващо се към действие чрез естетическо въздействие: „Обединяването на народите ще стане в общото дело, в литургията, подготвяща трапеза за всички (продоволствен въпрос) за изцеляване душите и телата им (санитарен въпрос); и тази, изнасяна от цялото човечество литургия ще бъде молитва, преминаваща в действие, мислено възпоминание, преминаващо в действителността; престол на тази литургия ще бъде цялата земя, като прахът на умрелите, „небесните сили“ — светлината и топлината — ще служат видимо, а не тайнствено за превръщане на праха в тяло и кръв на умрелите“ (I, 296).

При Фьодоров централно място сред всички християнски образи заема образът на Троица, бога с три лица, три ипостаса, неразделни и несливаеми. В трактовката на този образ се проявява още една страна от използуването от руския мислител на християнски догматически символи. При отсъствие на истинско религиозно отношение към тях, т. е. признаване на безусловната им реалност, тези образи започват да се тълкуват като „указание за дълг, за това, което трябва да бъде“ (I, 78), превръщат се в чисто регулативни идеи. Поставя се кощунствено парадоксална за вярващото християнско съзнание задача да се осъществи „богът“ като регулативна идея на дължимото в действителността, да се постави идеалът за Троица като „цел на човешкия род“, „като закон за съвкупната дейност на цялото човечество, закон на бъдещата история (I, 86—87). Троица се явява във „Философия на общото дело“ като символичен идеал на възкресеното безсмъртно човечество, осъществило неразделно и несливаемо *всеединство* на човешките личности в пълния състав на целия свой род, в който всичко родено се трансформира във възсъздадено и съзидаемо, в непрекъснато материално-духовно творчество.

Религиозно-символичният пласт на изложение в книгата на Фьодоров кулминира в главите, посветени на най-подробно описание на архитектурата и особено на стенописите, планирани за храмовете-музеи. Те са призвани да станат художествено-зримо възпитателно средство. Този необичаен начин на „показване“ на своите идеи посредством описание на монументални стенописи, икони, емблеми — особено изразително разкрива смисъла на цялата християнска образност във „Философията на общото дело“.

Фьодоров се стреми към обобщено-символично, поучително изображение в словесна „икона“ на всички свои основни идеи, не само проективни, а и критически. Наред с многопластовите, многофигурни „положителни“ икони на „покръстването на народите“ на преобразуване на целия космос и т. н. има и много „негативни“ икони, изобличаващи съвременното състояние на човечеството, където цари производство на манифактурни играчки, всеобща вражда, милитаризъм и т. н.

Цялостно-завършеният опит да изложи своето учение с помощта на живописни образи-символи, осъществен от Фьодоров в редица глави от „Философия на общото дело“, по новому освещава своеобразния стил на много други страници от неговата книга. На „поетиката“ на мислене на Фьодоров значително влияние са оказали православната руска иконопис и архитектура, житийно-поучителна литература, които в продължение на векове са били единствената форма на изразяване на народното светосъзерцание. От писанията на Фьодоров често се носи архаичен повей от дълбочините на допетрова Русия. Създава се впечатлението, че чуваме например гласа на Нестор, който чете Кант и Ницше, видял е полета на въздушния балон, горестно се удивлява от световното Парижко изложение. Вживявайки се дълбоко в гласа на простия „селски“ руски народ, с който Фьодоров се обръща към „учените“ с парещите и главни въпроси, гласа на този народ, за който храмът и иконата са оставали главна книга на битието, той се оказва про-

никнат от техния дух и още повече в това, което наричаме философско съчинение — парадоксално—заговорва на техния език. Може да говорим за особен зрим иконоживописен, символичен жанр на мисленето на Фьодоров.

Посредством жанровата нишка на словесните икони и емблеми у Фьодоров се проточва цяла редица от християнски образи във „Философия на общото дело". Тези образи според Фьодоров са особен художествен език, символична метафора, а не религия. Те се явяват като идеално-регулативен образец за човечеството. Тези образи са като Платоновия свят на идеи, идеално устроени същности. Но ако за Платон единствено те съществуват реално, а явното в действителността са само обезобразени сенки, слаби копия на тези идеи, то според Фьодоров реално съществува само този действителен свят, дълбоко несъвършен, въвлечен в слепия закон на падението и смъртта, който със съвместни усилия трябва да бъде преобразен в такъв свят, символична представа за който смело ни дават преизтълкуваните от руския мислител християнски образи.

Можем да наречем Фьодоров задълбочен фойербахианец. Но не в смисъл, че той се явява съзнателен последовател на знаменития автор на „Същност на християнството". Работата е в това, че разбирането за бога като въплътена мечта на човечеството за висше могъщество, съвършенство, безсмъртие — е било негово собствено видение. „Като понятие, представа за божеството се определя не толкова това, което е човек, колкото това, което той трябва да бъде, или трябва да стане, и не отделно всеки, а всички вкупом" (I, 57). А щом като бог става символичен „проект" на бъдещото идеално състояние на човечеството, то отричането на бога е равносилно в *този смисъл* на отричането на вярата във великото предназначение на човечеството, обезсмислянето на неговото съществуване. „Ако признаем, че няма бог, ако отхвърлим битието му, то последна цел ще бъде унищожението, будизмът" (I, 57). Фьодоров не само смята като Фойербах, че „бог... е вече това, което човешките индивиди *трябва* да бъдат и някога ще *бъдат* — това *вярата в бога* е вяра в *човека, в безконечността и истинността на своето собствено същество*"[1], но се и опитва да използува това знание за целите на собствените си учения. „Да познаеш бога, без да отделяш знанията от действията и действията от знанията" (I, 57) — това значи съзнателно да си изработиш свой „бог", свой висш идеал и да го въплътиш в действителността (проекта за всеобщото възкресяване и регулацията на космоса — като първи чертеж на този идеал).

Ако говорим за Фьодоров като за християнски мислител по същество, то не можем да не видим, че той безусловно се опитва да използува онази емоционална енергия, която изсича от човечеството религиозната съсредоточеност, нажежаването на вярата. Но какъв? „Религията в същност е само една — това е любовта на синовете и дъщерите (т. е. децата) към бащите, т. е. култът баща-предци" (I, 550). Всеобщата родственост — ето това чувство се стреми да пробуди Фьодоров у човечеството с посочването на култа към предците като единствена религия.

Култът към предците се включва само като природно-емоционална основа в тази вяра от „общото дело", която Фьодоров предлага като принцип на обединение, „религиозна" връзка между хората. „Живата религия е само религиозиране, т. е. въвеждане в религията на въпроса за живота и смъртта или въпроса за всеобщото възвръщане на живота, за всеобщото възкресяване." Религията на „общото дело" — това е внасяне на смисъл в човешкия живот и историята. Тя дава вяра на човека във фантастично безпределните възможности на човечеството. Само посредством тази съсредоточено-целева интенция, която се включва в дейността на хората, може според Фьодоров да се увеличи до безкрайност колосалната съвкупност от енергията на човечеството.

---

[1] Л. Фойербах. Същност на християнството. Съчинения. Т. 2.М., 1926, 195—196.

В такава вяра, свързваща хората помежду им в обща цел по реалния земен хоризонтал, отсъствува онзи трансцендентен вертикал, който единствено може да удостовери вярата като наистина религиозна, предполагаща (по определение), висшите сили, извънмировия обект на упование, поклонение и култ. Няма да намерим у руския философ онова чувство за тайна, което присъствува във всяка религиозна и мистична настроеност. Преживяването на тайната е психологична аналогия на идеята за трансцендентното, за пределното, неведомото битие, различно от нашия чувствен свят. При Фьодоров другото битие, другите му качества — са само *проект,* достъпен за човешка реализация.

Учението на Фьодоров може да се представи като дълбок вътрешен парадокс: от една страна, авторът настоява на екзалтацията от чувството за родство като на най-етичното у човека, т. е. поставя над всичко раждащото и роденото, настроеното на еротично-нагонното, биологично-природното. От друга страна, призовава на тази основа да се строи светлото, духовното, ургийното. Но това е първото, повърхностното виждане. Дълбочината на идеята на Фьодоров се заключава не във фанатично отричане на природата и създадените от нея, по нейните закони, несъвършени хора, тези, които стоят в безбройната редица на нашите предци, а в преобразяването на самата природа и извеждането на нейните съзнателни пораждания на по-висока степен в безграничното самосъзидание и космическо творчество. В това е принципиалният смисъл на поразителното съединяване на двете крайни неща, корени и върхове, земното, природното, човешкото чувство за родство и стремление към небето, към безсмъртие, към богоподобие.

„КОПЕРНИКАНСКОТО ИЗКУСТВО" — РЕАЛНО СТРОИТЕЛСТВО НА СВЕТА

Във „Философия на общото дело" е даден впечатляващ образ на изкуството, на висшето му назначение в света на проектите за регулация и възкресяване. Но към изясняване на бъдещите задачи на изкуството, в този грандиозно-разширен смисъл, в който то е представено, Фьодоров изхожда от самите източници на художествената дейност на човека. „Не можем да разберем края (целта) на изкуството, ако не знаем неговото начало, както, не знаейки края и целта, не можем да разберем значението на изкуството" (II, 349).

В статията си „Хоризонтално и вертикално положение — смърт и живот" Фьодоров търси *същността на природата* на човека в самото му *начало*, в точката на възникването му като човек. Първият акт на самодейност при човека е вертикалното му положение. Човекът възниква според Фьодоров като акт на вътрешното трансцендиране, излизане извън и над животинското, природното състояние. Той е роден два пъти: от природата и от самия себе си. „Вертикалното положение вече не е дар на раждането, не е произведение на похотта плътска. То е свръхестествено, свръхживотинско, изискващо пренастройка на цялото същество. То вече е резултат на първоначалната самодейност и е необходимо условие за по-нататъшна самодейност" (II, 266). Вертикалното положение е „израз на отвращението от самоизяждането, стремеж към издигане над областта на изтребване", пръв акт на „въставане на човека срещу природата" (II, 264).

Ако „използуването на най-простото оръдие на труда кара човека да се изправи, да стане" (II,264), то в процеса на по-нататъшно изграждане на човека трудът според Фьодоров играе решаваща роля (Ф. при Ф. Енгелс). Възниква и все повече се разширява тази област на изкуственото,на творческото, на създаденото от човешкия труд, която става условие за съществуването и все по-увеличаващото се обогатяване на самия човек (това, което при Маркс получава названието „втора природа").

Определението на природата като двусъставна — животинско-природна, от една страна, и самодейно-трудова, творчески-трансцендираща, от друга, е важна предпоставка за антропологията на Фьодоров, от което произтичат най-крайните изводи на учението му. Това, че човек е произвел самия себе си посредством *труда* и *съзнанието,* е неговата собствена *човешка същност,* която непрекъснато се разширява и в крайна сметка трябва съвършено да преобрази неговата природно-биологична, натуралистична основа (превръщане на даденото в трудово, на роденото в сътворено).

Първият акт на самодейност на човека—откъсването от земята, от хоризонтала на пасивното приемане на животинската участ и преминаването във вертикала на активното, волевото самосъздаване — е бил и първи акт на изкуството посредством строителството на тяло-храм, обърнато към небето. „Във вертикалното положение, както и в целия процес на самоизправянето човекът или синът човешки се явява като художник и художествено произведение-храм. . . Това е и естетическото тълкуване на битието и създаването, при това не толкова естетическо, но и свещено. *Нашият живот е акт на естетическо творчество*“ (II, 155). Това е най-важният изходен момент в естетиката на Фьодоров, който в крайна сметка ще се съедини с последните цели на творческата дейност на човека въобще. Първият акт на изкуството възниква като *действие на самия живот* — порив на цялото животинско същество нагоре, прехвърлящ го на ново стъпало — човешкото. Всеобхватното изкуство на бъдещето също така ще стане творчество на самия живот.

Първият подтик към това, което ние наричаме изкуство, е бил даден според Фьодоров от *чувството* на първобитния човек, обхванат от тъга по умрелите. Неудържимата вътрешна реакция на човека срещу смъртта е скръбта[1] и опитите да върнем умрелите към живот. В това е смисълът на опяването на покойника, отпяването, погребването (за съхранение) „пренасянето или възнасянето образа на бащите към небето. . . олицетворяването, патрофикацията, дидотворението или оживотворяването на небесните тела с душите на бащите“ (II, 267).

От погребалните обреди, от стремежа да се задържи изобразен обликът на покойника (паметници, живописни портретни изображения) възниква според Фьодоров изкуството като опит за мнимо възкресяване. „Закопавайки или даже изгаряйки умрелия баща, синът като живо същество веднага възстановявал бащата във вид на изображение „като жив, във вертикално, изправено положение, а не в легнало, като мъртвец“ (II, 349).

Предметите на изкуството на древния Египет, свързани предимно с погребалните ритуали, стават за Фьодоров ярко потвърждение на неговия възглед: множеството статуи в гробниците, предаващи точно портретната индивидуалност, особеностите на костюма и т. н. на покойника, са служили за негови заместници в случай, че мумията бъде унищожена; животинските изображения на слугите, храната, сцените от всекидневния живот обкръжавали покойника с всичко необходимо за задгробния живот и т. н.

---

[1] „. . . В скръбта на първия човешки син, в съжалението от загубата на бащата се е зародила тази мирова скръб по тленността на всичко, по всеобщата смъртност, в което природата за пръв път достигнала до съзнанието за своето несъвършенство и със зараждането на което е положено началото на обновяването на света, началото на епохата човешка, в което светът трябва да бъде създаден със силите на самия човек“ (I, 75). Вж. Пр. Интересно е, че в своята митологема на културата З. Фройд също свързва мировата скръб със смъртта на праотеца. Обаче при него тази смърт изглежда като убийство на бащата, старейшината на клана, от синовете му, стремящи се към водачество.Но след този животински акт следват разкаяние и скръб,което от своя страна разгръща целия следващ социално-културен, собствено-„човешки“ път на развитие, възникване на религия, в която убитият баща се възражда във вид на обожествен тодем; обществена организация, основана на сублимацията на тъмните инстинкти и скрепена от общата вина. Вж. Ф р о й д. Тотем и табу. М., 1923.

„Изображенията на стените на гробницата осигурявали на покойника изпълнение, извършване точно на тези действия, които били изобразени. Двойникът, както и да се е наричал, затворил се в каменната си обвивка, е виждал себе си тръгващ на лов и това означавало, че той действително отива на лов; виждал е на стената, че яде и пие заедно с жена си, и това е означавало, че той действително яде и пие с нея, виждал се благополучно и напълно здрав да преминава с лодката на боговете през ужасните страни на ада и това означавало, че той наистина преминава през тях благополучно и напълно здрав“ (II, 233). Самият наивен реализъм на древното египетско изкуство, неразличаващ реалното, живото от неодушевеното скулптурно или живописно изображение или предмет, особено изразително разкрива потребността, която е породила изкуството: потребността да се пресъздаде отминалото, изчезналото, умрялото, стремеж към кристализиране на текущия живот в нетленни вечни образи.

Според руския мислител това е онзи вътрешен импулс за изкуството, с който то, често неосъзнато, се движи винаги. „И само тогава, когато на изображението са придавали реално значение и заедно с това, когато човек си поставял за задача да създаде телата на починалите, да поддържа техния живот, само тогава е могъл да бъде заложен в изкуството стремеж към възпроизвеждане на живота, към създание, посредством който изкуството живее и до днес, пък и не може да го загуби, без да загуби своето сериозно предназначение. Този стремеж е най-доброто доказателство, че извор на изкуството не е била борбата, че то също така не е игра, че неговите извори трябва да се търсят в любовта към покойните“ (II, 237).

Но изкуството — във всички съществуващи видове и родове — е изкуство само на мъртвите, „подобие на поглъщани същества и силата, която ги поглъща“: скулптурата и портретната живопис са подобие на живите или умрелите; архитектурата — подобие на небето и земята и т. н. Така скулптурата „възстановява поради нравствена необходимост. . . това, което е скрито под земята поради необходимост физическа. . . , но във форми, все още мъртви, застинали, неподвижни. . . Живописта възстановява осветената и засенчената страна на живелия и неговите външни очертания. . . , но ограничени в рамките само на един момент.

Музиката. . . всецяло се отдава на света на вътрешните емоции и преживявания. . . отзвуците на преживяваното и преживяното, предавани с изкуствени средства през изкуствено поставена страна. Накрая драмата възстановява миналото и живяното вече не само в пластична и ярка пълнота на формите, но и в движение, не действително обаче, а подправено“ (II, 152—153).

Според Фьодоров главен творец на изкуството се явява народът. Той обича да подчертава до каква степен и най-индивидуалните художествени творения носят в себе си резултатите на колективното народно творчество: от езика, използуван от автора, до това, което се нарича дух на времето, пораждащ едно или друго произведение.[1] „Ако народът създава едно произведение, ако даже в произведенията и на най-отдалечените народи се открива единство, то това доказва, че цялото човечество съставлява един род и ако той притежава по-големи способности за съхранение, повече памет, по-големи сили от тези, които притежаваме сега — тогава той би имал една поема, оплакваща неговото разпадане във времето и пространството“ (I, 436). Епичното изкуство възниква от желанието да се предадат на потомството знания за предците и техните деяния. То образува една всеобща поема, посветена на бащите и скръбта по тяхното изчезване. Такъв безкраен епичен летопис на родовите предания е свещено дело и то според мислите и чувствата на Фьодоров би трябвало да се предава от поколение на поколение до-

[1] Интересно е в този смисъл и изтъкваното от него значение на науката за литературата, което, занимавайки се с изследване на източниците на произведението, влиянията, заемките и т. н., волно или неволно разкрива общия, колективния характер на произведенията на отделния гений, „доказва“ знаменитата теза на самия Фьодоров: „В нас няма нищо наше, всичко е дарено.“

тогава, когато човечеството, напълно овладяло своите способности, ще може направо да пристъпи към преобразуването на слепия природен ред на съществуване и реалното възвръщане на умрелите бащи. „От разпадането на тази поема са се образували всички науки, всички литературни произведения, защото и самите хора са се разпаднали. Забравяйки своя род, те са станали граждани, образували всички небратски състояния, всички специалности“ (I, 436).

От всички създадени досега от човека изкуства руският философ извежда на преден план архитектурата в нейното върховно достижение — храма. Той е като подобие на цялата вселена, при това вселена идеална, в която е внесен порядък и смисъл. Храмът става проект на дължимото мироздание, тържествуващо над падението, смъртта, мироздание, в което всичко е съживено: земята връща своите мъртвци, а небето е населено с възкръсналите бащи (стенописи в храма). „Храмът, дори и най-грамадният, е нищожно малък в сравнение с вселената, изобразявана от него. Но в това нищожество по размери смъртното, ограничено същество се е стремило да изобрази и далечината, и широтата, и необятната висота, за да въдвори в него всичко, което в сляпата природа е било живо само за миг“(II, 350—351).

Архитектурата на храма, съчетана с неговото действие, представлява жив синтез на всички изкуства: „Необятност и мощ,и живот се изхитрял синът човешки да изобрази в храма пластично, живописно, иконописно; прибягвал е до звука, до думата, до писмото и накрая в самия себе си, в живите е изобразявал умрелите. И по такъв начин съвкупната молитва се превръщала в църковна служба“ (II, 351).

Храмът е всеобхватен образ-символ, в който се побира целият мироглед на руския мислител. Особено ярко смисълът на този образ свети на фона на немската естетика, представена с имената на Шопенхауер, Ницше и Вагнер, с тяхното изтъкване на музиката и музикалната трагедия като синтез на изкуствата. Това е чувствувал и самият Фьодоров, който в поредица малки статии директно им противопоставя своето разбиране за изкуствата и задачите на тяхното обединяване. Руският мислител точно забелязва, че „съчинението на Ницше „Произход на трагедията“ е решение на проблема за произхода не само на изкуствата, но и на света“ (II, 156). В основата на битието според Ницще стои ирационалното, оргиастичното, „дионисиевското“ начало, върху което е наметнат тънкият „Аполонов“ покров от образи, форми и смисъл. Става демонизация на материята, в костното вещество се внася в екстатически усилена степен еротично-животинското начало. Хаотичната мрачна стихия на материята, която според Фьодоров трябва да бъде прояснена и управляема, според Ницше придобива правата на дионисиевското начало, на истински властелин на битието. Този мрачно-еротичен витализъм и на Шопенхауер, и на Ницше, превръщащ света във воля, т. е. в *похот*, както точно разшифрова Фьодоров,[1] е плод на „метафизично откровение или отвлечено мислене“ (II, 156).

„Деловите хора — добавя руският мислител — няма нужда да излизат извън пределите на физиката, в широкия астрономически смисъл на това понятие“, т. е. няма нужда да създават претворени онтологически митове. „А точно на земята се разиграва постоянна трагедия: изместване на бащите от синовете или скръб на родените от загубата на родилите ги родители“ (II, 156). *Животът като опиянение*, като вакхическо упоение над страшната поглъщаща бездна трябва да отстъпи място на *живота като отрезвяване*, което прогонва лошите призраци на раздразнителната и възбуждаща похот, свързана тясно с мрачното сладострастие на насилието и смъртта. Да престанем да служим на еротичния мит с всички изтънчени средства, а, напротив — да култивираме чистия трезв дух на дълга, познанието и делото — такъв е призивът на философа на „общото дело“.

---

[1] Срв. определението за философията на Шопенхауер според Т. Ман: „Това е еротична концепция за света, настойчиво обявяваща пола за концентрация на волята.“ Събр. съч. Т. X. М., 1961, с. 142.

Музикалната трагедия на Вагнер („идеологически“ попила в себе си Шопенхауер и Ницше) се стреми да изрази духа на музиката, предаващ мрачен океан „от мъките и борбите на самото Първосъздадено“ (Ницше), а в Аполоновото начало драмата кулминира в онова трагично светосъзерцание, което призовава с пълно съзнание гордо и стоически да се върви напред срещу неизбежната гибел. На „немския“ синтез на изкуствата в музикалната драма руският мислител противопоставя архитектурата, по-точно храма, светлата мистерия на разума, човешкото дерзание, победата над природния закон за падението, края, смъртта. „Трябва ли — пита Фьодоров — всички изкуства да се съединят в трагедията като изображение на гибелта на света, или пък всички изкуства трябва да се съединят в архитектурата като проект на света, възкресяващ всичко загинало посредством всички знания, обединени в астрономията?“ (II, 151).

Храмът като висше, съдържащо смисъл достижение на човешкото изкуство ненапразно възниква именно у Фьодоров. Природната материя според него е закостеняла сляпа сила, която въобще не притежава собствена съдбоносна воля. Необходимо е да се научи да управлява тази воля, за да може съзнателното същество — човекът — да се освободи от властта на стихийния ѝ закон. Архитектурният ансамбъл именно организира според законите на целесъобразността, красотата и хармонията мъртвите, тежки материални маси. Архитектурата — това прекрасно *спряно падане*, става за Фьодоров ярък символично проективен образ на бъдещата преобразена материя.

Ненапразно същият този образ на храма, на небесната архитектура, на коперниканското строителство възниква на страниците на „Философия на общото дело“, където авторът преминава към вдъхновено предвиждане на бъдещата съдба на изкуството, когато то ще престане да бъде само мнимо подобие на живия свят и ще стане сила на самия живот, реално възкресяваща загиналото, активно преобразуваща вселената. „Ако храмът-копие е само изображение на земята, отдаваща своите мъртъвци, и небето, населявано от възкресени поколения, то какъв трябва да е действителният храм?. . . Астрономията на Коперник, вместваща в себе си всички знания (науки), се доказва от небесната, но не привидна, а *действителна* архитектура, събираща в себе си *всички изкуства*, възпроизвеждащи, възсъздаващи не подобия, а самата *действителност*. Следователно изкуствата трябва да осигурят едно действително, макар и постепенно, но постоянно връщане на убитите, погълнати от земята поколения, а заедно с това и да разширят влиянието на човека във въздушното пространство. Коперниканската архитектура е най-сходна с първобитния селски прототип на архитектурата — хоровода, като мним слънчев хоровод. Тя ще бъде цяла поредица от хороводи, т. е. хорове на възкресените поколения, първият от които би бил *наистина* земен хоровод, а всички останали, по същество планетни хороводи — също така *действителни*. Всички тези хороводи, взети заедно, съставляват движещия се вече храм, чиито части са в действителност кораби, ефироезоти, електроходи, свободно движещи се в ефирното пространство“ (II, 251). „Ако архитектурата-копие е противодействие на падането, издигане, поддържане на падащото, известно тържество над падането на телата, то действителната архитектура ще бъде противодействие срещу падането на самата земя и цялата система, противодействие срещу падането на системи от светове“ (II, 350).

Тогава цялата земя и цялото мироздание стават арена на всеобщо космическо творчество. Такова изкуство на бъдещето напълно овладява жизнения материал и материята на космоса, пресъздава изгубеното, „моделира“ новото по висшите закони на нравствеността, красотата и хармонията. Тази неограничена подвластност на живота, на неговите същества, на времето и пространството на човешката фантазия, воля и разум, която се осъществява засега само в тесните рамки на духовното художествено творение, става *реалност за всички* във всеобщото дело на регулацията и възкресяването. Всички стават демурази, но не на мъничък съвършен

свят — произведение на изкуството — както отделни художници преди, а на реална, безбрежна вселена.

Насочени към един предмет — действителността, заети с едно и също дело — творческото ѝ преобразяване, изкуството и науката се примиряват във висш синтез." . . . небесната механика, небесната физика и т. н. ще служат за превръщането на несъзнателните движения на телата в съзнателни: ще служат на управляването от тях, за построяването от тях на солидно здание, на храм на световете — неудържим , без видими опори, движещи се в безпределното пространство; ще служат на освобождаването на всички светове от оковите на привличането от сляпата му сила, превръщайки ги в оръдие за изразяване на взаимните чувства, взаимната любов на всички поколения от човешкия род. Очевидно в този случай разривът между архитектурата или храма, побиращ в себе си всички изкуства, и астрономията, съдържаща всички науки, ще бъде унищожен и помежду им ще се установи пълно единство: архитектурата, съединяваща всички изкуства, ще стане опитно доказателство на астрономията, вместваща всички науки. Това вече не е изкуствен храм, не е изображение само на небесния свод, това не е и хоровод, копие на слънчевото изображение. Това е самото небе, самото движение на земята, управлявано от мисълта и чувствата на стройния хор на целия човешки род" (II, 350).

Съществуващото изкуство с присъщия му арсенал от изразни средства и начини на въздействие според Фьодоров може да има значение само като предварително-лабораторен, идеално-проективен намек за истинското изкуство на бъдещето, което активно ще твори самата действителност. „. . . великите художествени произведения. . . изобразявайки света, се опитват да му дадат свой образ, а изобразявайки света в себе си — те го отричат. Няма такова действително художествено произведение, което да не е породило известни действия, известно изменение в живота. . . *художественото произведение е проект на новия живот*" (I, 435). Та нали в същност това основно преобразяване, което внася изкуството в представения от него обект — вътрешната необходимост, смисълът и красотата, качеството на вечното пребиваване на същества и част от живота, които в действителност се изгубват безвъзвратно в стремителния поток от промени, — е запечатана човешка мечта и заедно с това пророчество на този тип съществуване, прекият глашатай на който е авторът на „Философия на общото дело".

Изкуството придобива висш метафизически смисъл чрез създаване на велики идеи, образци, архитипове, художествени подобия на това, което човек ще създава в действителност: хармония, красота, живот във вечността.

* * *

„Философия на общото дело" оказа влияние не само на т. нар. „космическа" линия на развитие на научно философската мисъл (К. Е. Циолковски, В. И. Вернадски, А. Л. Чижевски), но и на редица съветски писатели.

През 20-те години идеите на Фьодоров посредством движението на „биокосмистите" се разпространяват доста нашироко. Те могат отчасти да бъдат проследени в някои мотиви от творчеството на поетите от „Пролеткулта" и „Кузница" (апотеоз на вселенския труд и космическо творчество).

Несъмнена е връзката на мислите на Фьодоров за природата и ролята на човешкото съзнание с философската насоченост в ранната поезия на Н. Заболоцки („Торжество земледелия", „Безумный волк", „Лодейников" и т.н.)[1].

---

[1] Вж. писмата на Н. Заболоцки до К. Е. Циолковски в кн. Н. З а б о л о ц к и. Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1972, с. 235—239.

Маяковски е узнал за идеите на „Философия на общото дело“ от В. Н. Чекригин, негов приятел от Училището за живопис, скулптура и архитектура, който е бил талантлив график, последовател на ученията на Фьодоров, вдъхновени от него са творбите му „Преселението на хората в космоса“, „Началото на космическата ера“, „Възкръсване“. (Между другото Чекригин е първият илюстратор на Маяковски.[1]) В творчеството на Маяковски се появява темата за научното възкресяване: от комично-гротесковия вариант в „Дървеница“ до строго лирично-сериозния вариант в поемата „За това“. Да си припомним как във финала на тази поема в мечтата на поета възниква „работилницата за възкресяване на хора“, усилена от вярата до отчетлива халюцинация и звучи многократният призив на поета към бъдещето: „Възкресявай“!

Н. Ф. Фьодоров и А. Платонов — това е отделна тема за изследване. Идеята за „живота“, от която е бил обхванат Платонов, преминава в сложно и проникновено усвояване на ученията за „общото дело“. В ранните стихове на Платонов („Синята дълбина“) и в статиите му от началото на 20-те години революцията се възприема като последен катаклизъм, който ще пресъздаде не само обществото, но и живота на човека в *натуралния му природен вид*. Прякото свързване на труда и всеобщото дело на регулацията с възкресяваното, победата над смъртта преминава и в научнофантастичните разкази на Платонов („Потомци на слънцето“, „Лунна бомба“, „Ефирен път“). Яростното регулиране на земното кълбо и вселената се ражда в раненото от загубата и смъртта любещо сърце, желаещо „невъзможното“.

Идеята на Фьодоров за замяната на даденото, на роденото, с трудово, сътворено, темата за труда, науката, машината продължава и в по-нататъшното творчество на Платонов. Също както постоянно възниква мотивът на „научното възкресяване“ (от „Родината на електричеството“, „Съкровеният човек“ до военния разказ „Няма смърт“).

Без да засягаме идейната еволюция в творчеството на Платонов, тук е мястото да се подчертае онзи силен патос, който винаги си остава „фьодоровски“.

Отворете кой да е негов разказ или повест. Скоро ще ви пронижe печалният звук, измъчващ се над земята на Платонов. На тази земя всичко непрестанно умира: хора, животни, растения, къщи, коли, думи, цветове — върху всичко лежи печатът на „измъченост от смъртта“.

Природата най-често изглежда като скърбяща, изнемогваща, „призрачна“, „скучна“ стихия. Но в произведенията на Платонов има моменти, когато и този сив и болен лик на природата потъмнява, настъпва пълно затъмнение на слънцето на илюзиите и магията и нахълтва някакво черно клише, страшен моментален негатив на реалния свят (смучещи глисти, червеи, празни тръбички): „. . . на бабичката изведнъж ѝ стана скучно и страшно, сякаш не е погледнала към белия свят, а към адска тъмнина („Юлска буря“)“. Платонов има разказ за удивителното момиче Уля, в чиито прекрасни очи се отразявала тайната същност на хората и вещите. Тя като че ли непрекъснато вижда този страшен негатив на света, печата на разложение, на смърт върху вещите, животните и хората.

В това представяне на природата не като прекрасна картина от вечния, добре поставен спектакъл на живота, откриващ се за човешкото съзерцание, а като определен *принцип на съществуване* Платонов е удивително близък до Фьодоров. Като *принцип* — това е сила сляпа, всепоглъщаща, действуваща не само извън човека, но и в самия него. Но тази природна сила, погубваща човека с глад, болести и смърт, е самата за себе си някак неуверена и жалка като слепец без водач. (Прекрасен *образ* на тази *мисъл* е сънят на Никита в „Река Потудан“.) „Гадина глупава!“ — колко „философски“ хули природата „съкровеният“ народен човек Тома Пухов.

[1] Вж. А. Салтиков. Первый иллюстратор Маяковского. — Творчество, 1965, № 12.

Цялата природа в произведенията на Платонов сякаш се мята в тежък, душен сън. В нея има „печал на дремещия разум“, тя „тъгува“ по съзнанието, стреми се към него и се сили да го даде на човека. В *тъгата* на човека за всичко загиващо има съзнание за нещастието на самата природа, за смътния ѝ порив да превъзмогне сама себе си. В душата на човека природата е породила нещо *ново* и небивало — *чувството на тъга*. Това е много важно чувство — тъгата, означава, че не всичко минава добре, че не всичко трябва да бъде така — Платонов така нежно се грижи за него, че то, може да се каже, става основно *нравствено чувство*.

От Фьодоровото *опечаляване,* от нескончаемия плач по умрелите се разкъсват според Платонов душите на живите:

„Силно го засегнаха мъката и сиротата — под въздействието на някаква неизвестна съвест, пробудила се в гърдите му. Той искаше без отдих да обикаля земята, да среща мъката по всички села и да плаче над чуждите гробове“ („Произходът на майстора“). „Измъчващата мъка в сърцето,“ „съвестта пред мъртвите“ (Сампо), скръбта, опечаляването стават онова чувство, което води към действие.

Детското чувство е представено у Платонов, както у Фьодоров — като образец и критерий за всички. Децата искат направо да видят *лице в лице* всички роднини, всички умрели, „заспали“. „Не умирай!“ — казва момчето Вася на непознатия човек, минаващ край него (Крава) „Не умирай! не надо!“ — нетърпимостта, *незадължителността* на смъртта особено силно се преживява от детската душа. И в нея се ражда горещата рицарска решителност да се срази и победи „железната старица“ — смъртта (Железната старица).

Силата на Платонов е в разкриването на нелепостта, „ненужността“ на смъртта на такова първично-емоционално и заедно с това дълбоко нравствено ниво, за каквото говори А. М. Горки: „И после аз мисля, че все някога хората ще победят смъртта. Нямам други основания да вярвам в победата над смъртта, аз имам само едно основание — ето, умира човек и това е така просто, така ненужно.“[1]

Н. Ф. Фьодоров въпреки всички противоречия и слабости на неговото учение, особено в проективно-практическата му част, е бил дълбок и оригинален мислител, премислил принципните философски възможности за безсмъртие, мечтаещ за безгранично могъщество на обединеното побратимено човечество.

Неговите мисли принадлежат към забележителните постижения на руската демократична култура и не трябва да бъдат забравяни.

---

[1] Горки. Из воспоминаний. Полн. собр. соч. Т. 16. М., 1973, с. 396.

ДИМИТЪР ДИМОВ — ГОДИНИ НА УЧЕНИЕ

(Начално образование, прогимназия и гимназия)

Екатерина Иванова

Димитър Димов е роден в Ловеч. Но той е едва на година и половина, когато семейството му напуща града[1] и нищо по-нататък в неговия житейски път не го свързва с родното му място. Люлка на детството му стават Дупница (сега Ст. Димитров) и Дупнишкият край, където се корени родът на неговата майка. Тук за пръв път той прекрачва и прага на родното училище. В първо, второ и трето отделение Димов учи в т. нар. дядо Андоново училище. То се помещавало в богатата за времето къща на дядо Андон, която заемала средата на площадчето пред сегашната сграда на противопожарната охрана и се намирала недалеч от жилището на Харизанови.[2] В много добре уредения и опасан с висока ограда двор-градина растели редки сортове овощни дървета — дядо Андон бил възпитаник на Садовското училище.

Оскъдни са конкретните данни, с които разполагаме за ранното детство на писателя. Но те все пак са в състояние да очертаят духовната атмосфера, в която започва изграждането на неговата личност и която съпътствува целия по-нататъшен живот на човека и твореца Димитър Димов.

Първият учител на бъдещия писател е Димитър Павлов. Неговата колежка Елена Коларова разказва: „Димитър Димов беше кротко, възпитано и културно дете. За него Д. Павлов казваше, че е много силен ученик и ако има възможност, и седем би му писал.“ Това изявление едва ли е направено под влияние на признанието, с което днес се ползува Димитър Димов. Отглеждан в културно и амбициозно семейство, малкият Мишо не може да не е правел впечатление в детската среда на работническия градец. В същност своето детство тук той прекарва твърде самотно, с малко лични по-близки познанства и почти лишен от колективни момчешки игри и буйства. Поставен в такава изолация и естествено, и принудително — по силата на своя социален произход и възпитание, по волята на една зорко бдяща над здравето, живота и духовното му развитие майка, поради вътрешни импулси и влечения, крехка физика и лошо зрение — Димитър Димов отрано се сродява с книгата, създава си свой собствен духовен свят, в който неусетно кълнят първите стремежи и амбиции. Тази ранна зрелост влиза в конфликт с влеченията на детството и препятствува неговото пълно и дълбоко изживяване. И това е може би едно от първите стълкновения в неговия вътрешен мир, който ще става все повече и повече арена на противоречия, сблъсъци и конфликти.

---

[1] В ж. Ек. Иванова. Димитър Димов в неговата семейна среда. — Септември, 1973, кн. 12.

[2] В Дупница семейството на Р. Генев, в което расте момчето, живее в бащината къща на майката В. Харизанова на ул. „Полицейска“ (сега „Хр. Ботев“) в махалата „Бешикът“.

През 1919 г. семейството на Димитър Димов се премества в София и Мишо постъпва в четвърто отделение на Народно основно училище „Васил Евстатиев Априлов“ с първоначален и прогимназиален курс (сега 38-о основно у-ще „В . Е. Арилов“ на ул. „Шипка“ № 40). Учебната година е току-що започнала. Първата среща на класа на учителя Вл. Алексиев с „новия ученик“ е описана от Добромир Чилингиров в неговите спомени за Димитър Димов.[3] Запазено е свидетелството на Димов за завършено първоначално образование под № 201 от 27 юни 1920 г. с отличен успех и примерно поведение.

В прогимназията Димов не е изпъквал като отличник. В удостоверението му за завършен прогимназиален курс № 1222 от 8 юли 1923 г. е вписан общ успех много добър $5^{2}/_{5}$.[4] Обяснението на този факт трябва да се търси в две посоки — особеностите на училището и на ученика. Десета народна прогимназия „В. Е. Априлов“ в София е солидно учебно заведение с добре подготвен и взискателен преподавателски кадър. Що се касае до ученика, той вече е успял да си създаде твърде широки за своята възраст интереси, придобил е и навици да ги задоволява самостоятелно. Изиграли са своята роля и някои особености на физиката му, както и своеобразният му характер.

Съучениците на Димов от този период го рисуват като некрасиво късогледо момче, което пише като че ли с носа си. Кротък и тих, скромен, дори стеснителен, той трудно създава контакти с другарите си и почти не играе с тях. Лудориите не му са присъщи.[5] Има добро възпитание, но не привлича вниманието на околните, защото прекарва уединен в себе си, вглъбен в нещо свое. Не блести със знания, но е умен, ученолюбив, сериозен и съсредоточен. В разговор е приятен и поражда симпатии. При по-близък допир е сърдечен и отзивчив. По-наблюдателните го представят като особено дете, което се различава от другите и по външност, и по душевен мир. Главата му е малко ъгловата, има интелектуално чело, синьозелени воднисти очи, умен поглед. Изглежда по-голям за годините си. При пръв контакт е срамежлив, мълчалив и необщителен. Но ако се сближиш с него, проявява весел и открит характер, голяма жизненост, буен темперамент. Може да бъде много добър приятел. Когато го извикват на черната дъска, в първия момент показва неловкост, после се овладява и проявява умение да мисли задълбочено. Училищната му чанта е винаги претъпкана с дебели книги. В годините на прогимназията Димов другарува с Б. Койчев, Д. Чилингиров и няколко други момчета, чиито интереси и занимания не съответствуват на възрастта им. Още тогава прави впечатление с увлеченията си предимно към химията и в по-малка степен към физиката и биологията.

През учебната 1923—1924 г. Димитър Димов постъпва в реалния отдел на Първа мъжка софийска гимназия, която се помещавала в четири сгради:на ул. „Врабча“ (сега „Я. Забунов“ № 5 а,б), на ул. „Ст. планина“ № 5,б и в двете построй-

---

[3] Вж. Д. Талев, Св. Минков, Д. Димов в спомените на съвременниците си. С., 1973, с. 531.

[4] Системата, по която е оценяван Димитър Димов в прогимназията и в гимназията, е шестобална.

[5] Но в документацията на някогашната прогимназия „В. Е. Априлов“ открихме данни за една любопитна проява на Д. Димов. С протокол № 18 от 1. III. 1923 г. той е наказан да бъде съветван от директора „насаме“ във връзка с разследвана случка от специално назначена комисия. Касае се за „дуел“ (според Д. Чилингиров с огнестрелно оръжие, според Б. Койчев с юмруци) между двама съученици на Димов заради тяхна съученичка, в който той изпълнил ролята на секундант. Мълвата разнесла обаче, че секундантът не бил безразличен към виновницата за събитието.

[6] По това време гимназията има три отдела — реален, полукласически и класически. Класиците, твърде малко на брой, учат съвместно с полукласиците. Отделно се занимават само по старогръцки език. На реалистите се дава възможност в края на гимназиалния курс да полагат изпит по латински език, за да получат документи за полукласическо образование, ако им се наложи такава необходимост.

ки на ъгъла на ул. „Тетевенска“ (сега „Будапеща“) и бул. „Дондуков“ с вход откъм булеварда (сега те носят № 47).

Първа мъжка гимназия е през оня период водещо по авторитет средно училище в България. Тя единствена притежава правото да провежда частни изпити из цялата страна. Една година след завършването на Димов гимназията отпразнувала своя петдесетгодишен юбилей. В уводната статия на учителя Андрей Диамандиев в юбилейната книга, издадена по този повод (София, Държавна печатница, 1929) се казва: „Първа софийска мъжка гимназия се издига като рядък разсадник на науката и културата в млада България. От нейната учителска среда изхождат първите преподавателски сили на новообразуваното Висше училище в София, превърнато впоследствие в университет. . . Тя дава измежду своите възпитаници цвета на българската интелигенция.“ Тук през този петдесетгодишен период се е учил Димчо Дебелянов. Тук са учителствували Тодор Влайков и Стилян Чилингиров, който написал текст за химна на гимназията (музиката е дело на Добри Христов). Някои от преподавателите на Първа мъжка гимназия заемали висши длъжности в Министерството на просветата и отново се връщали на педагогическа работа в нея. Мнозина били автори на книги и учебници, които дълго време обслужвали всички училища в страната. Измежду тях ще открием бъдещи преподаватели в университета или личности, оставили след себе си известни имена. Сред първите ѝ директори са проф. Димитър А. Агура (1. I. 1884 — 1. IV. 1885) и Никола Михайловски (1. IV. 1885—20. IX. 1886) — брат на Иларион Макариополски и баща на Ст. Михайловски. Авторитетни ръководители оглавяват гимназията и по времето на Димитър Димов. Директорът Кр. Кръстев е известен като автор на висококачествени учебници по математика, а А. Желязков е написал граматика и христоматия за обучението по руски език.

Димитър Димов имал щастието да бъде обучаван от елитни учители.

Иван Стефанов, учителят по български език, се ползува в училището с голям авторитет. Той работи с много енергия, любов и всеотдайност. Неговите часове протичат като увлекателни беседи. От тях учениците излизат по техни признания със самочувствието на първооткриватели.

Учителят по история Андрей Диамандиев преподава материята си със свобода и ентусиазъм, а Йордан Трифонов, другият преподавател на Димов по история, бил известен учен, автор на голям брой трудове по българска история, някои от които остават единствени и до днес. Той е най-надарената личност измежду учителите на Димов. Носител е на напредничави идеи. Говори с патос. Показва на учениците си как да мислят научно, като изисква от тях винаги да обясняват причинната връзка между фактите и събитията.

Оригинални личности са учителите Иван Миланов — по география, и Асен Спиридонов — по химия.

Преподавателят по естествена история Андрей Маркович е автор на учебник по ботаника и един от най-добрите учители в гимназията, при когото урокът се научава в клас с лекота и увлечение. Той упорито насажда природонаучното мислене. Приучава към системно и осмислено възприемане на знанието. Вдъхва любов към предмета. Работи и с извънпрограмна материя.

Преподавателят по философска пропедевтика Борис Тричков бил човек фин, с висока култура и прекрасно възпитание. Обладавал дар слово. Изпитвал учениците си под формата на дискусия, подтиквал ги да търсят и четат странична литература. Той ръководел същевременно и гимназиалния хор. Бил композитор и много ценен музикален педагог — създал е прочутата музикална стълбица за лесно музикално образование на децата.

Учителите по пение Н. Николаев и П. Рендов са известни хорови диригенти.

Христо Берберов, учителят по рисуване и ръчна работа, получил образованието си в Италия. Той станал един от първите преподаватели в Софийско-

то рисувално училище (днешната Художествена академия) след неговото основаване.

Преподавателят по гимнастика Христо Лалев, завършил през 1921—1924 г. Свободния университет, се занимавал и с издателска работа. В течение на 11 години той редактирал детско въздържателно вестниче, в което сътрудничели В. Русалиев,д-р Захари Захариев (член на редакционната колегия), Ас. Златаров, Ст. Чилингиров, Д. Немиров и др. С вестника си „Труд и стопанство“ пък Хр. Лалев преследвал целта да разобличава експлоататорската същност на тютюневия капитал у нас, като се обяви в защита на селянина-производител. Негово издание е също библиотека „Аура“.

В гимназията Димитър Димов продължава да се изявява като особняк, чудак, „луд“ човек. Той е все така слаб, с грозновата външност, ученическата куртка му стои „като на закачалка“. Яката ѝ го притеснява, поради което постоянно я разкопчава. Извън училището носи (въпреки забраната) цивилен шлифер, към който се е пристрастил[7] по особен начин. Със своя външен вид, непохватност,[8] очила със силни диоптри той изглежда малко смешен. Такова усещане събужда и несъответствието между физическите му данни и каубойски увлечения. Затова съучениците му обичат да му се надсмиват и да го провокират. А той е раздразнителен, готов за юмручен бой. В същото време обаче умее да се контролира и въздържа. Не се помни да се е скарвал с някого, да е изпадал в нервност, да е повишавал тон. Подигравките посреща с високомерна и презрителна усмивка. Димов няма увлечението на болшинството към игра на футбол, но е винаги сведущ по въпросите на спорта. Строен, физически здрав и силен, той не взема участие в ежедневните лудории може би предимно поради голямото си късогледство. Сам не буйствува, но стимулира палавщината на другите и никога не ги издава пред учителите.[9] Външно мълчалив и необщителен, Димов-гимназистът продължава да се отличава със скромност, внимание към другарите и сдържана сърдечност.

В Първа мъжка гимназия Димитър Димов попада в IVа реален клас, който през целия гимназиален курс е пръв по успех за випуска. Състои се от много добри ученици, почти изравнени по успеваемост, но не и по широта на интересите. Сред тях Димитър Димов е едно странно и умно момче, което с нищо не блести. Прави впечатление предимно със солидната си и обширна самоподготовка. Затова не бива да ни учудва фактът, че спомените на съучениците му за неговите прояви по различните предмети са твърде противоречиви. Според проф. Ст. Дюлгеров той показвал най-голям интерес към историята. Според д-р Т. Татеосян разбирал много добре биологията и се увличал от нея. Според Асен Якимов изпъквал най-вече в час по литература.[10] Според Ал. Георгиев въпросите по етика, логика и психология разбирал по-добре от връстниците си. Според инж. Б. Димитров се проявявал като математик и се отличавал особено по физика.

За личност като Димитър Димов такова развитие е съвсем естествено. В годините на гимназията, когато се овладяват основите на знанието, умното и задъл-

---

[7] За ходене с неуниформено облекло и непоздравяване на учителите (много вероятно е да не ги е забелязвал поради голямото си късогледство — бел. авт.) поведението на Д. Димов е намалено през учебната 1926—1927 г. по пар. 134, б. „д“ от примерно на похвално с протокол № 49 на учителския съвет от 30. VI. 1927 г. Повишено е с протокол № 54 от 27. XII с. г.

[8] В четвърти клас на гимназията в час по физкултура пада от лоста и си счупва ръката. Съучениците му от Кюстендилската гимназия, където учи една година, са го запомнили с гипсирана ръка.

[9] В протокол № 35 от 23. II. 1925 г. е записано, че за лошо държане в клас Димитър Т. Димов се наказва по пар. 180, б. „г“, като поведението му се намалява от примерно на похвално. Повишено е едва през следващата година с протокол № 39 от 22 май.

[10] Б. Койчев забелязал, че Димов се интересува от литература едва когато били в осми клас. Тогава, през междучасията, той често търсел учителя си Ив. Стефанов да се консултира с него.

бочено момче проявява многопосочни интереси, като променя предпочитанията си съобразно с възрастта и в зависимост от някои конкретни обстоятелства в своя живот. Разкривайки пред него тайните си, всяка наука му е давала съответни обяснения за природата, човека и неговото общество. И колкото повече се увеличавали знанията му, толкова по-многобройни и разнородни въпроси са възниквали пред него. Раждало се е убеждението за здравата връзка между факти и явления, толкова различни на пръв поглед едни от други.

През юни 1928 г. Димитър Димов е допуснат до зрелостен изпит с протокол № 12 на Учителския съвет. Издържал изпита с общ успех мн. добър (4,99). Получил зрелостно свидетелство № 2100 от 12. VII. 1928 г. В списъка на учениците, завършили в периода 1. IX. 1903 г. — 1. IX. 1928 г., Димитър Димов е под № 2911 в колоната на реалистите.

Трябва да се изтъкне, че Димитър Димов е възпитаник и на Кюстендилската държавна мъжка гимназия „Н. Рилски". През 1924 г. бащата на Димов Р. Генев е назначен за директор на кюстендилския клон на Консорциума за тютюни, която длъжност заема една година. Тази промяна в месторабо тата на Р. Генев очевидно е продиктувана от перспективите на неговата служебна кариера. Не ще е било без значение обаче предложеното му местожителство. В Кюстендил живее сестрата на неговата жена, с чието семейство Геневи поддържат още от дупнишкия период на живота си тесни връзки. По същите причини Димитър Димов ще се върне в този град, свързан с неговото детство, юношество и младост, десетина години по-късно на самостоятелна работа като ветеринарен лекар. Ето защо в края на учебната 1923—1924 г. Димов напуща Първа мъжка софийска гимназия и постъпва в IV в кл. на гимназия „Н. Рилски" в Кюстендил. В главната книга на класа е записан на 29. V. 1924 г. под № 46. Тук учи до 13. V. 1925 г., след което отново се завръща в София. През изтеклата година показва успех много добър $4^1/_2$.

И това средно училище, открито измежду първите в страната след Освобождението (през 1878 г.) и играло ролята на идеологически институт в района на югозападната граница на България, има своя богата история, преминала през много перипетии и родилни мъки. То е едно от добре поддържаните учебни заведения в освободена България. Гордее се с именити преподаватели (мнозина от тях са получили образованието си в чужбина) и възпитаници. През учебната 1923—1924 г. и 1924—1925 г. директор на гимназията е Й. Захариев, станал през 1959 г. член на БАН. Измежду непосредствените преподаватели на Димитър Димов следва да се спомене учителката му по френски език Пена Славейкова, внучка на Петко Славейков, дъщеря на сина му Христо. Получила висше образование във Франция, тя се ползувала с авторитета на много интелигентна и интересна жена, силно привързана към професията и учениците си. В Кюстендилската гимназия са учили Станке Димитров (Марек), проф. Й. Иванов, поетът Ем.п.Димитров, художниците К. Цонев, Ив. Ненов, Ас. Василиев и много други видни наши обществени и културни дейци. От 1920 до 1925 г. там е ученик скулпторът Драган Лозенски. По същото време в гимназията учи и художникът Стоян Венев. Под влияние на дошлия в града през 1921 г. Кр. Кюлявков, Др. Лозенски и Ст. Венев започват да издават в училището стенвестници (първия — „Прометей", втория — „Искрици"). Споменавам тези прояви, тъй като те едва ли са останали незабелязани от Димитър Димов. Много вероятно е да са оставили значителна следа в съзнанието на надареното с талант на художник момче, което и тук живее привидно твърде затворено в себе си, откъснато от ученическата маса.

В Кюстендил семейството на Димитър Димов се настанява във втория етаж на къщата на Тодор Сугарев, която и до днес се намира зад градинката на централния площад, ограничена от театъра и пощенската станция. Проф. Здравко Сугарев и Невена Сугарева, деца на хазяите,описват Димов от това време като тихо и мирно

момче, което малко излиза от къщи и не дружи почти с никого. Занимава се предимно с химически опити.

В Кюстендилската гимназия Димитър Димов се оказва в една паралелка със Ст. Кръстев и проф. Досьо Бакалов. Ето как Ст. Кръстев рисува Димитър Димов като ученик в Кюстендил:„При нас Димов се очерта като силен ученик.Интересите му бяха насочени към положителните науки. Беше обзавел в една стая на дома си кабинет по химия и физика. Правеше ми печатление, че неговият кабинет беше по-богат от този на гимназията. Опитите си по физика и химия провеждахме най-напред там.За пръв път при него видях как се получава електрически ток с помощта на химикали.Той ми беше дал едно шишенце с течност, аз го занесох на село и всички там се учудваха как е възможно течността да произвежда ток."

От тези спомени се вижда, че в Кюстендил Димов продължава усърдно и с увлечение заниманията си с химия. В същност с химията са свързани първите научни интереси на Димитър Димов. Към нея той проявява една дълбока привързаност, която се поражда в прогимназията, владее го изцяло в първите години на гимназията и остава за него любима област на знанието до последните дни на живота му. На почвата на тези интереси възниква и голямата му дружба с Борис Койчев, станал професор по биохимия. „С Димов — съобщава проф. Койчев — се познаваме от началото на учебната 1921—1922 г., когато аз се преместих във втори клас на десета прогимназия „В. Е. Априлов". Той седеше на чина зад мен и по цял час ме разсмиваше.Смееше се и неговата съседка по чин Миланка Славчева. В междучасията и на трудовите седмици водехме възторжени разговори за прочетени юношески романи от Майн Рид и Жул Верн. От това време помня още, че рисуваше много хубаво. Приятели обаче още не бяхме. В първия ден на следващата учебна година Мишо ми довери, че през лятото е започнал да се занимава с химия. А аз бях почнал своите химически занимания независимо от него на 3. IX. 1922 г. Спомням си буквално думите му по този повод: „И-и-и, много се радвам, че и ти се занимаваш с химия. Отсега нататък ще има за какво да си говорим."

Наскоро след като започнали съвместните си занимания по химия, момчетата си оформили по една специална тетрадка, която Димов нарекъл „Всезнаеща тетрадка по химия". В нея те вписвали всичко интересно, прочетено в книгите. „Всезнаещата тетрадка по химия" на Борис Койчев сега се намира в музея на Димитър Димов. Тя съдържа разделите: неорганична химия, органична химия, пиротехника и като добавка малко физика.

„На 13—14-годишна възраст — разказва Б. Койчев — ние с него се титулувахме „алхимици" и си представяхме, че Средновековието е било най-щастливото време за научна работа и че тогава постоянно ръмял дъжд, който стимулирал научните дирения. И когато времето ставаше дъждовно, ние се разшаввахме „като дъждовни червеи", както казваше баща ми, ободрявахме се, изпадахме в особено настроение за химически упражнения. В нашите занимания безспорно имаше елемент на забавление, защото те заместваха игрите ни, но в тях ние влагахме преди всичко сериозност и целенасоченост, а също така и много романтика."

С любов и увлечение се заемат младите химици да проникнат в тайните на тази наука. Блазни ги и перспективата да се проявят като учени-изследователи и откриватели. Проф. Койчев си спомня за едно „изобретение" на Димитър Димов на „ново дезинфекциозно средство" — попивателна хартия, натопена в йодова тинктура, — което той разнасял между чиновете и предлагал на другарите си. Един съученик обаче духовито посочил недостатъка на изобретението — така постоянно ще те боли, макар и по-малко, докато „по стария начин" ще намажеш раната, ще те заболи и ще ти мине.

Колко дълбока следа са оставили тия ранни пориви в съзнанието на момчетата, говори фактът, че те са вече професори, когато решават да напишат заедно книга „Увеселителна химия", предназначена за най-младите поклонници на хи-

мията — т. е. за момчета на оная възраст, на която самите те са започнали своите химически занимания. Тя била предвидена като ръководство за химически опити. Между другото трябвало да съдържа рецепти за приготвяне на бенгалски огньове, ракетни смеси, искристи бомбички и др. Вероятно като образец са имали „Домашна лаборатория“ от неизвестен автор, над която са прекарали много часове от 13—14-годишна възраст. На тази книга те не гледали сериозно, но за тях тя била много занимателно четиво. Затова по-късно направили безуспешен опит да я издирят, за да я прелистят за удоволствие. „Увеселителна химия“ Димитър Димов и Борис Койчев замислят като паметник на своето приятелство, но не осъществяват намеренията си. Топлината на спомена за първи вълнения и стремежи, породени от досега с науката, отстъпва пред съзнанието, че ще станат смешни, ако сега се заловят с такава работа.

През лятната ваканция между трети прогимназиален и четвърти гимназиален клас Димов вече чете първи том на учебника на Зах. Караогланов, който бил предназначен за студенти-химици. По сведения на Борис Койчев в шести и седми гимназиален клас много ги въодушевлявала книгата „Основи химии“ от Менделеев, издадена в Санкт-Петербург през 1903 г. Особено силно въздействие им оказвали портретите на знаменити химици, отпечатани на страниците ѝ. Учудвала ги тогавашната руска химическа номенклатура.

Освен към химията в училищните си години Димитър Димов проявява интереси и към физиката. Според проф. Койчев в прогимназията той едва ли е отделял специално време за изучаване на физика. Извънпрограмната му работа по тази дисциплина е свързана преди всичко със следните прояви. В училище „Априлов“ била организирана работилница за учители по предметите от втора група, в която те изработвали необходимите за обучението уреди. Вероятно дирекцията е взела решение за тази работа да бъдат привлечени и някои ученици. Така към края на трети прогимназиален клас се обособява нещо като кръжок по физика, в който влизат и двамата приятели. След приключването на учебните занятия най-добре изработените уреди били показани на специално уредена изложба. С работата на кръжока били запознати и група полски учители, дошли на посещение в училището. Всичко това ентусиазирало Димитър Димов, Борис Койчев и още едно-две момчета, които продължили да работят под ръководството на Р. Джумаданова и след завършването на учебната година. За по-особено внимание, насочено към физиката, говори фактът, че през лятото, предшествуващо шести гимназиален клас, Димов изучил цялата материя по физика, предвидена в гимназиалния курс. А през учебната 1926—1927 г., в седми клас на гимназията, учителят по физика Ив. Славов препоръчал на учениците си кръжока на един преподавател на име Иванов, българин, дошъл като емигрант от Русия, където бил доцент по физика. Този кръжок провеждал сбирките си в сградата на Трета прогимназия на ъгъла на ул. „Шести септември“ и „Граф Игнатиев“. Темата му била „Измерителни единици и измерителни методи“. Димов и приятелят му Б. Койчев посетили 4—5 занимания. Проф. Койчев не разбрал защо след това кръжокът преустановил работата си. Според него и двамата с Димов много съжалявали, тъй като сбирките протичали при голям интерес, пък и отношението на ръководителя към кръжочниците ги ласкаело и въодушевлявало — с тях той се държал като университетски преподавател към студенти. Пак на проф. Койчев дължим следния любопитен факт от биографията на Димитър Димов. „След хубавата пролет на 1924 г. — разказва той — изведнъж настъпиха дъждовни дни. Отидохме у нашия съученик Ангел Генджев (Гегата). Той ни въведе в кухнята и ни показа своето микроскопче, което сам беше направил майсторски от оптическата част на детско кинце. Излязохме на двора. Взехме вода от една локва, сложихме капка от нея на стъкълце и наблюдавахме движението на амеби или чехълчета. Вероятно това е било първото микроскопиране на бъдещия морфолог Димитър Димов.“ Увлечението на Димов в

практическата физика подчертава в спомените си и Ас.Генадиев:„Димов и Чирпанлиев (друг техен съученик — бел. авт.) ми взеха едно динамо и не ми го върнаха. Това беше по-скоро един магнет от автомобил, с който произвеждахме ток. Били сме тогава ученици в четвърти или пети гимназиален клас.“

За солидната подготовка, която Димитър Димов получава по химия и физика в училищните години, можем да правим заключение и от две негови писма до Б. Койчев, които му е написал като студент във Ветеринарно-медицинския факултет: „Изпитите ни са от 1 до 15 февруари. Изобщо физиката и химията ми се виждат много банални, сигурно за това, че през времето, когато бях в гимназията, се занимавах прилежно с тях“ (13.I. 1930 г.); „Изпита по химия мина много забавно... Имаше невероятно глупави отговори“ (8. II. 1930 г.).

В прогимназията започва историята с „лабораториите“, така характерна за биографията на Димитър Димов. Тези лаборатории,[11] които Димов си урежда от твърде ранна възраст при домашни условия, са ярко доказателство за творческото отношение към знанието още при първото съприкосновение с него на една надарена и податлива на бързо развитие и усъвършенстване човешка същност. Предполага се, че първата от тях е създадена на ул. „Кракра“ № 11а (сега ул. „Димитър Полянов“). Това е квартирата, в която се настанява семейството на Димитър Димов при преместването си от Дупница в София през 1919 г. Нея Димитър Димов урежда съвместно със сина на собствениците, няколко години по-голям от него. Благодарение на своя по-напреднал в училището нов приятел момчето, дошло от затънтения провинциален градец, надниква в тайните на науката. Затова страстта да се сдобие със собствена химическа лаборатория и рискът, на който се подлага заради нея, купувайки я за един златен наполеон[12] през есента на 1922 г., когато в трети прогимназиален клас са започнали да изучават новия предмет химия и семейството се е настанило в друга квартира — на ул. „Априлов“ № 6 — са обясними. Тази (вече само негова) лаборатория Димов разполага вероятно в таванското помещение на къщата. За нея още си спомнят някои от съучениците му. „Когато го викахме с Чилингиров да ритаме топка на близката поляна — разказва Ангел Рангелов,—той казваше, че ние се занимаваме с глупости и се уединяваше в лабораторията си.“ Пак тази лаборатория, в която междувременно вероятно се създават и други „раздели“, има пред вид и Борис Димитров (син на Венцеслав Димитров, учителя им по математика в гимназията): „В прогимназията Димов се появи като талантливо момче. На тавана на къщата, където живеехме, си беше направил една електрическа инсталация, която ми произведе поразително впечатление. Натискаше тук-там някакви бутони, вследствие на което светваха различни лампи. Беше нещо много оригинално.“ Трета поред е вероятно лабораторията, която Димов си урежда в Кюстендил. Четвъртата според Борис Койчев може би е просъществувала за кратко време в една таванска стая на ул. „Бенковски“ през учебната 1925—1926 г. Петата, остатъци от която са запазени, Димов започнал да събира като асистент във Ветеринарно-медицинския факултет. За шеста поред можем да считаме голямата лаборатория, която бе намерена в дома на писателя и която ще бъде показана в бъдещата експозиция на неговия музей. Тя съдържа около 550 банки с химикали и лабораторна стъклария, а също така над 350 предмета, свързани със заниманията му по физика, електротехника, радиотехника, астрономия, фотография и др. Според Б. Койчев лабораториите на Димитър Димов (с изключение на последната) са били краткотрайни. Майка му, която не само не препятствувала научните занимания на сина си, но ги е стимулирала, системно изхвърляла събраните от Димов химикали, поддавайки се на паническия страх от взрив или отравяне. Димов е на около 30 години, когато занася у Б. Кой-

[11] За „лабораториите“ на Д. Димов вж. по-подробно Е к . И в а н о в а. За автобиографичната основа на „Ахилесова пета“. — Пламък, 1975, кн. 8, с. 147.

[12] Вж. разказаното от Д. Чилингиров в цит. книга със спомени, с. 537.

чев петата от лабораториите си с молба да я укрие някъде. На физическите му опити тя обаче не пречи, защото не виждала в тях опасности за него. В биографичните си бележки за Димитър Димов (вж. сб. Български писатели. Биографии. С., 1973, с. 456) Кр. Куюмджиев пише: „Малкият Фауст обичал да се занимава при червена светлина.“ По този повод Б. Койчев дава следните обяснения: „Само веднъж ми се похвали, че през нощта е правил опити при червена светлина. Струва ми се обаче, че това беше плод на неговото романтично въображение. Едва ли майка му ще го е оставила да се занимава през нощта с лабораторията си, още повече, ако тя е била на тавана. Пък и при червена светлина е трудно да се наблюдават резултатите от извършените опити.“

Освен от химия, от физика и електричество (в значително по-малка степен) още в прогимназията Димов се интересува от зоология и ботаника. Според Б. Койчев особено влечение към зоологията не е имал.[13] Разказът на Вл. Германов[14] за животните, които по-големият му брат, той и Димов отглеждали в двора на къщата, отразява по-скоро любопитството на всяко дете в тази възраст към животинския свят. Освен това и трите момчета в случая са стимулирани и покровителствувани от бащата на Германов — ветеринарен лекар, основател на завода „Кабиюк“ около Шумен. Той обичал да общува с децата. Бил издал албум за домашните животни и подарил един екземпляр от него на Мишо.Споменът на проф. Койчев[15] за решението да напишат с Мишо съвместен обемист труд под заглавие „Фауната на подковообразното блатце“ говори по-скоро за амбицията на малките приятели да се проявят като учени, отколкото за по-специални интереси към зоологията като наука.

Към ботаниката Димов насочва вниманието си по-определено в четвърти гимназиален клас. По преценка на Б. Койчев ботаниката го е занимавала повече от зоологията, но интересът му бил сравнително краткотраен (обхванал първите един-два класа на гимназията) и той не успял да навлезе много в тази материя. Б. Койчев разказва: „По ботаника Мишо се поведе от мене. Аз бях много увлечен в нея още в първи прогимназиален клас. Мога да кажа, че сп. „Природа“, което излизаше под редакцията на Георги Христович (негов основател и дългогодишен редактор) от 1893 г., събуди у Мишо интересите към природоописателните науки. По наше време Христович беше вече починал, но „Природа“ се знаеше все още като „списанието на Христович“. То съдържаше всичко в областта на естествознанието: зоология, ботаника, ловно дело, геология, минералогия, обща биология. По-късно в него се появиха и статии в областта на химията, но те вече не ни задоволяваха — ние бяхме надхвърлили тяхното ниво.“ За интересите на Димитър Димов към ботаниката и биологията безспорна заслуга има и преподавателят А. Маркович.

Интересите си към природоописателните науки Димов пренася от прогимназията в гимназията. Те се поддържат предимно от книгата на Пизета „Историята на естествознанието от Аристотеля до XX в.“ — едно четиво, което Димитър Димов и Борис Койчев поглъщат с голямо настървение. Тази книга излязла на български език в 120 стр. през 1907 г., преведена от проф. Ст. Консулов, като безплатна премия на сп. „Природа“ за тринадесетата му годишнина. Двамата приятели, редовни абонати на това списание, понякога ходели в редакцията му, за да си купуват запазени стари броеве и премиални брошури. Вероятно по този начин са се сдобили с посочения превод на Консулов.

---

[13] Трябва обаче да се изтъкне, че като преподавател в новосъздадения Пловдивски университет на Димитър Димов се налага да води за известно време курса по зоология. Тогава вече той отделя време за системни и задълбочени занимания с тази наука, която го увлича твърде много.

[14] Вж. пос. статия на Ек. Иванова в сп. „Пламък“.

[15] Вж. Ек. Иванова. — Пламък, 1975, кн. 8, с. 147.

Още едно пристрастие на Димов датира от годините на прогимназията — фотографията. Практическата му работа в тази област обаче трябва да се отнесе към гимназията, когато в средата на седми клас получава подарък от родителите си фотоапарат. Не изоставя фотографията и в университета. В едно от писмата му до Б. Койчев от тези години четем: „Полището си купи апарат и също прави снимки. Дадох му моя статив. Като направим с него снимки, ще ти изпратим и ние“ (10. IV. 1931 г.). До края на живота му фотографията остава едно от неговите любими занимания.

Влечението към астрономията, характерно също за целия бъдещ живот на писателя, се откроява по всяка вероятност едва в гимназията. Единствен от съучениците му от гимназиалния период от тази наука определено се интересува Павел Константинов (починал като студент), с когото Димов имал близка дружба. Вероятно е той да го е импулсирал в това отношение. Но с конкретни данни за развитие на интереси и занимания в тази област не разполагаме. Знае се само, че в зрялата си възраст е проявявал учудващи астрономически познания, че със собствения си телескоп (който е запазен) е наблюдавал при ясно време от прозорците на жилището си на ул. „Кр. Сарафов“ пръстените на Сатурн и дълбоко развълнуван от космическата панорама, която се откривала пред него, прекарвал безсънни нощи, изпълнени вероятно с научни размисли и романтични видения.

Интересен в биографията на Димитър Димов е фактът, че в училище той не привлича вниманието с особени познания и възможности по литература. Посредствен ученик по този предмет обаче никога не е бил. Първите две години на прогимназията завършил с оценка добър (4), третата с много добър ($4^2/_3$). И в гимназията успехът му е между добър и много добър: в IV клас — $3^2/_3$, в пети клас — $4^2/_3$, в шести клас — 4, в седми клас — 5, в осми клас — 4. Само отделни прояви, в същност твърде обикновени, са направили впечатление на съучениците му в часовете по литература. Проф. Койчев си спомня, че при учителката Ек. Кимрянова, която оставила у своите питомци много добри впечатления, Димитър Димов прочел през януари 1923 г. пред класа съчинението си на тема „Как посрещнах Коледа“. Това Б. Койчев схваща като първата публична проява на бъдещия писател. Съчинението му направило впечатление с гладкия си и лек стил, с майсторски проявена духовитост, с умението на автора да присмехулствува и над самия себе си. Според него съчинението се харесало и на другите ученици. Никой от тях обаче не е запомнил този случай. По отношение на гимназията единствен от съучениците му Асен Якимов счита, че съчиненията му по своя стил и маниер на изпълнение надхвърляли възможностите на средния ученик. Според него това правело впечатление и на учителя им Ив. Стефанов. Понякога той отбелязвал тази особеност на Димовите писмени работи, но не я подчертавал, пазейки учениците си от вредна самомнителност. Близко до това виждане е разказаното от Д. Чилингиров в спомените му за Димитър Димов.[16]

А какво е четивото на бъдещия писател в областта на художествената литература? От ранна възраст той проявява жив интерес към произведенията на литературата — основна характерна черта за домашната атмосфера, в която момчето расте и се формира. Непосредствено участие в този процес вземат широко разпространените детски списания и вестници, с които е израсло поколението му: „Картинна галерия“, „Светулка“, „Детска радост“. Особено първото от тях. В юношеската си възраст Димов се увлича от приключенска литература. Оттук идват и „каубойските “ му пристрастия, над които неговият съученик Г. Чирпанлиев се надсмива, изобразявайки го в запазени и до днес шаржове и карикатури. Изгълтал е и много от наводнилите книжния пазар на столицата след Първата световна война брошури с криминално четиво. Под тяхно влияние се подписва с

[16] Вж. цит. книга със спомени, с. 543.

името на „крадеца на милиони“ Боби Дод.[17] Но в същото време обича и търси творби на световната класика.[17а] В гимназията, под влияние на настъпващата зрелост и на преподавателя Ив. Стефанов, изборът на художествено четиво се канализира. Според Ст. Топалджиков там сред учениците се разпространявали произведенията на руската класическа литература. Достоевски проникнал в техните среди главно чрез едно издание на негови събрани съчинения, осъществено от изд. „Игнатов и синове“. Много се търсела и поредицата „Мозайка от знаменити съвременни романи“. Проф. Койчев твърди, че в последните класове на гимназията Димов проявявал определено предпочитание към френската литература, която усилено четял предимно в български преводи. Допаднал му според него романът „Климати“ от А. Мороа. Забавлявал го „Мишелина и любовта“ от четирима автори — Пол Бурже, Жерар Д'Увил, Анри Дюверноа и Пиер Бенoа. За тази книга Димов му е говорил с удоволствие. Присвоил си и името на главната героиня — върху стара повредена снимка от 1927 г., която проф. Койчев откри в дома си, Димов се е подписал Мишелин. Поразително впечатление като студент му направила „Градината на мъките“ от Октав Мирбо. В годините на университета много харесвал и „Тайфун“ от Джоузеф Конрад. Около това време в едно писмо на Димитър Димов, изпратено от с. Марково, Пловдивско, до Борис Койчев, се споменава „Брат ми Ив“ от Пиер Лоти.

При тези данни изглежда малка вероятността първите литературни опити на бъдещия писател да се отнасят към ученическия период. И все пак попадаме на някакви указания. Асен Генадиев например си спомня, че в трети прогимназиален клас Димов написал стихотворение. За писателски прояви в гимназията свидетелствува единствено Ст. Топалджиков — когато били в седми клас, Димов му чел свои разкази с пикантни полукриминални истории, които държат в напрежение. Ст. Топалджиков счита, че Димов мислел да даде за печат тези разкази в подлистник на някакъв вестник. Според него за създаването им са играли роля както първите литературно-творчески напори у младия Димов, така и известен материален стимул, подхранван от тогавашната практика всеки младеж, успоредно с ученето в гимназията, да припечелва по нещо според възможностите си. Тогава още Димов споделил с Топалджиков намерението си да се заеме с „нещо сериозно“. Вероятно му се е доверил, подтикнат от факта, че по това време сам Топалджиков съчинявал роман. Това са всички данни, с които разполагаме за ученическите литературни опити на Димитър Димов. Ето защо, когато излиза от печат романът „Поручик Бенц“, доста от съучениците му посрещат с насмешка амбицията на автора да става писател.

В посочените спомени за Димитър Димов Д. Чилингиров съобщава,[18] че в седми и осми гимназиален клас всички интереси на Димов отстъпили място на предметите по философска пропедевтика — психология, логика, етика и естетика. Това потвърждава и проф. Б. Койчев, като уточнява, че след лятото на 1926 г., т. е. в началото на седми гимназиален клас, Димов дошъл в училище много променен. Отказвал да рисува карикатури на учителите. Загубил постепенно интерес към химията. Започнал най-напред да изучава психоаналитичното учение и по-късно минал към философията изобщо. Борис Койчев дълго настоявал пред него да му обясни на какво се дължи всичко това. Едва след повече от една година Димов му доверил следното. През лятото на 1926 г. той летувал заедно с вуйчо си Иван Харизанов и двете си братовчедки на „Св. Константин“ край Варна (сега курорт „Дружба“). С тях била и Н. Г., приятелка на Р. Харизанова. Той се влюбил в нея, но тя останала безразлична. Димов бил категорично убеден, че неспособна да сподели неговата любов я правели заподозрените от него хомосексуални отношения между двете приятелки. Когато Б. Койчев му възразил, че приведе-

[17], [17а] Вж. цит. книга със спомени, с. 534, 535.
[18] Цит. книга, с. 542.

ните от него факти са недостатъчно доказателство за едно такова заключение, Димов промърморил някакво възражение като „Разбрах, разбрах. . . “. Към преживяванията на Димов през тази лятна почивка ни връщат и спомените на неговия братовчед Милко Харизанов: „Летуването беше много приятно и интересно. Занесохме грамофон — рядкост за времето, танцувахме. Една вечер Мишо изчезна. Търсихме го дълго в голяма тревога. Оказа се, че се е усамотил на една скамейка край морето и там заспал. . . “ Посветените в тази история лесно намират обяснението ѝ — Н. Г. била по-възрастна от Димов и съвсем естествено не му е обръщала внимание.Важното в случая е, че това събитие в интимния живот на Димитър Димов насочва към отговора на въпроса, защо именно психоаналитичното учение става за него мост между природоописателните науки и философското четиво. Очевидно той се е надявал чрез фройдизма да придобие познания по сексуалния въпрос. Проблемите на човешкото поведение обаче се оказват много по-широки и сложни и младежът, несвикнал с едностранчивото и повърхностно обяснение на явленията, съвсем логично навлиза в дебрите на философското познание. Обективно погледнато, новият интерес на Димитър Димов е плод на цялостното задълбочено и многостранно развитие на неговата личност. Борис Койчев си спомня, че в един втори разговор за настъпилата в интересите му промяна Димов изразил схващането, че на човек са необходими разнообразни познания, вкл. и по философия. Разбира се, не е без значение и ролята, която са изиграли за това преориентиране авторитетните му учители А. Маркович и Б. Тричков. Първият препоръчвал на учениците си библиотека „Натурфилософско четиво“, редактирана от проф. Ас. Златаров и съставена по образец на популярната френска библиотека „Philosophie scientiphique“. Тази поредица намерила широко разпространение сред гимназиалната младеж. Според проф. Койчев тя станала „настолно“ четиво за Димитър Димов.

Борис Тричков пък разпространявал из класовете си „Малка философска библиотека“, редактирана от Ив. Йотов, бивш негов колега в Първа мъжка гимназия, който учителствувал по това време в Ямбол. Някои от брошурите ѝ били посветени на Бергсон. Оттук главно произтичат интересите на Димов към това философско направление, намерило израз във втората му печатна статия „Възродената метафизика“. В същност в учението на Бергсон тогава Димов не се задълбочил много. Прочел препоръчаната литература, написал статията и го изоставил. Това било за него една временна насоченост. Едва ли у Бергсон е търсил обяснение за своите вътрешни сътресения. Трябва да се имат пред вид обаче и други две обстоятелства, по силата на които вниманието на Димов е било привлечено от това направление във философията. Между последователите на Бергсон, който придобил популярност у нас след Първата световна война, са Ив. Саръилиев и Ем. п. Димитров. Ив. Саръилиев, завършил философия в Париж, където слушал лекциите на самия Бергсон, бил до 1920 г. (когато е избран за доцент по история на философията в Софийския университет) учител в Първа мъжка гимназия. Когато Димов става гимназист, следите от неговата дейност в училището са били вероятно още пресни. Ем. п. Димитров пък, когото Веса Харизанова лично познава и много високо цени,е напуснал току-що преподавателската си длъжност в Кюстендилския учителски институт, когато през пролетта на 1924 г. семейството на Димитър Димов се установява за кратко време в този град. В Кюстендил Ем. п. Димитров издал през 1923 г. книгата си „Естетиката на Бергсон“, с който труд става в началото на следващата година частен доцент в Софийския държавен университет по сравнителна история на литературата.

Що се отнася до фройдизма пък, трябва да се има пред вид фактът, че възникнал в края на XIX в. като специфичен метод и теория под названието психоанализа, превръщайки се постепенно в своеобразна философска и идеологическа система, която бързо прониква в целия свят, той стига връхната точка на своето

разпространение в България през 20-те и 30-те години, за да засенчи популярни идеологически течения, като ницшеанството, бергсонизма, прагматизма и др. И още нещо — първите фройдистки публикации у нас са дело на Ив. Кинкел, един от най-главните представители на това учение в България, който дори направил опит да доразвие фройдизма и получил за това признанието на самия Фройд по пътя на личната кореспонденция с него. А майката на Димов и съпругата на Кинкел са близки приятелки. Всички тези фактори безспорно обуславят един по-специален и по-траен интерес на Димов към това учение.

Някои литературни критици подозират влияние на О. Вайнингер, Шопенхауер, Ницше върху автора на „Поручик Бенц". Увлечения на Димов в ницшеанство не са направили впечатление на проф. Койчев. За Вайнингер той счита, че не е можел да произведе впечатление на Димов в годините, когато е писал „Поручик Бенц". „Ние се възмущавахме от него — съобщава той — още на 19-годишна възраст. Той не беше за нас, защото още тогава го бяхме вече надраснали." А Шопенхауер едва ли е импонирал на жадния за всестранни познания и склонен към материалистическо мислене младеж.

Разбира се, не може да се каже, че в гимназията Димов е чел сериозна философска литература. Четивото му е популярно, макар и поставено на научна основа. Но от тия първоначални знания по пътя на системното и страстно дирене на големите житейски истини в сферите на философията той стига през годините до извода, че само марксическата философия е в състояние да даде пълно обяснение на жизнените факти и явления, на техните взаимни връзки и зависимости.[19]

През 1923 г., в началото на шести гимназиален клас, Димитър Димов и приятелите му Борис Койчев и Павел Константинов стават членове на основаното от ученици на Втора мъжка гимназия младежко просветно д-во „Наука и изкуство", от чийто среди излизат редица учени: проф. Димитър Димитров — археолог, проф. Живко Ламбрев — биолог, проф. Любомир Ванков — филолог, проф. Стефан Христов — физикохимик, проф. Борис Койчев — биохимик, Димитър Димов и др. В първа мъжка гимназия се знае, че този кръжок, наречен от членовете му дружество, съществува, но официално не е утвърден. И тъй като тогава незаконните събирания се преследват, кръжочниците първоначално търсят подслон извън гимназиалната сграда. Те се събират най-напред в един частен дом на ул. „Раковски" и ул. „Рачо Димчев" у семейство Мъжкарови. Това става през есента на шести гимназиален клас. „По-късно — разказва проф. Койчев — събирането там стана неудобно и ние започнахме да правим сбирките си в стаите на училището, което се помещаваше на ул. „Витошка" и ул. „Цар Аспарух"." Отначало ни оказваха гостоприемство. После събирането там ставаше все по-трудно и по-трудно. Много и много съботни следобеди (сбирките ни ставаха винаги в този ден) сме си изгубили напразно, чакайки разрешение да направим събранието. Неведнъж сме си отивали, без сбирката да се е състояла. Покровителствуваха ни само двама учители от Втора мъжка гимназия. Единият преподаваше, струва ми се, физика и се казваше Козарев, а другият, Костов — естествена история. Може би още докато сме били в седми клас и определено в началото на осми клас съвсем ни отне-ха възможността да използуваме сградата на гимназията. Веднъж, след като дълго чакахме, отидохме на края на града. Сбирката си направихме върху една могилка сред акациеви дръвчета. Когато по-късно съм разпитвал бивши ученици от Втора мъжка гимназия къде ще да е била тази могилка, те ми сочат двора на сегашната математическа гимназия. Помня, че сме се събирали и в дома на Павел Константинов, председател на д-вото, на ул. „Удово" № 3 — къщата е запазена. Всеки случай не съм уверен, че в осми клас е станало сериозно заседание на кръжока. Навярно по същото време интересът на членовете е отслабнал и поради това, че

[19] Вж. писмото му до проф. Д. Марков. Д. Д и м о в. Събрани съчинения. Т. V. С., с. 420.

едни бяха току-що завършили гимназия, а други като мене и Димов постъпваха в осми клас и бяха претрупани с уроци.“ Вероятно по повод квартирните неуредици и разпадането на кръжока един от неговите членове Борис Мончев, вече студент, помества в пресата (може би във в. „Мир“) малка статия, озаглавена „Младежко движение“, с апел за подкрепа на младежките самоинициативи от такова естество. В нея се казва: „Целта на този кръжок е да даде на своите членове едно хармонично умствено и духовно-естетическо развитие.“

Проф. Койчев е запазил свои бележки за дейността на д-во „Наука и изкуство“ през учебната 1926—1927 г. с най-общи перспективи за бъдещата 1927—1928 г. Написани са през лятото на 1927 г., след завършването на седми гимназиален клас. От тях се вижда, че дружеството имало широка програма и обединявало хора с различни интереси. То наброявало 13 членове, шест от които влизали в настоятелството и контролната комисия. Посочени са и отговорниците на различните сбирки според това, на каква научна област ще бъде посветен рефератът. По тематика изнесените през изминалата учебна година общо 13 реферата (от тях три встъпителни) са групирани така: по химия — 4, по физика — 1, по естествена история — 3, по литература — 2, по история — 1, по технология — 1, по астрономия — 1. Прави впечатление, че в списъка на лекторите Димитър Димов не фигурира. Проф. Койчев обяснява, че през декември 1925 г. Димов прочел своя встъпителен доклад (прието било новите членове да се включват в състава на дружеството, след като изнесат встъпителен доклад) из областта на химията — темата му не се помни. През пролетта на идущата година или през следващата учебна година трябвало да докладва за получени от него кристали от кадмиев сулфат, но не изпълнил задължението си. Срещу името на всеки един от членовете в перспективния план за осми клас на гимназията Борис Койчев е посочил в каква научна област ще се занимава. На литература са се спрели трима, на математика — 1, на политическа икономия и социални науки — 1, на астрономия и философия — 1, на естествени науки и география — 1, на биология — 1, на индустриална химия — 1, на химия и физика — 1, на химия — 1. За Димитър Димов е отбелязано с мастило „химия“, поставена е скобка и в нея съюзът „и“. По-късно с молив е написано „психология“. „Значи — разсъждава Б. Койчев — през лятото на 1927 г. той още не е смеел да ми признае, че е променил интересите си. Като се върна от лятната си почивка, ми каза: „Пиши химия, пък после ще видим.“ След това се е спрял на психология. Но освен встъпителния той не изнесе друг доклад пред кръжока. Причина за това стана може би и следното събитие. След като свършихме седми клас, управата на кръжока се зае от родозащитници. Те решили да изключат Димов, мене и П. Константинов, който беше демократ по убеждения със склонност към обществена дейност. Веднъж П. Константинов срещнал Ст. Стефанов, член на управата, и го запитал защо са ни изключили. Получил отговора: „Не сте вече членове на кръжока и нямате право да се интересувате.“ Казал му още: „Вие искате да превърнете кръжока в парламент.“ П. Константинов се беше разгневил на тази мотивировка, а ние с Димов много се забавлявахме с нея. Димов беше съобщил за тази аргументация на своя братовчед Бързачки, който следваше право. И той намери обяснението за твърде „оригинално“. Огорчение тази история не ни причини, защото и без това не искахме да имаме нищо общо с родозащитници, пък и двамата с Димов не бяхме склонни към политически пререкания.

Литературен кръжок по времето на Димов в гимназията не функционира, освен ако за такъв може да се смята редколегията на сп. „Ученически подем“, в която в същност Димов не участвува. Той е само сътрудник на вестника. А в „Наука и изкуство“ е прочетен един единствен реферат по литература — за Шекспировия „Крал Лир“. Но по това време Димитър Димов вероятно вече е напуснал кръжока. Освен това по време на участието си в него не е проявявал интерес към литературните въпроси, които се разискват тук.

Издаването на вестници, списания, библиотечни поредици през втората половина на 20-те години у нас е мода, наложена от нуждите на времето. Тя естествено навлиза широко и в българското средно училище като средство за насърчаване на ученическата активност. В протокол № 57 от 10. IV. 1928 г. на педагогическия съвет на Първа мъжка гимназия се казва: „Особено отбелязваме грижите, дадени от гимназията за създаване специално ученическо списание „Ученически подем", първо засега по рода си у нас, което е встъпило в четвъртата си годишнина. . . " Списанието започва да излиза по предложение на учениците от випуска на Димитър Димов, когато те са в пети гимназиален клас, като периодически литературно-научен и хумористичен лист, който ще дава допълнителни познания по логика, естетика, история, география, литература и др. В редакционната колегия влизат ученици от Първа мъжка гимназия и ученички от Втора девическа гимназия. Техен ръководител е преподавателят по български език Ив. Стефанов, който отговаря за списването и разпространението на изданието и има задача да подпомага и насърчава неговите основатели и редактори. В „Ученически подем" могат да сътрудничат всички ученици. През интересуващите ни години по страниците на това списание срещаме имената на Чудомир Кръстев,[20] Борис Койчев, Владимир Аврамов, Л. Романски, Хр. Коджейков, П. Динеков, Дим. Димов, Ив. Апостолов, Сп. Мулешков и др. Със свои статии участвуват и някои учители. Така например кн. 1 на „Ученически подем" за г. IV, 1927, се открива със статията „На „Ученически подем" и подемниците му" от Борис Тричков. В нея авторът разглежда ученическото списание като неоспорим факт за положителните промени, настанали след войните за ученическата младеж. А в кн. 4, 1928, г. IV, на уводно място е поместено „Писмо до „Ученически подем" от Ст. Чилингиров. То започва така: „Изпращам тия няколко думи за ученическото списание „Ученически подем", което аз смятам за едно от най-добрите списания от този род." Според писателя „началото вдъхва големи надежди". Но той предупреждава своите млади приятели, че само природните заложби не са достатъчни, за да ни издигнат върху троновете на величието. Необходими са труд и самокритичност.

Списвано на една завидна висота, „Ученически подем" бързо става популярно издание и сред учениците от другите гимназии. Очертава се перспективата то да се превърне в орган на цялата ученическа младеж в България. Тези успехи вълнуват педагогическия съвет, който на своите събирания не пропуща да обяви благодарност на ръководителя му Ив. Стефанов. Според Д. Чилингиров „Ученически подем" излиза в течение на 7—8 години. След това бива заменен от в. „Струя" под редакцията на Емил Шекерджийски и ръководството на учителя по английски език.

В биографията на Димитър Димов „Ученически подем" заема специално място. В кн. 4 (м. II), г. IV, 1928, е публикувана първата печатана статия на бъдещия учен и писател — „Подсъзнателното в художественото творчество". Статията е написана с амбиция и възможности за задълбочено мислене. Отразява едно солидно отношение към знанието и усвоен маниер за теоретично изследване. Прави впечатление, че първата научна статия на Димитър Димов третира въпроса за художественото творчество и неговата психологична основа. Тя показва един двустранен интерес — към философията и литературата. Сочи, че по това време Димов изпитва влияние на фройдизма и познава добре съзидателя на това учение и неговите критици. Д. Димов приема психоаналитичната теория за изкуството, макар да се отнася към нея сдържано, критично и да не споделя нейните крайности. Позовава се и на Бергсон.

---

[20] От випуска на Дим. Димов. В осми клас Димов и Чудомир Кръстев учат в една паралелка. Следвал медицина. Починал като стажант-лекар от костно-ставна туберкулоза. Бил рядко надарена личност. Още като студент публикувал в наши и чужди списания свои научни трудове.

В кн. 5—6 (за март—април) през същата 1928 г. срещаме втората статия на Димитър Димов: „Възродената метафизика“. Тя е доказателство за интересите му в областта на философските учения на Фройд, Ницше, Бергсон, Кант. Посветена е на възродените от А. Бергсон идеи на традиционната метафизика. Изградена е върху отрицанията на Кант като критик на метафизиката и новото ѝ утвърждаване от Бергсон.

Първата „публична“ изява на Димитър Димов в областта на науката става обаче няколко години по-рано. Тежненията му към научна работа, амбицията за обществено утвърждаване в областта на знанието завладяват Димитър Димов твърде рано. Но в гимназията те вече добиват по-определен и целенасочен характер. И още в началото на четвърти гимназиален клас Димов и неговият съученик Б. Койчев решават да издават ръкописно списание. Кориците изработил Димов. Заглавната е оформена с надпис: кн. I. Научен преглед (Научно-популярно списание). Редактори: М. Димов, Б. Койчев. 15 ноември 1923 г. На задната е отбелязано — цена 1 лв. Върху вътрешната страница на задната корица са посочени 7 „печатни грешки“. Съблюдаван е „правописът на Омарчевски“ — „ѣ“ и „ъ“ в края на думите не са употребени. Осемте страници от тетрадка малък формат са изписани от Б. Койчев с помощта на индиго, тъй като „списанието“ започва да излиза в 3—4 екземпляра. Б. Койчев е запазил, по негово предположение, най-вероятно последния екземпляр.

Броят се открива с две статии: „История на земята“ (по И. Берги) от М. Димов и „Сеизмограф“ от Б. Койчев. Това са най-ранните „публикувани“ статии на двамата бъдещи учени. Д. Димов се е подписал и под едно съобщение, озаглавено „Йодоформът като лечебно средство“. Останалите три „научни съобщения“ („Вулканизиране на каучука“, „Продължителност на живота у микробите“, „Полезни земетресения“) не са подписани. Стилът им обаче е до такава степен еднакъв, че днес проф. Койчев трудно може да определи кое е писано от него и кое от Димов.

„Научен преглед“ излиза в един единствен брой. Редакторите са принудени да преустановят издаването му, тъй като съучениците им не проявили интерес към него. Успели да продадат само един брой и сами се учудили на този, който го купува.

Всички съученици на Димитър Димов са единодушни по отношение на способностите му и обичта му да рисува.[21] Това е неподлежащата на съмнение дарба, с която той завладява вниманието на децата от класа с постъпването си в училище „Априлов“.[22] Неговите съкласници от прогимназията са смятали, че той ще се посвети на изобразителното изкуство. Невена Чавдарова, от паралелката на Димов, разказва: „Спомням си, че веднъж в нашия клас дойде художникът Борис Денев във връзка с някакъв свой експеримент. Тогава Димов направи много интересна и оригинална композиция. Трябваше да нарисуваме също и силует на дете върху черната дъска. Мишо се справи със задачата много добре.“ Съпругата на покойния съученик на Димов Стоян Камилев е чувала от мъжа си, че в прогимназията Мишо рисувал еднакво добре и с двете си ръце. Правел карикатури с дясната и после с лявата ръка. Когато ги изрежели и наложели една върху друга, контурите им съвпадали съвършено.

В прогимназията Димов станал известен с участието си в училищните забави с концертно рисуване, което тогава е на мода. При това той рисувал ловко и бързо, в пълен синхрон с музикалния съпровод, без предварително поставени контури.[23] Д. Чилингиров е запазил в своя архив програма на утро, което Въздържа-

---

[21] Подробности вж. у Е к. И в а н о в а. Рисунките на Димитър Димов. — Литературен фронт, бр. 31, 1974.

[22] Вж. спомените на Д. Чилингиров в пос. книга, с. 531, 532.

[23] Пак там, с. 540.

телното д-во е уредило на 17 юни 1923 г. в салона на прогимназията. Под № 7 в нея е обявено участието на Димитър Димов с концертно рисуване.

Развитието на Димитър Димов като художник отразява моменти от съзряването и формирането на личността му. От малкото запазени негови рисунки може да се заключи, че първият и най-траен обект за изображение на младия художник е богатият, разнообразен и тайнствен живот на природата, отразен в неговите пейзажи. Едновременно е съзрявал и интересът му към човека и човешките типове, което насочва опитите му в областта на портрета. Влечението му към портретната рисунка отбелязва първите творчески изблици в резултат на натрупани наблюдения и размисли за вътрешния свят на човека и неговото битие. Твърде рано духовният му поглед е започнал да открива човешките слабости и пороци и се е спрял при проблемите на взаимоотношенията между хората в техния обществен живот. Така се ражда карикатуристът Димитър Димов. В карикатурите на13—14-годишното момче вече съзираме една изострена чувствителност към обществените явления и проблеми. Ако търсим в стигналите до нас негови рисунки духовната биография на писателя, бихме усетили първата голяма травма, която войната е нанесла върху неговата детска душа.

В тези основни насоки се проявяват търсенията му на художник и в годините на гимназията с тази разлика, че жарта на една съдбовно преследвана цел е вече останала в миналото. Запазен е само навикът, решаваща е ролята на конкретния подтик. Преобладаващо място в упражненията му по рисуване в училищната среда заема карикатурната скица — на учители или съученици. Вдъхновението на карикатуриста обаче секва при първо по-дълбоко сътресение в интимния свят на младежа. Става въпрос за разказания вече случай, който се превръща и в повод за преориентирането на Димитър Димов от природоописателните науки към проблемите на философията. Но за разрива му с карикатурата има вероятно и други фактори. Той е свързан и със съзнателното му откъсване от обществения живот в името на науката. И в широкоизвестното си писмо до съветския литературовед Д. Марков, и в незавършения си роман „Ахилесова пета“ Димитър Димов признава, че влечението му към науката е отклонило неговото внимание от обществените проблеми и движения. В стремежа си да си осигури научно поприще в студентските си години Димитър Димов се разделя напълно с рисуването. Придобитите вече умения и способностите му в тази област му служат по-късно единствено в преподавателската работа. Като доцент и професор той онагледява своите лекции с чудесни многоцветни рисунки на черната дъска.

Един от най-интересните въпроси, които възникват пред нас, когато проследяваме ученическия живот на Димитър Димов, пък и цялата му биография, е как се създава обществено-политическата страна на неговата личност. При нашия писател този процес е бавен, сложен, противоречив, но в общи линии протичащ върху една доминираща демократична основа. Той има своите сериозни прогресивни предпоставки още в ранното детство на писателя — малкия тютюноработнически градец с неговата мизерия и борби, войните, в които четиригодишното дете загубва баща си, и последиците от тях, Яне Сандански (близък родственик на семейството по майчина линия) и неговата дейност. Какви условия му предлага в това отношение ученическата среда? Обстановката в десета прогимназия е следната. Най-ярка личност сред преподавателския колектив тук е класната му наставница Николина Кротнева. Нина Николова Благоева става учителка в десета прогимназия „В. Е. Априлов“ през 1919 г., току-що завършила Физико-математическия факултет в София. През същата година тя свързва живота си с младия офицер, неин съгражданин, Георги Сл. Кротнев. В обстановката на революционен кипеж у нас след Първата световна война семейство Кротневи работи всеотдайно в тогавашната военна организация на БКП под непосредственото ръководство на нейния Централен комитет. Във връзка с атентата в черквата „Света Неделя“

Николина Кротнева била застреляна в жилището ѝ на 16 април 1925 г. пред очите на невръстния ѝ син, а Георги Кротнев бил убит неизвестно къде пак около тази дата. Роден педагог, Кротнева се ползувала с любовта на своите ученици. С тях тя е внимателна и грижовна, а в същото време принципна, взискателна и строга. Респектира ги още със своята външност — красива е и облечена винаги изискано. Проявява към децата жив интерес, способност да се сближи с тях и има амбиции за дейност на високо професионално ниво. В книгата за атестации на учителите от десета прогимназия „Априлов“ след направени им ревизии в клас, запазена в държавния архив, са вписани пет рецензии за работата на Кротнева във втори и трети клас през 1921 г. Изцяло положителни, те подчертават много добрата ѝ теоретическа подготовка, методическите ѝ и педагогически умения. По време на своя краткотраен педагогически стаж Николина Кротнева се проявява и като прекрасен и много тактичен комунист-възпитател. По спомени на Д. Чилингиров[24] под нейно ръководство в класа им бива основано „Училищно д-во при II„в“ клас за подпомагане на бедните ученици“. В този клас преобладаващото мнозинство са деца от заможни семейства, някои от които били известни с богатството си. Между тях обаче имало и бедни ученици. Това, пък и цялата обществена атмосфера налага преподавателката да възпитава децата в дух на демократизъм и социален хуманизъм. Борис Койчев например разказва за нейната забрана учениците да си носят закуска в училището. А Д. Чилингиров си спомня доклада „За бедността и богатството“, който той изнесъл по нейно поръчение пред класа. Като разглеждат дейността на своята учителка през погледа на собствената си зрелост и в светлината на станалите по-късно събития, нейните ученици след много години си дават обяснение на някои от проявите ѝ, които на времето са ги интригували. Проф. Б. Койчев казва: „Н. Кротнева ни продаваше „тухлички“ — малки жълти билетчета по 1 лв. Преди 5—6 години един стар комунист ми каза, че по този начин тогава партията събирала средства за построяване дом на БКП. Какви обяснения ни е давала учителката, не помня.“ А проф. Ст. Дюлгеров изтъкна друг подобен случай: „Веднъж се готвехме да направим екскурзия. Всеки трябваше да даде определена сума. Класната ни наставница обясни подробно за какво ще се използуват парите, само за предназначението на 1 лв. от единичните суми не можахме да разберем. Някой се обади по този повод и тя го наказа.“

В такава атмосфера на обществена активност се открояват първите интереси и прояви на Димитър Димов от колективно естество. Той е член на дружеството за подпомагане на бедните ученици от втори „в“ клас. Става и подпреседател на първата управа на въздържателното д-во „Въздържание“, основано на 15. I.1923 г. като трета секция на ученическото въздържателно д-во „Борба“ при Първа софийска мъжка гимназия, и е деен участник в работата му. В края на 1923 г. или в началото на следващата 1924 г. Димов влиза в скаутската организация. Остава да членува в нея и когато се премества в Кюстендил. През лятото на 1925 г. организацията провежда в София джамборе (събор). В продължение на десетина дена скаути от цялата страна лагеруват в района северно от Астрономическата обсерватория в съседство с Цариградското шосе (сега бул. „Ленин“). Димов пристига с кюстендилската скаутска организация. Съучениците му от Първа мъжка софийска гимназия го виждат на кинопреглед, отразяващ моменти от това джамборе, показан много ясно как смешно яде парче диня. Наскоро след джамборето обаче той напуща организацията, защото проникващите в нея реакционни политически тенденции започват да остават очевидни.

В гимназията поривите на Димов към обществена дейност постепенно секват. Вниманието му приковава научното знание. Според Д. Чилингиров[25] той про-

---

[24] Вж. с. 536, 537 на цит. книга.
[25] Вж. цит. книга със спомени, с. 541.

дължава да членува 1—2 години и в гимназиалното въздържателно д-во „Борба“ но интересът му е вече предимно научен. „Въздържателното д-во „Борба“ — пояс нява Чилингиров — не се задоволяваше само с това неговите членове да изнасят само реферати с въздържателна тематика. Тук се правеха и доклади на общокултурни теми. Понякога за докладчици бяха канени и учители.“ При това положение лесно можем да си обясним съдържанието на запазената от Д. Чилингиров бележка:[26] „Да купя на Мишо: Алкохолният въпрос 3 лв., Извор на израждането 2 лв., Алкохолът и работничеството 2 лв., Алкохолът в нашите нрави 5 лв., Алкохолното зло 5 лв. . Всичко 17 лв.“ Но не бива да отбягва от вниманието ни и фактът, че интересуващите го научни проблеми са свързани със социалния живот на човека.

Научните интереси отдалечават гимназиста Димитър Димов от политическите проблеми на неговото време. Но за това безспорно допринася и обкръжението му. Неговият съученик Алекси Георгиев разказва: „С политика в гимназията не сме се занимавали. В класа нямаше обособени партийни групировки. Едва след Девети септември разбрахме, че двама от съучениците ни са клонели към леви убеждения.“

В Кюстендилската гимназия обаче Димов се среща с една друга обстановка. След Първата световна война в кюстендилските училища настъпва голям революционен подем. В края на 1920 г. учениците от Кюстендилската мъжка гимназия стачкуват два пъти. Около това време бил уволнен учителят по френски език в гимназията Хр. Дамянов, защото публично опровергал протестантския сказчик пастора Павел Мишков, че заблуждава гражданите с ненаучни факти. През октомври 1921 г. хора на ВМРО убили министъра на войната Ал. Димитров, а на 4 и 5 декември 1922 г. върховистите окупирали Кюстендил и учебните занятия били прекратени. Й. Захариев разказва, че когато на 15. IX. 1922 г. бил преназначен от директор на Кюстендилската девическа гимназия за директор на мъжката гимназия в същия град, заварил там непозната за него картина на ученически живот. Под влияние на унизителния за България Ньойски договор учениците се били ориентирали към съществуващите тогава в България партийни и други групировки и конфликтували помежду си на политическа основа. В училището имало комунисти, земеделци, легионери, кубратисти, толстоисти и др. На 1 май 1923 г., разказва той, на излет на гимназията анархистите играли хоро в черни блузи, прикривани до този момент под облеклото.

Възпитаниците на Кюстендилската гимназия вземат дейно участие в революционното младежко движение. Съвсем рано тук се организират марксически кръжоци, разпространява се марксическа литература. Пробива се светъл път в една атмосфера на закостенялост, религиозен дух и суеверия, национализъм, реакционност и мракобесие. Влиянието на комунистите се засилва много след окръжния събор на партията, свикан в Кюстендил през 1923 г. На него присъствуват Ст. Димитров, К. Петров, Дашин и други видни партийни функционери. Във връзка с това в читалището става вечеринка. Взвод войници стрелят срещу сградата. Има ранени и убити. Събитието предизвиква бурен протест сред гражданството и учениците.

През годините 1924—1929 в Кюстендилската мъжка гимназия се откроява ярката фигура на Димитър Каляшки — безспорен първенец, ученик с големи математически способности и широки литературни интереси, обладаващ „дар слово“ и особена любознателност по отношение на чуждите езици. Под влияние на комунистическата партия и марксическата литература, на фона на бурните, изпълнени с остри класови борби 1923, 1924, 1925 г., този богато и всестранно надарен човек израства като истински народен трибун, за да влезе по-късно в редиците на най-

[26] Вж. цит. книга със спомени, с. 543.

изтъкнатите дейци на нашето революционно движение. Железен характер, отличен организатор и масовик, прекрасен другар, той е една от най-светлите фигури на това движение. Завършил гимназията през 1929 г. като неин първенец, Димитър Каляшки е почти връстник на Димитър Димов. Когато чете биографията му, свързана с революционната история на неговата гимназия и Кюстендилския край, човек неволно отправя мислите си към страниците на „Ахилесова пета". Димитър Димов несъмнено е изпитал освежителния полъх на борбената атмосфера в Кюстендилската гимназия. Кратковременният му престой в това училище обаче, младата му възраст, изолираността му от колектива не са му позволили да вникне по-дълбоко в същността на нещата. Но събитията са оказали върху него своето въздействие и то ще изплува на повърхността на съзнанието след много години, оплодено от жизнения опит и новите идейни позиции на писателя.

ПОСЛЕДНИЯТ ДАМАСКИНАР — ДАСКАЛ ТОДОР ПИРДОПСКИ

Маньо Стоянов

Като едно от местата, гдето се заражда дамаскинската книжнина, се сочи обикновено Средногорието и „средногорският кръг дамаскини" се считат за един от първите. В Средногорието е и краят на дамаскинската книжнина, нейният последен представител е пирдопският книжовник Даскал Тодор.

За него, макар че е живял до средата на XIX в., ние знаем, както и за по-старите дамаскинари, само това, което може да се извлече от книгите му. Повечето от тях са подписани с името „Даскал Тодор" и датирания от самия него. Най-ранната отбелязана година е 1793, а най-късната — 1843. Той следователно е работил като книжовник през последното десетилетие на XVIII и през първата половина на XIX в. Изглежда, че е починал към 1850 г. По това време той според местни устни предания бил вече заместен в училището от сина си Костадин и баща му наричали „дъртия даскал",бил е значи не по-млад от седемдесет и няколко години. В такъв случай той ще да е роден към 1770 г.

Освен годината на писането Даскал Тодор отбелязва в книгите си и мястото — все „богохранимое село Пирдоп". Явно е, че той е живял и работил като учител и книжовник само там. Все пак в младините си той ще да е бил като ученик и някъде извън родния си Пирдоп. Има елементарни познания от гръцко писмо, за които е трудно да се приеме, че ги е придобил в Пирдоп. Познава и годишния кръг на църковната иконография. Понеже църквата в Пирдоп е построена през 1819 г. и зографисана няколко години по-късно, и него той е могъл да научи само другаде, сигурно в някой манастир, например в Етрополския като най-близък и редовно посещаван от пирдопчани.

В книгите си Даскал Тодор отбелязва не само годината и мястото на писането им, но и ред други неща, като това, кой е бил владика в Ловеч—Пирдопско тогава, както и сега е част от Ловчанската епархия, как се казвал аянинът в Златица, говори и за политически събития, станали в негово време, но за своя живот, как е протекъл, не отбелязва нищо. Липсват и външни писмени сведения за живота му. Тъй че в очерка си за него ние трябва да се ограничим само с преглед и разбор на книгите му.

Те са много, известни са около 40, а навярно е имало, а може би и сега има и други. За средновековните книжовници често техни ученици и почитатели говорят, че били написали стотици и хиляди книги, което, разбира се, е преувеличение. Все пак от възрожденските книжовници, съвременници на Даскал Тодор, едва ли някой е изписал толкова книги, колкото той.

Нито една от Даскалтодоровите книги не е печатана, нито пък има сведения, че той е мислил да печата някоя от тях, както например поп Пунчо от с. Мокреш, който още през 1796 г. подготвя за печат един голям сборник. Даскал Тодор е знаел, че българи печатат вече книги и навярно е имал някои от тях.* Пирдоп, скрит между Средна гора и Стара планина, лежи настрана от пътя за Цариград, Сърбия и Румъния, гдето се печатали българските книги, но все пак пирдопчани

---

* Между спомоществователите на първите български книги Тодор Пирдопски не се среща, но някои от тях са се намирали в Пирдоп. Например от „Заради возрожденни новои българской словесности", прев. М. Кифалов (Букурещ, 1842), на пирдопското училище са подарени 5 екз. Известният пътуващ книгопродавец Найден Йованович е посещавал и Пирдоп и, както изрично бележи в своето Святче (1843), оставял от него екземпляри за продан на пирдопския учител.

поддържали търговски връзки с тези места и Тодор Пирдопски, ако е искал, е могъл да потърси начин за отпечатване на някоя от книгите си. Изглежда, че той е бил доволен от разпространяването им като ръкописи и така ги е пускал в обръщение. Затова ние го наричаме „последния дамаскинар", който и през XIX в. продължава да създава и разпространява ръкописни книги.*

Че Даскал Тодор е познавал старите печатани църковнославянски книги, личи и от факта, че на своите книги, ако и да са ръкописни, той поставя титулен лист, какъвто имат печатаните. В многото случаи днес той липсва, откъснат е, но там, гдето е запазен, съдържа пълното заглавие на книгата заедно с всички допълнителни данни за времето и мястото на писането и затова то понякога се простира и на задната страница. В повечето случаи заглавието започва с обичайната в старите печатни книги формула „В името на светата неразделна и животворяща троица изписа са (вместо „напечата ся", както е в печатаните книги) сия книга. . . " Тъй Даскал Тодор Пирдопски стои на предела между ръкописната и печатната българска книга.

Всички Даскалтодорови книги, макар и да са различни по формат — осмина и шестнадесетина, си приличат твърде много и лесно се разграничават от други ръкописи. Първо писмото им е едно и също, типично Даскалтодорово писмо--дребен средногорски полуустав, наведен малко напред, изписан с широко перо, което надебелява линиите на отделната буква, без да очертава ясно ъглите, и не заостря краищата. Буквите, наредени в правилни редове, с изключение на началната са еднакви и рядко излизат извън линиите на реда, макар че не личи предварително разграфяване на листа. Текстовото поле е правилно наместено на страницата и тя е добре оформена. Изобщо във всичко писано от Даскал Тодор личи дългогодишната му писаческа практика. Запазените книги от преди 1800 г., т. е. от началото на дейността му, се различават много малко от по-късните му книги.

Еднакви са и хартията, и мастилата на Тодор Пирдопски. Хартията е все груба и грапава, най-често от руски произход, сега обикновено извехтяла от дълга употреба. Мастилото му е черно, но не съвсем, а малко сиво и в повечето книги вече избеляло. Явно е, че Даскал Тодор си го е приготовлявал сам от растителни материали и специална пръст; желязна руда в него не личи. Такива са и цветните бои, особено моравочервената, с която той навред пише началките. Голяма част от книгите му са украсени с типична негова украса, за която ще говорим отделно. Запазените книги на Даскал Тодор са подвързани, а няколкото сега без подвързия сигурно са я изгубили. Подвързията им е картон или дъска, облицована с кожа с гравирани орнаменти. Еднаквият вид на подвързията и особено на гравираните орнаменти навежда на мисълта, че Даскал Тодор е и подвързвал книгите си и така ги е продавал. В такъв случай той би трябвало да се посочи и като майстор книговезец, макар че изрични указания за това няма.

Книжната продукция на Тодор Пирдопски е обширна, но доста еднообразна. Книгите му си приличат не само по писмото, но и по съдържанието. Голямата част от тях са сборници от слова и поучения, главно Дамаскинови и Златоустови, има и апокрифни. Друга част са вечни календари, които освен календарната част (месецослов и пасхалия) и предсказания за времето и годините почти винаги включват и съновници, трепетници, гадателници и други подобни материали, предназначени за развлечение и задоволяване на любопитството. Към някои са прибавени писмовници и лекарственици. Трета част са молитвеници и сборници от църковни песни, предназначени за частна употреба. Чисто богослужебни книги, като евангелия, апостоли, служебници, липсват с изключение на един миней. С нерелигиозно съдържание са само една преработка на Паисиевата история и две Александрии. Поради близкото им, а в някои случаи и еднакво или смесено съдържание (слова и песни) ние разглеждаме Даскалтодоровите книги в хронологичен ред, доколкото той може да се установи.

---

* За точност трябва да се отбележи, че по същото време, средата на XIX в., дори и покъсно дамаскинска книжнина се пише с гръцко писмо и разпространява ръкописно и в Родопите, но там условията за българска книжовна дейност са били съвсем по-други, отколкото в Средногорието. Там български училища се откриват едва през 60-те години; дотогава се е писало с гръцко писмо.

Като най-стара от запазените книги на Тодор Пирдопски трябва да считем един дамаскин който поради това, че се намери в близкото до Пирдоп с. Челопеч, ние наричаме Челопешки (сега в библиотеката БАН, № 91). На л. 197 в него стои бележката „Исписа се сия дамаскина месец февруарий 12 ден в лято 1793“. Тази бележка е стояла сигурно на заглавния лист, но поради откъсването му някой я е преписал на сегашното й място. Поради съвсем същото писмо и еднаквото оформяване трябва да приемем, че от същото време, края на XVIII в., е и един малък часослов (57 л. 16,5 × 111 см — в Народна библиотека „Кирил и Методий“ № 634*), намерен в с. Ябланица, който поради по-простото съдържание може би е първата книга на Даскал Тодор.

Дамаскинът има 203 л., каквито по обем, от 200 до 300 л., са и другите Даскалтодорови сборници от слова. По ред и съдържание словата в него почти съвпадат със словата в един друг дамаскин от края на XVIII в. (в НБКМ 1073), по който Даскал Тодор навярно е изготвил своя. В повече е прибавено само житието на преподобна Петка Търновска от Патриарх Евтимий. Същото намираме и в други книги на Тодор Пирдопски, което е указание за интереса му към българските сюжети в старата книжнина.

След часослова и дамаскина Даскал Тодор до края на века навярно ще да е писал и други книги, но от наличните следващата датирана е от 1805 г.—едно малко книжле (128 л. 10,5 × 8 см в НБКМ № 720), което съдържа само две слова: Сказание за второто пришествие Христово и Поучение всем християнам — с житието на Филарет Милостиви. От 1807 или 1808 г.** е и един сборник от църковни песни (тропари и катавасии) и накрая кратък писмовник (184 л. 8°). Книгата е била в Плевен, а сега е в НБКМ (№ 265). И двете книги са изписани много старателно, езикът им е повече църковнославянски. Някои от тропарите в сборника са на гръцки език, но с църковнославянско писмо.

По смесения им църковнославянски и новобългарски език трябва да се приеме, че от същото време, първото десетилетие на XIX в., са и следните книги:

Един дамаскин (176 л.), намерен от М. Дринов навярно в Панагюрище, сега в НБКМ (№ 429), който съдържа слова на библейски теми от Кирил Александрийски, Йоан Златоуст, Амворсий Катански и др. Сборникът е илюстрован.

Малък молитвеник (102 л. съвсем малък формат 32°) с неизвестен произход, сега в НБКМ (№ 266). Освен молитви съдържа и няколко образеца за писма; украсен е с образи на светци.

Малък сборник (117 л.) от църковни песни (катавасии, ирмоси и тропари) и образци за писма и записи. Песните са едни на църковнославянски, други на гръцки със славянски букви, а в писмата са посочени градовете София, Ловеч, Тетевен, Калофер, Рилският манастир и др. Книгата се пази в ръкописната сбирка на копривщенските музеи (№ 772).

Все от това време ще да е и един голям сборник от слова (340 л., в НБКМ, № 1075), в който няма изрично указание, че е писан от Тодор Пирдопски, но по писмо и език изглежда е негов. Освен Златоустови слова (Маргарит) той съдържа слова и от Патерика, също и Житие на Алексея човека божия.

Книгите на Тодор Пирдопски от второто десетилетие на века, 20-те години, са също доста.

В Пловдивската народна библиотека „Ив. Вазов“ (№ 99) е прибрано неизвестно откъде едно малко молитвениче (66 л.), написано от Даскал Тодор през октомври 1821 г. Съдържа богородични и други молитви на църковнославянски с бележки на новобългарски; на последния лист една от бележките е на гръцки. Пред отделните молитви има образи (фронтисписи) на светци.

В Църковния музей в София (№ 115) се пази един миней общак (месечник за по-големите празници през годината), който Даскал Тодор е изписал през 1825 г. „во время хаджи Тосуново аянина златишки и митрополита ловчанскаго Антими“. Макар че той го нарича „книжица“, минеят е голям (987г., 19,2 × 14,3 см) и солидно подвързан том. Пред всяка служба стои изображение на светеца или празнуемото събитие. Включена е (на 14 окт.) и службата на св. Параскева Търновска. Книгата е била в църквата в гр. Златица.

---

* По-нататък поради честата употреба на името използуваме приетото съкращение НБКМ.

** Книгата не е датирана, но по споменатото в писмовника име на великия везир Мустафа паша трябва да се приеме, че е писана не по-рано от 1808—1809 г.

От 1826 г. са налице два дамаскински сборника и една Александрия. Първият, завършен на 30 април 1826* г. и озаглавен „дамаскин изрядний“ през всего лета на всех празников“ (235 л.), съдържа Дамаскинови и няколко други слова, наредени според годишния кръг на празниците, Илюстриран е богато и е отрупан с допълнителни бележки, от които личи разнасянето му из Пирдопско и Панагюрско; сега е в НБКМ (№ 1196).

Вторият сборник от същата (1826) година е по-малък (180 л.,15 × 7,5 см), съдържа повече апокрифни поучения за Второто пришествие, тълкование на Йоановото откровение, Даниловото видение, възнесението на апостол Павел, поучението на Йоан Златоуст за покаянието и други. Книгата е илюстрирана с рисунки на Даскал Тодор и с други прилепени. Намира се у бившия учител Евтим Николов в с. Ребърково, Врачанско; изглежда, че по-рано е била в с. Погорелец, Ботевградско.

Александрията (в НБКМ, № 1110) съдържа описание на живота и подвизите на Александър Велики, тъй както те са били преразказвани и преписвани през Средновековието у почти всички европейски народи. В заглавието ѝ е казано, че „ся списа“-ла от 26 април до 20 май 1826 г. „с великим трудом с влахийского язика на наш простий български“, което трябва да се разбира, че Даскал Тодор я е преписал от някой по-стар български превод, а не че я е превел сам от румънски, защото няма данни той да е знаел румънски, нито пък че в Пирдоп е имало румънски книги. Езикът на преписа му е новобългарски — пирдопско наречие с обичайните Даскалтодорови църковнославянизми.

В НБКМ (№ 1111) се намира и една друга Александрия (244 л., 10 × 9 см), на която името на пирдопския дамаскин не е отбелязано, но по писмото личи, че е негова. На предния форзац (книгата е подвързана, както и предидущата) е записана годината 1843. От първата се различава с по-краткото изложение на разказите.

Изглежда, че през това десетилетие пирдопският книжовник работи най-усилено.От 1827**г. са известни четири негови сборника от Дамаскинови слова, всички илюстрирани.

Първият в НБКМ (№ 335), наречен „зело изрядний и душеспасителний“, е завършен на 20 февруари. Вторият в библиотеката на БАН (№ 91) е завършен на 24 септември. Третият в Църковния музей (№ 130) е завършен на 20 ноември. Той е бил известно време в пирдопското с. Буново и би трябвало да се нарича „буновски“. В Народна библиотека „Кирил и Методий“ (№ 1197) се пази и най-големият Даскалтодоров дамаскин (480 л., 20 × 14 см) с повече от 84 слова (краят липсва), писан, доколкото може да се прочете, през юни, юли и август 1828 г. Словата са почти всички Дамаскинови, наредени по недели и празници. В текста на някои са вмъкнати много народоприказни и апокрифни елементи, а в езика — турцизми. Цялата книга е богато илюстрирана; прибрана е от Ботевград.

Към същото десетилетие ще трябва да отнесем и друг един Даскалтодоров сборник от поучения и патерични разкази, който се намира в Троянския манстир (№ 16/28). Състои се от 173 л. (10 × 15 см) и съдържа 51 поучения.Описан е от Б. Велчева, Ем. Кочева и Ст. Кожухаров в Старобългарска литература. Кн I (С., 1971), с. 480—486.

Много са книгите, които Тодор Пирдопски е изготвил през 30-те години. Вероятно от 1832 г. е един голям молитвеник — 240 л.,8 × 11 см, който е бил в с. Долни Луковит, а сега е прибран в Църковния музей в София (№ 123). Към текста на молитвите са прибавени и обяснения, които, ако са съставени от Даскал Тодор, а не са преписани наготово, свидетелствуват за наличие на известни философски и богословски познания у него.

От 1833, 1838 и 1839 г. са три календара. Календарите като справочници за годишния кръг на празниците са били търсени книги и през възрожденската епоха се разпространявали и като ръкописи, а после и печатани. За задоволяване на любопитството на читателите в тях към календарната част (месецослова и пасхалията) и обичайните предсказания за времето се прибавят и разни съновници, гадателници,трепетници и др. под.Такива са и Даскалтодоровите календари и при това илюстрирани, което ги е правело още по-забавни.

---

* Посочената година 1223 г. Б. Цонев чете 1828, по-правилно е да се чете по ислямското летоброение 1826.

** Цифрата 7 в първия сборник не личи добре.

Календарът от 1833 г. (сега в Плевенското читалище „Съгласие"), прибран от с. Осиковица, Ботевградско, има над 200 л. (първите няколко липсват). Предсказанията са наредени по години след които следва „толкование снов от древних и новых астрологов". За провеждане на гаданията е начертан специален кръг. Предсказателното значение на съзвездията Венера, Сатурн, Юпитер и други е онагледено с малки образи.

Календарът от 1833 г. (сега в НБКМ, № 1135, неизвестно откъде прибран) има 536 л. (14 × 10 см). Освен многото и различни предсказания съдържа и описание на светогорските манастири, започвайки с Хилендарския.

Календарът от 1839 г. също в НБКМ (№ 1348), донесен от Стефан Г. Николов от Плевен, е по-малък (338 л., 16,5 × 10,5 см). Към предсказанията тук е прибавен и доста обстоен лекарственик. Календарът е бил в с. Боженица, Плевенско. Подобна по обем (338 л.) и произход (от същото с. Боженица, сега в НБКМ, № 1349) е и друга една книга на Даскал Тодор от 1840 г., която съдържа само гадател, съновник и лекарственик.

Към Даскалтодоровите книги от 30-те години ще трябва навярно да отнесем и петте малки сборника от поучения в НБКМ (№ 732, 733, 761, 1076 и 1077), всички дефектни. Дамаскиновите слова в тях са малко, повече са апокрифните. В № 761 има интересни поучения за лошите и добрите жени и за мошениците, а в № 1077 поучително слово против пияниците, а също и много четения през възрожденската епоха разказ за Алексея човека божи.

От 40-те години, последното десетилетие от книжовната дейност на Тодор Пирдопски, са запазени следните негови книги:

Един дамаскин, озаглавен „дамаскин велико изрядний и разговор духовнии", съдържа Дамаскинови слова и жития и само няколко от Йоан Златоуст и други автори. В житието на св. Георги Победоносец разказът за пленения от българите воин Георги е предаден по особен български начин. Нападателите на византийската държава не са българи, скити и угри, както е в гръцкия оригинал, а хайдути арменци и те именно пленили младия Георги. Според бележки от 1852 г. на л. 2 (дамаскинът има 195 л., 21,5 × 316 см) той е принадлежал на Ангел Мененкьовеца, за който се знае, че бил преселен от с. Мененкьово в Пирдоп. Сега книгата е в библиотеката на БАН (№ 93).

Един неделник, наименован „толкование изрядное с праздничних господских и повеликих праздников", съдържа поучения върху празничните евангелски четива. Намира се в Църковния музей (№ 136), прибран от някое врачанско село. В същия музей (№ 234) има и друг подобен неделник, който е може би от 1841 г. Поученията са придружени от евангелските текстове, към които се отнасят.

В Църковния музей се пазят и други два Даскалтодорови дамаскина от 1844 г. (№ 476 и 981). В края на първия е отбелязано: „Това книже (70 л. 16°) на поп Иована от Сумунджиево (Ботевград), купи го от деда Симона пирдопчанина за 9 гроша". Вторият, който е по-голям (161 л.), според бележка (с молив) на самия преписвач е започнат през ноември 1841 г. и завършен на 25 януари 1842 г., произходът му е неизвестен. И в двата има и не Дамаскинови слова.

През 1841 г. Даскал Тодор освен дамаскините е преписал, както сам бележи, „от великаго требника потребних нам молитви различних душевних и телесних", т. е. малък сборник (139 л., 15 × 11 см) от молитви за водосвет, за болни, за уроци, за „кога имат карес помежду си" и др. Подобно на молитвеника от 1808 г. и тук всички молитви са на църковнославянски и само някои обяснения на български. Произходът на книгата е неизвестен, сега е в НБКМ (№ 264). От 1842 г. е един сборник от тържествени църковни песни (катавасии и др.) все на църковнославянски, състоящ се от 199 л. (15,3 × 10,5 см). Има няколко бележки, че е купуван от Банчо Грознов от Етрополе, че е носен в Карлуково, имена на ученици от 1847 г. (неизвестно къде) и др., сега се намира в Църковния музей (№ 83).

Последната датирана книга от Даскал Тодор е един гадател (вечен календар) от 1843 г., който по съдържание и подредба прилича твърде много на календара от 1839 г., само че е по-голям, съдържа 359 л. и предсказанията му започват не от 1840 г., а от 1844 г. и не свършват с 1890, а с 1900 г. И в него има бележки, че е бил в с. Боженица. Явно е, че това е втори, по-късен препис на календара от 1839 г., направен от Даскал Тодор навярно по молба на същия притежател (Петар?).

От Тодор Пирдопски е запазен (в НБКМ, № 374) и един препис на Паисиевата „Истории славянобългарска“ -- малък том (111 л., 16 × 10 см), солидно подвързан и добре запазен. Преписът не е датиран, затова го и разглеждаме извън хронологичния ред. Сигурно е от двадесетте или тридесетте години на века, следователно е от по-късните преписи на Историята и се различава значително от първите преписи. Вместо с известните Паисиеви предговори започва с „Извешение со царем на совокупление“, т. е. съдържание, в което са изброени 32-те глави на книгата. Подир него на няколко листа следват кратки бележки за някои български царе (Иван Шишман, Крун, Батоя, Травелий (Борис I?), Асен, Добрица и др.) и след това „История болгарская яже ест от древних великих князех и царех. Написахми тука малко в кратцех заради болгарских народ да разумеют како са биле древните великих царех болгарски“,като изброява на една страница турските пророци и след това започва изложението на самата българска история. Общо взето, изложението върви по текста на Царственика на Хр. Павлович, без да са споменати имената на Павловичи на Паисий. Разказаните събития са групирани отначало само по някаква хронология, а после и по имената на царете.

Дадена е и главата за Кирил и Методий, а също и подробен списък на българските светци, по-пълен и по-подробен, отколкото у Хр. Павлович, но не и списъкът на българските градове, който се среща в някои преписи. Отклоненията от текста на Царственика са не само езикови, но засягат и съдържанието и би трябвало да се издирят изворите, от които е черпил сведенията си Даскал Тодор. Без съмнение освен Царственика на Павлович той е имал под ръка и други преписи. Изобщо от преписа на Даскал Тодор личи, че той не само е преписвал, както при богослужебните книги и Дамаскиновите сборници, но е и допълвал, видоизменял, като открито изявява отрицателното си отношение към турската власт. Например за „Султан Мурат триклятий“ той бележи, че издал „заповед по българската земя да колат млади момци и хубави моми па ги зорлен земал и турчил и повичи от тях стана беззаконство“. Навред той говори за „цар прокляти“ и „проклятите турци“.

Осведомеността на Даскал Тодор и отношението му към турските власти личи и от дългия летописен разказ, поместен на предните три корични листа в известния Протопопински даскин от XVIII в., който по онова време се е намирал в църквата в Пирдоп (сега в НБКМ, № 708). Разказът засяга събития в Турция от 1814 до 1826 г. С точните си сведения той е ценен исторически документ, подобен на летописа на Методий Драгинов. Не му липсват и известни литературни достойнства. През 1814 върлувала „чума що не е било отка сий свет било“, изморила „от света половината“. След това до 1820 г. по времето на султан Махмуд било сравнително спокойно и тогава с негово позволение се построили много църкви по Пловдивска и Пазарджишка каза, „големи и хубави“. Тогава се построила и пирдопската.

От 1821 г. почват размирици в Турция -- бунтът на Али паша Янински и гръцкото въстание в Молдавия и Пелопонес. Усамотеният в Пирдоп учител знае, че срещу Али паша излязла „500 хиляди войска да са била много, па нищо му не сторила, защото му беше калето му яко“ и продължава „и войската царска там много седя, села и градища изгориха и попленихa и изсякоха род християнски“, настъпила голяма скъпогия „ока брашно по гроша 60 пари, велик глад по сиромаси“.

Още по-страшни били следствията от гръцкото въстание от същото време. Според Даскал Тодор турските репресии срещу гръцкото и въобще християнското население в Цариград и другаде започнали поради това, че „проклятите ирменлии (арменци) и чифути на Стамбол излезли на плач пред царя и фирлиха кривдата на християните, че са се зговориле да издадат царството турско на московеца“. Той знае и разказва за обесването на цариградския патриарх Григорий V и избиването на други гръцки духовници „и убарнаха калъч на християне да изсякоха бог вест (знае) колко хиляди“. Преследването се простряло из провинцията. „После излезе мучение на владици: едни затвориха да ги мъчаха и изобраха, други посякоха, други избесиха. На секи градища таквози беше и калугер са вече не чуеше никаде да има освен в монастир, тогива много начални человеци погубиха по градища и по села. Тогива повелиха да собраха пушките по християните и много ги мъчиха за тези пушки дяволски и избиха люди много по други места. Тогива са не видеше нож или червен пояс или начална дреха на человека, ами се просто и садрани.“

Терорът засегнал и българските области. „Тогива посякоха търновският владика (Йоаникий), а дяконите му са едни изтурчиха и едно малко дяконче много мъчиха и после го потурчиха и дадоха ги да се учат на турска книга. Тогива побесняха турците по сичките градища,зеха да маскарат жени, моми по улиците и да ги водят по лозята със свирци. Войска тръгна на секи ден вървеше; велико зло чинеха и не можеше человек да им излезе насреща, що им воля тува чинеха.“ В София владиката (Теофан) също бил затворен и били убити няколко чорбаджии. Врачанският владика Методий „вързан със синджири под кон откараха на Стамбол“. Насмалко щели да погубят и Ловчанския владика Антим „обраха го, сичко му зеха“.

В Етрополе бил заставен да се потурчи „даскал Панайот Паун“. Изглежда, че той не се е бил отказал напълно от християнската вяра и българската си народност, защото по-късно изпратил от Цариград, гдето бил на служба, един великолепен полиелей на етрополската църква. В Пирдоп убийства не били вършени, но като предпазна мярка била изсечена околната гора.„Повелеха аяните (офицерите) да изсякоха гората, дето беше от край свет несечена, тогава се изсече. И ние излезохме сос попове, сос чорбаджии да утидохме на Медет да фанахме от Вашидската кория та сякохми до Чифутлан гората, се едра и ситна гора. И три пати ни на тефтиш (проверка) караха тек да ни погубат, но света Богородица избави ни.“ Цялото описание Даскал Тодор завършва: „Тогива що стана велико зло на християнски народ бог вест знае, человек не е възможно да изкаже.“

Езикът на Даскалтодоровите книги е пирдопското средногорско наречие, примесен с църковнославянски думи и изрази. Като местен книжовник, неучил другаде, той знае само своето местно наречие, а като възпитаник на средновековната църковнославянска килия той е усвоил в достатъчна степен църковнославянския език, тъй както го е намирал в богослужебните книги, ръкописи и печатани. Текстовете на богослужебните книги той преписва, както са (на църковнославянски), а евангелските текстове в неделниците, върху които пише и преписва поучения, той превежда и на български и, както изглежда, напълно самостоятелно. Поради това той може да бъде считан за един от първите преводачи на Новия завет на новобългарски. Освен църковнославянски в езика на Даскал Тодор има доста много и турски думи, каквито се употребявали тогава нашироко. Те разнообразяват езика му. Гръцките са много редки. Изобщо езикът на Даскал Тодор заслужава специално проучване.

Тодор Пирдопски е не само книжовник, но и художник-илюстратор. Голяма част от книгите му са украсени и илюстрирани от самия него.

Калиграф той не е, писмото му не би могло да се нарече красиво, но като художник той украсява книгите си и илюстрира съдържанието им. За целта използува всички средства на книжната украса — от обикновената началка до сложната композиционна рисунка на многофигурни сцени.

Заглавната страница на Даскалтодоровите книги е заета, както отбелязахме, от печатаните книги, но не е украсена с никакви орнаменти, както е в тях и както е у някои негови съвременници, които преписват печатани книги. Вместо това началната страница от текста винаги е отличена с някакъв орнамент, най-често винетка от хоризонтални лъкатушни или прави линии, пресечени и допълнени със запетайковидни и други прибавки.Понякога винетката е превърната в цветовидна рисунка или заменена с ангелска глава с крила. В трети случаи тя е широка четириъгълна плетеница. Заглавието Даскал Тодор изписва винаги с червенослов, употребява съкращения, но не и везбено писмо. В замяна на това началото на текста, било в началото на книгата или при нова глава (част), винаги започва с уголемена и украсена началка. Тя е изписана с цветно мастило, обикновено червено, което сега най-често е избледняло.

Дебелата отвесна линия в обикновената Даскалтодорова буква в началката е разширена като лента, която се тегли и извива в необходимата посока и при нужда се допълва от успоредна втора. Извивките и ъглите се допълват със запетайковидни добавки и точки. Понякога се вписват и части от човешко лице, например главата на Христос в „О“, които оживяват буквите.

Основното в книгоукрасителната дейност на Тодор Пирдопски е илюстрирането на съдържанието на книгите. Част от тях (дамаскините, неделниците и календарите) са изцяло украсени с единични образи или многофигурни сцени, поставени пред отделните слова и поучения.

Като пример за богатството и разнообразието на Даскалтодоровата илюстративна работа ще изброим илюстрациите в Неделника му от 1828 г. (в НБКМ, № 1197). В началото четирите евангелисти (фронтосписна рисунка), л. 1 — Митаря и фарисея в храма, л. 7 — Посрещане на блудния син, л. 16 — Христос поучава фарисеи, л. 21 — Събор на светци, л. 27 — Христос поучава апостолите, л. 32 — Христос изцерява разслаблен, л. 38 — Христос поучава учениците си, л.43— Христос изцелява бесноват, л. 50 — Христос и фарисей, л. 56 — Тържествено влизане на Христос в Йерусалим, л. 64 — Разпятие, л. 74 — Христос и учениците му в Гетсиманската градина, л. 92 — Оплакване на мъртвия Христос, л. 106 — Възкресение, л. 109 — Христос и апостол Тома, л. 114 — Мироносците, л. 119 — Изцеляване на разслабления, л. 124 — Христос разговаря със самарянката, л. 130 — Христос изцерява слепия, л. 137 — Възнесение, л. 141 — Вселенски събор (император и духовници), л. 145 — Вехтозаветна троица, л. 149 — Христос поучава владици, л. 155 — Христос поучава учениците си, л. 159 — Христос с ученици, л. 166 — Христос в разговор с капернаумския стотник, л. 170 — Христос изцерява двама бесни, л. 175 — Христос изцерява разслаблен, л. 181 — Христос изцерява сляп, л. 185 — Христос поучава народа, л. 190 — Христос спасява апостол Петър в езерото, л. 194 — Христос излекува болно дете, л. 199 — Притча за длъжниците на царя, л. 205 — Христос и богатият човек, л. 208 — Притча за работниците в лозето, л. 214 — Притча за поканените на сватба, л. 218 — Христос поучава народа, л. 223 — Притча за ленивия слуга, 229 — Притча за сеяча, л. 234 — Учениците Христови в езерото, л. 238 — Христос поучава народа, л. 243 — Христос възкресява сина на наинската вдовица, л. 248 — Притчата за сеяча, л. 251 — Притчата за бедния Лазар и богатия, л. 258 — Христос изцерява кръвоточивата жена, л. 270 — Притчата за милостивия самарянин, л. 277 — Ангел взема душата на богатия, л. 281 — Христос изцерява болни жени, л. 286 — Притча за поканените на вечеря, л. 291 — Христос поучава народа, л. 296 — Христос поучава народа, л. 301 — Христос изцерява сляп, л. 305 — Христос и Закхей, л. 310 — Симеон Стълпник, л. 318 — Рождество Богородично, л. 322 — Въздвижение на кръста, л. 328 — Йоан Богослов, л. 336 — Апостол Тома, л. 344 — Преподобна Параскева, л. 349 — Св. Димитър, л. 358 — Козма и Дамян, л. 361 — Събор на архангелите, л. 368 — Св. Йоан Златоуст, л. 374 — Въведение Богородично в храма, л. 379 — Св. Николай, л. 389 — Св. Спиридон, л. 395 — Рождество Христово, л. 399 — Св. Василий Велики, л. 404 — Кръщение Христово, л. 408 — Св. Атанасий, л. 414 — Три светители, л. 420 — Сретение Господне, л. 426 — 40 мъченици, л. 430 — Благовещение, л. 435 — Св. Георги Победоносец, л. 446 — Раждане на Йоан Кръстител, л. 451 — Апостолите Петър и Павел, л. 456— свети Кирик с майка си Юлита, л. 463—Пророк Илия, л. 466 — Преображение Господне, л. 471 — Успение Богородично, л. 476 — Отсичане главата на Йоан Кръстител.

Всичко изображенията са 83, колкото са и поученията, илюстраторът е счел за необходимо да ги илюстрира всички. Разнообразието в тематиката на поученията — за неделните евангелски четива и за празниците — е наложило разнообразие и в илюстрациите. Едни са образи на отделни светци, други, повечето изобразяващи събития, са многофигурни. Когато лицето е едно, то се поставя винаги в средата на очертания от черна рамка четириъгълник.То е обикновено полуфигура (бюст), която с проснати ръце, раздиплена дреха и някои други добавки запълва почти цялото пространство. Ако лицата са две или три, те се разполагат симетрично. Изобщо Даскал Тодор има верен усет за симетрия. Светците се рисуват със съответните им атрибути според иконописната традиция.

При многофигурни сцени (илюстриране на притчи и евангелски събития) лицата се нареждат симетрично, обикновено в две групи в ляво и дясно, като Христос, който поучава или извършва някакво действие (лекува), заема по-централно място. Той обикновено се придружава от други лица (учениците му). При по-сложни композиции човешките фигури се нареждат хоризонтално или размесено в две редици, например при Преображението, молението в Гетсиманската градина и др. При изобразяване на масови сцени, например събор, на предно място стои една обикновено по-едра фигура (царят и пр.), а останалите са струпани зад и около него, но винаги на една плоскост. Даскал Тодор няма представа за перспективно виждане. Той е самоук, учил се е само от гледане на икони. При илюстрирането на евангелските притчи и някои библейски събития са нарисувани отделни лица как извършват разни действия, свързани с различни съоръжения или животни. Например в календарите звездоброец с далекогледна тръба наблюдава звездното небе, войник (стрелец) стреля с пушка и пр.

Многофигурните композиции са съчетани с архитектурно обкръжение, ако изобразеното събитие става в затворено пространство (храм, град), или с ландшафт, ако действието става вън на открито.

Човешките фигури на Тодор Пирдопски си приличат. Светците са все еднакви, колкото пъти и да ги рисува. Също и лицата в сцените, все прави,с дълги дрехи, очертани от дебели черни линии. Той не е добър рисувач. В очертаването на фигурите не показва учение и сръчност: ясно личи липсата на школовка.

Но въпреки това като роден художник Даскал Тодор успява, макар и с груби линии, да очертае и оживи човешкото лице, да му придаде съответен израз. Макар че човешките фигури външно си приличат, лицата у него са живи, изразителни, дори индивидуализирани. Заспали, безжизнени лица той не рисува. Всички или говорят, или слушат, или най-малко гледат замислено. По същия начин той умее да предаде и движението на човешките фигури въпреки анатомично неправилната рисунка, особено на животните (кон и други), които придружават движещите се лица.

Тодор Пирдопски е художник и на ландшафта. Повечето от груповите сцени са поставени в съответния ландшафт — гора, поле, планина, река или езеро и винаги и небето. Звездното небе той рисува и в празното пространство зад главата на отделния светец, като често го допълва с хълмиста природа. Хълмовете, наредени хоризонтално един над друг, с по едно или няколко дървета, са типични за илюстрациите на притчите и евангелските разкази.

Непознаването на перспективата личи и в рисуването на природата. И все пак в това изобилие на хълмиста природа в неговите рисунки, макар и доста схематично дадени, ние виждаме доза от реалистично изобразяване на многото хълмове с дървета, които обграждат от юг и изток родния град на художника. Също реките и езерата с хълмистите брегове наподобяват средногорските води, а рибите, които плават в Даскалтодоровите реки, са все пъстърви от средногорските води. Като всеки средногорец Даскал Тодор е влюбен в гората и я рисува навсякъде, дори и там, гдето тя според текста на илюстрования разказ е излишна или направо му противоречи. Например избягалия в пустинята пророк Илия той го е нарисувал легнал под дървета.

За реалистично виждане в Даскалтодоровите рисунки говорят и образите на разбойниците, джелатите и други подобни фигури. Те са винаги със страшни лица, дълги мустаци и чалми и фесове на главите, същински турски разбойници. В изображението на притчата за милостивия самарянин те са цяла хайдушка потеря и заемат централното място в рисунката, макар че в разказа са споменати само с една дума.

В своите календари Тодор Пирдопски рисува символични образи на слънцето, луната, съзвездията, планетите, зодиите и др. В схематичното им и доста наивно представяне личи ограниченият кръг на културно-историческите и митологически познания на пирдопския учител. Нещо повече от наивни фрески на тези обекти в някои манастирски църкви той сигурно не е виждал и не познава. И затова толкова по-ценно е старанието му да ги изобрази за своите читатели.

Тодор Пирдопски е и художник-декоратор. Освен в орнаментите, за които говорихме, декоративност той прилага и в илюстрациите. Образите на светците у него почти винаги са допълнени с разни декоративни елементи както във фигурите на лицето, така и в акцесоарите. Те са налице и в груповите сцени, особено когато те са поставени в затворено пространство – храм, град и пр. Стените, подовете, прозорците, вратите, колоните и кулите са украсени с разни орнаменти — геометрични, цветовидни и пр. Същите украсяват и широките пояси, с които са обрамчени много от илюстрациите. В това отношение Даскал Тодор се доближава до поп Пунчо, който също като него живее и работи усамотен в своето село (Мокреш, Ломско). И двамата са самородни самодейци, представители на т. нар. примитивизъм в българската живопис от XVIII и XIX в.

Художникът Тодор Пирдопски е особен и в употребата на боите. Всички негови рисунки с изключение на някои винетки са оцветени. Любимите му цветове са жълто, синьо, мораво, зелено и кафяво, все в убити тонове. Ярки, светли тонове у него няма. Изглежда, че и боите му са били долнокачествени, навярно приготвени от самия него. В околностите на Пирдоп и днес се копае разноцветна пръст, от която домакините доскоро сами си изготвяха цветни мазилки за къщите. Тези долнокачествени бои, сложени върху също долнокачествената хартия на Даскалтодоровите книги — той не е могъл да си набави по-добра хартия, — са допринесли за лошия вид

и бързото похабяване на неговото книжовно и художествено наследство.Откъснатостта на Средногорието от културните центрове и обстоятелството, че Тодор Пирдопски работи само в своя роден град, са обусловили и особения характер на творчеството му. Той не е наблюдавал как пишат и рисуват големи майстори, не е разглеждал и техни творби, а знае само това, което е виждал около себе си и в малкото книги, с които е успявал да се снабди, и е работил, както е могъл да се научи сам. Затова е примитивист и като книжовник, и като художник.

Въпреки това творчеството на Тодор Пирдопски не е останало затворено в Пирдоп. Книгите му, макар и публикувани в един екземпляр, понеже не са печатани, са били разпространявани и четени твърде много, повече, отколкото книгите на който и да било друг български книжовник от XVIII в., останали в ръкопис. Данни за това има в самите тях. Те са разнасяни и четени от Копривщица до Враца и от Плевен до Пазарджик. В началото на книжовната си дейност навярно сам той ги е предлагал на читателите, но по-късно през 20-те и 30-те години, когато името му на добър граматик е станало известно, сигурно му са давани поръчки от отделни лица да им препише и изготви книги, за които те му са заплащали. В много от книгите му стоят бележки за колко пари са купени. Явно е, че трудолюбивият пирдопски граматик е и „печелил“ от своята книжовна дейност. Тя е била за него едно допълнително, платено занимание. Все пак зад „масовата“ книжовна продукция на Тодор Пирдопски не стои жажда за печалба, а голямата му любов към книгата и просветата.Той подобно на своите предшественици дамаскинари е народен просветител, който не само просвещава своите читатели с интересното и достъпно съдържание на своите книги, но ги и забавлява и радва с украсата им.

В допълнителните бележки от притежатели и читатели в книгите на Тодор Пирдопски се говори не само за това, къде те са били носени, за колко са купени, но и за това, как читателите са ги възприемали и чели. Например в дамаскина от 1826 г. е отбелязано следното: „1867 май 8-и. Явно да бъде как бехме събрани ния отдолу назначените [подписаните] свещеници П. Стефан, П. Захария, уч.: Ц. Иванов, Панчо. . . , Павел Пирдоп... от Камарци в училището. И като пихме по една две чаши вино почетохме и житието на святаго Иван Богослова с който чрез молитвата да бъдем в царството небесно.“

По същия колективен начин са били четени и използувани сигурно и календарите на Даскал Тодор с техните съновници и гадателници.

С какъв интерес са четени неговите дамаскини, и то десетилетия след написването им, личи от следната бележка в Буновския дамаскин: „Прочел аз Данаил Симеонов тъзи книга тъкмо 12 и словом дванаесе пъти в лето от рождество Христово 1882 месеца иянуаря 1 ден.“За коя друга българска книга може да се отбележи подобно нещо?

Ние обявихме Тодор Пирдопски за последен дамаскинар и следователно останал без продължители, но като художник-илюстратор той е имал такива. В Народна библиотека „Кирил и Методий“ се пази едно малко сборниче от молитви (№ 355) от първата половина на XIX в. (в бележка е отбелязана годината 1839), за което проф. Б. Цонев основателно предполага, че е преписано от Даскалтодорови книги. Съвсем сигурно е, че украсата му — образи на светци (Андрей, Богородица, архангел Михаил, Харалампий), както и винетките и началките са пълно подражание на Даскалтодоровата илюстративна практика; и рисунката, и оцветяването са същите. Че сборничето е работено по образеца на Даскалтодоровите книги, личи и от подписа „Серафим видрарский“, който е може би самият писач и илюстратор. Книгите на Даскал Тодор, както отбелязахме, са били най-широко разпространявани точно в Ботевградско, вкл. и в с. Видраре. Сборничето е намерено от Трифон Кунев в с. Ъглен, Ловешко, гдето било донесено от другаде.

Литературните историци, като П. Динеков и Д. Петканова, като говорят за Даскал Тодор, обикновено го свързват поради летописните му бележки с поп Петър от Мирково и Методий Драгинов от Чепино, които също са оставили ценни летописи. Той като книжовник-летописец наистина заслужава да се нареди между тях, но е и нещо повече — продължител е на книжовната традиция на родния си град, на неизвестния преписвач на ценния Пирдопски апостол от XIII в. (НБКМ, № 497), на съставителя на Протопопинския дамаскин от XVII в. (НБКМ, № 708), в който Даскал

Тодор е вписал своите летописни бележки („епистолия“) на преписвачите на Паисиевата История, намерени в Пирдоп, и на много други ръкописни книги, каквито е имало там.*

Даскал Тодор завършва ръкописния период на книжовната традиция в Пирдоп, след него започва печатният. Неговите ученици пирдопчани вече печатат книгите си — Златан Груев Киков (по-късно Сливенски митрополит Серафим) през 1853 г. издава „Изяснения на неделните и празднични евангелия“, а Лука Павлов — „Кратка аритметика“ (1858) и „Писмени състави за обучението на децата“ (читанка) — 1858. Продължител на пирдопската литературна традиция от Възраждането може да бъде наречен и Тодор Влайков. Макар и да работи след Освобождението, той е свързан с възрожденската литературна традиция на родния си град, както никой друг български писател.

* За наличие на много ръкописни български книги в Пирдоп говорил на Конст. Иречек Сливенският митрополит Серафим, които по заповед на Ловчанския митрополит Дионисий били заменени с гръцки. Вж. М. И в а н о в. Палеографически, граматически и критически особености на Пирдопския апостол. — Сб. НУНК, кн. VI, с. 85.

ФРАНЦИЯ

„REVUE D'HISTOIRE LITTERAIRE DE LA FRANCE"
Ноември—декември 1977, № 6, Париж

Завършвайки 77-ата година от основаването си, „Ревю д'истоар литерер дьо ла Франс", издавано от Дружеството за литературна история на Франция с подкрепата на Националния център за научни изследвания и на Националния център за литература, е посветило своя шести брой (за ноември—декември 1977) на „проблемите на театъра във Франция (1920—1960)". Този специален брой, подготвен и представен от Жак Робише, съдържа текстовете и дискусиите по време на разговора, организиран от Дружеството за литературна история на Франция и състоял се на 20 ноември 1976 г. Проф. Раймон Льобег представя броя на читателите с кратко „встъпление" (avant-propos), в което казва: „в историята на френския театър смятаме като главни дати „Препирнята за *Сид*" и „Битката за *Ернани*". След сто години те ще ни се струват може би като малки схватки в сравнение с промените, настъпили в течение на XX в."

Цялостна представа за богатото и интересно съдържание на специалния брой ни дават публикуваните статии, а именно: „Режисьори на Картела и театралният текст" (Ж. Жомарон), „Клодел и театърът в своето зараждане" (М. Лиур), „Легенда и драматургия в театъра на Жироду" (Ж. Боди), „Жан Ануи трагически поет" (Ж. Виер), „Френската публика и театралната обнова след Втората световна война" (А. Тисие), „Визиулното въображение в театъра на Монтерлан" (А. Стефан), „Сартър за Брехт" (Ж.-Ж. Рубин), „Златен век или постановката на класиците във Франция между 1945 и 1960 г." (Бернар Дор).

Всяка от поменатите по-горе статии се съпровожда от дискусионен текст, интересен без съмнение за уточняване на поставените в статиите проблеми, но е изключено в няколко страници да се резюмира казаното за всяка дискутирана статия, толкова повече, че във всяка една съответният автор разисква един проблем, който намира критическо осветление в дискусионния процес, където се сблъскват и съпоставят различни и понякога противоречиви тези.

По-специален интерес за нас представлява очеркът „Сартър за Брехт" (14 страници) без дискусионния текст (3 страници). Статията се предшествува от следния кратък диалог: „Кенет Тинан: Кои съвременни драматурзи Ви възхищават най-много? — Сартър: Брехт, безспорно, макар починал, и въпреки факта, че не използувам неговата техника и не споделям художествените му принципи."

При Сартър, пише Жан-Жак Рубин, не става въпрос да се подчини театърът на една политическа кауза. Ако театърът, който той препоръчва, е политика, то е, че поставя политически въпроси, буди, изостря критическата бдителност на зрителите-граждани. По време на представлението на „Мръсните ръце" авторът заяви на в. „Комба": „Една добра театрална пиеса трябва да поставя проблеми, а не да ги разрешава"; пред в. „Фигаро" бе заявил: „Театърът не е създаден за демонстрация, нито за решения. Той се подхранва с въпроси и проблеми."

По-нататък Рубин пише: „1943 г. . . Сартър почва своята кариера като драматург с пиесата „Мухи". Брехт е в Ню Йорк (избягал в САЩ от фашисткия Хитлеров гнет). Макар творчеството му да е вече значително, Брехт не е познат на широката публика с изключение на „Опера за пет гроша", създадена през 1928 г., възбудила, както се знае, доста противоречиви отзиви. Сартър е присъствувал заедно със Симон дьо Бовуар на представлението на „Опера за пет гроша", сценично осъществена от Гастон Батѝ в 1930 г. В 1959 г. той заявява пред „Експрес", че не е видял в нея друго освен това, което наричат сатира на обществото. . . Същинската цел на Брехт — добавя Сартър — ни бе напълно избягнала. Когато излязох от театъра — оттогава повече от двадесет години, намерих пиесата анархистична. . . Позитивната страна на двойната критика ми се бе изплъзнала, както на всички тогава. Начиная от 1943 г. двамата творци се развиват паралелно, до 1956 г. за Брехт (който същата година умира), до 1959 г. за Сартър, който след „Затворените от Алтона" в 1959 г. не създава за театъра оригинална творба. Няма обаче „среща" между двамата преди 1954 г. През юли същата година „Берлинер Ансамбъл" представя за публиката на Международния фестивал в Париж (бъдещия „Театър на Нациите") Брехтовата драматургия в нейната тоталност (текст и реализация). Шокът с „Майка Кураж". За откриването на Брехт във Франция капитална е заслугата относно историята на

театъра през 60-те години на студията „Брехт във Франция“ от брехтоведа Бернар Дор.

Че Сартър, казва Рубин, е изпитвал оттогава още огромен интерес към изследванията на Брехт, в това ни убеждава големият брой статии, беседи, интервюта, които френският автор е публикувал от 1955 г. насам. Сартъровите писания върху Брехт, изглежда, си поставят две цели: изследване на възможностите за една Брехтова практика във Франция през годините 1955—1960, намиране място и може би „закрепването“ му като драматург редом с Брехт и, ако е нужно, против него. По-нататък в своите пояснения Ж.-Ж. Рубин пише: „Като Брехт Сартър не предпоставя политическата практика на театъра, преди да бъдат най-напред решени няколко предварителни въпроса: за кого се играе? какви средства трябва да се употребят, за да се разберат от публиката, към която искат да ги насочат? На една публика от народа трябва най-напред да се представят пиеси за нея: написани за нея и които говорят за нея. Знае се, че Сартър силно атакува в 1955 представленията на Жан Вилар в „Театър Насионал Попюлер“, упреквайки го, задето е забравил под претекст за „театрален празник“ „социологическите тежнения“ и е провъзгласил под етикета „популярен“ един обикновен театрален репертоар, т. е. с цел да задоволи особено „културната“ нужда на част от буржоазията. . . Още в 1955 г. Сартър беше заявил: „трябва . . . да сменим публиката. Що се отнася до мене, сега аз няма какво повече да кажа на буржоата.“

Следвайки по-нататък пътя на конфронтацията Сартър—Брехт, съпровождайки паралелните им характеристики с любопитни бележки, френският есеист пише: „Сартър има прочее острото съзнание за своето социално-историческо положение на писател-драматург и за всичко онова, което в този план го отделя от Брехт. Последният поне, откакто се завърна в Германия през 1949 г., разполага с публика, готова да подхрани усилието му за политически размисли, докато френската буржоазия се възпира да премине отвъд определен праг по съвсем очевидни причини. Огорчението на Сартър, това чувство на търсене ненамираеми зрители, се изразява чрез носталгията, парадоксална най-малко у един човек, обърнат с лице към настоящето, за едно изгубено минало на популярния театър. Златен век, на който Сартър дава значително по-широк диапазон: от зараждането на театъра до „възшествието на буржоазията“! Единствен буржоазният театър не е бил популярен театър. Цялата театрална традиция — по думите на Сартър — е била популярна до възшествието на буржоазията. Носталгията на Сартър обяснява, казва Рубин, настойчивостта, с която драматургът Сартър се стреми да ситуира Брехт и да намери собственото си място на границата на една мрежа от традиции. От една страна — бележи Сартър, — театралните референции на Брехт не са същите на френската публика. Не откриваме у него влияние на гръцките или френските класици, пиесите му призовават по-скоро спомена за елизабетинските драми, отколкото трагедиите.

Що се отнася до проекта — учредител на Брехтовата драматургия — да помогне на зрителя сам да се промени, за да промени света, проект, който Сартър лично приподписва, той го отдава пряко на аристотелизма и на прочутия „катарзис“: „Обществото трябва да се промени изцяло и функцията на драматурга да бъде „пурификацията“, за която говореше Аристотел: той ни открива това, което сме ние, жертви и съучастници едновременно“ (с. 14 от „Брехт и класиците“). Тук също не може да не забележим, че Сартър тегли малко нещо чергата към себе си! Защото Брехтовият проект — пише Рубин — визира промяна на човека, разбира се, но промяна п о л и т и ч е с к а. Касае се да го накараме да осъзнае своята алиенация, пътищата, по които върви, механизмите прочее на Историята. Но Аристотеловият катарзис, дори чрез разширената интерпретация, която му дава XVII в.,се явява като една м о р а л н а терапевтика: тя позволява на зрителя да се предохрани срещу страстите или пороците чрез внимателното наблюдаване на разпуснатостите, към които те водят.

Сложността на отношението на Сартър спрямо Брехт произтича от противоречието — латентно в сърцето на собствената му театрална мисъл; като Брехт Сартър препоръчва театър, внедрен в настоящето на зрителя, един театър на действието върху света, който би завършил с буржоазната драматургия на неизменното и на неизбежното. Но в същото време Сартър афишира любопитно един истински „есенциализъм“ от момента, в който разглежда театъра като система на представление. Участието — заявява той — например е „дълбоката същност на театъра“. Сартъровият есенциализъм свежда театъра до проводник на идеология, като пренебрегва необходимите трансформации на техника и на форми в процеса на идеологическата мутация. Тези трансформации на свой ред ще трансформират виждането на зрителя. Виждането му на театъра и виждането му на света.

Н. Д.

„ИСТОРИЧЕСКИЯТ РОМАН В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА“ ОТ ГЕОРГИ ЦАНЕВ, С., БП, 1976, 303 с.

Заглавието на този труд е предварително основание за интереса, с който пристъпваме към неговия прочит. Нашата литературна наука не страда от излишък на подобни проучвания, за да не бъдем и достатъчно заинтригувани от това, което ни предлага акад. Георги Цанев. А неговото име на известен литературен историк е друга причина за очакванията, които ни се ще да бъдат оправдани от труда му.

Голяма част от съдържанието на „Историческият роман в българската литература“ ни е познато отдавна. Разпръснато в някои от предишните книги на Цанев, сега то е допълнено, методологически актуализирано и подчинено на по-обхватните изисквания на научната монография. Трансформирано по този начин в един нов обем, то предпоставя действително отликите, които притежава новата книга. А в известен смисъл, това трябва да се отбележи, трудът на Цанев има и характер на равносметка за многолетните наблюдения на този изтъкнат учен, посветени на българската романистика, респ. на историческия жанр в нея.

Разглежданата книга е опит за написването на едно по-цялостно изследване за историческия роман. Тя е нещо като история на този жанр, доколкото започва с неговата поява и проследява неравностойното му развитие в един продължителен период, към който за съжаление не е прибавено и времето след Девети септември, когато историческият ни роман получи необикновено извисяване.

Трудът на Цанев започва с встъпление, което обръща внимание на по-важните въпроси от спецификата на историческия жанр. Авторът отбелязва, че „Историческият роман в европейската литература изобщо се явява в началото на XIX в., когато по думите на Белински историята излиза като „нова наука“ и скоро става „господствуваща наука „ алфа и омега на века“ (с. 5). Той цитира още един път великия руски критик с неговата мисъл за онова „ново направление на изкуството“, дадено от историческата наука, след което изтъква, че появата и развоят на историческия жанр са детерминирани от големите събития на епохата. „Доколкото и у нас го има преди Освобождението — пише Цанев, — неговата поява се обуславя също така от борбите за национално освобождение“ (с. 6).

За да отговори кой роман е исторически, авторът прибягва до изказванията на Гьоте, Флобер, Фойхтвангер, Алексей Толстой и други крупни художници. Техните мисли, отнасящи се до една или друга постановка за онова, което трябва да бъде като жанрова обособеност историческият роман, са подложени на прецизен коментар от Георги Цанев. Така, спирайки се на различните становища, като приема рационалното и отхвърля несъстоятелното, авторът постепенно ни извежда до своята дефиниция за същността на историческия роман. Но тази дефиниция не е поднесена като школско правило, лаконично и нетърпящо никакви уговорки, а се дава чрез едно обстоятелно изложение на собствените възгледи, съобразено с комплицирания характер на въпроса за жанровото изясняване и уточняване.

Като първа отлика на историческия роман Цанев посочва „м а т е р и а л а“. Или, както пише той, „съдържанието на произведението с исторически сюжет се гради върху познания, почерпани из д о к у м е н т и от миналото, писания и изследвания върху минали събития, паметници, останали от някогашни времена, спомени и предания, създавани и предавани от хора, чужди на автора по светоглед, далечни по психология“ (с. 13). Друга характерна черта, отбелязана от Цанев, е начинът, по който историческият роман въздейства на читателя, „чисто човешкото въздействие, което съпровожда винаги естетическото“ (с. 14). Авторът отговаря и на въпроса, кое „прави известни лица и събития исторически“ (с. 16). Той смята, че „трябва да има отдаленост между рисуваните събития и читателите, на които се поднася романът“ (с. 17). Като най-сигурен белег на историческия жанр в романистиката се извежда „и с т о р и ч е с к а т а д е й с т в и т е л н о с т на г е р о и т е“ (с. 17). В това отношение Цанев изцяло споделя възгледите на Белински и Добролюбов.

Като прави редица уточнения за границите на проучвания жанр, авторът обобщава накрая, че „типичният исторически роман има за предмет събития и герои с историческа реалност — събития, действително станали, и герои, наистина съществували, известни със своите собствени имена“ (с. 19). Тук има и едно пояснение относно факта, че

в историческия роман може да присъствуват и персонажи, и събития, които са измислени, но те трябва да бъдат „в е р о я т н и за съответното време“ (с. 19).

На основата на примери от европейската литература Цанев подробно разказва за пречките, които преодолява творецът, за да стигне до самото писане на исторически роман. Заедно с това е разкрито и отношението на мнозина видни представители на жанра към историческата действителност като обект за художествено претворяване. Авторът отделя място и на такива принципни въпроси като ролята на личността и масите в историята, задължителната реалистичност на художествения образ в историческия роман, недопустимото идеализиране на персонажа, възпитателното значение на произведенията от този жанр и пр. Навсякъде в тази част на книгата си Цанев демонстрира една широка теоретична, философска и естетическа компетентност. Написана като отделна статия още през 1942 г., а после допълнена с незначителни поправки, тя издава ревностния и отдавнашен познавач на българския исторически роман, изследователя, който приема като лична радост всяко ново художествено достижение на нашите писатели, работещи в този жанр. Тук му е мястото да припомним и казаното за един неприятен прецедент в някогашната ни историческа романистика, което и сега звучи като актуално предупреждение: „. . . за повечето писатели историята е нещо като комшулук, през който те влизат и излизат по чехли, когато им скимне. Малцина имат съзнанието, че областта на историята не е достъпна за всекиго — тук не всеки може да бъде художник дори ако е даровит писател“ (с. 52).

По-нататък Георги Цанев преминава към фактическото изследване на историческия роман в нашата литература. В отделна глава, наречена „Пътят към историческия роман“, той анализира състоянието на жанра през Средновековието и Възраждането. Авторът се спира на много преводни и побългарени произведения, позовава се на редица други исторически повествования, за които казва, че са изиграли важна роля в нашия литературен процес, доколкото „чрез тях най-вече в българската литература навлизат реалистичният поглед и повеите на новото време“ (с. 69). Но тъкмо в тази част, която е пряко свързана с въпроса за генезиса на историческия роман, Цанев е повече фактологично информативен и по-малко теоретически задълбочен. Наистина той има съзнание за изключителните трудности, с които се сблъсква методологията на изследване на романа.

На това място ще си позволим едно отклонение, което, без да бъде упрек, отправен към Цанев и неговите възгледи за произхода на историческия роман, доколкото не спира вниманието му, е покана за по-нататъшен размисъл върху генезиса на жанра. Става реч за мисълта на Бахтин, който в известната си работа „Епос и роман“ подчертава, че корените на романа започват от „фолклорната почва“. В същия дух, като разглежда няколкото епицентъра, от които тръгва съвременният български роман, Боян Ничев пише, че „развоят на прозата ни към крупен романов епос минава и през използуване някои елементи от поетиката на фолклора и по-специално на вълшебната приказка“ (вж. Пътят на българската проза към крупни епични форми. — Съвременник, 1974, кн. 3, с. 144). В случая Ничев говори изобщо за пътя на българската проза, но доколкото историческият роман е негова съставна част, едно от неговите далечни „архитипни“ начала, също може да бъде потърсено в поетиката на фолклора.

Що се отнася до другите два епицентъра, откъдето започва романът, респ. и нашият исторически роман, те са разгледани обстойно от Цанев (калкирането и цикълът разкази). След прегледа на създаденото през Средновековието и Възраждането авторът стига до верни констатации; той успява да докаже спомагателната и проправяща пътя мисия на историческия жанр преди появата на романа. Или, както пише Георги Цанев, чрез историческите повествования от старобългарско време до Освобождението се създават „ония идейно-естетически елементи, от които ще се развие истинският исторически роман“ (с. 103).

В последните две глави на книгата, озаглавени „Историческият роман след Освобождението“ и „Историческият роман между двете световни войни“, ние виждаме най-добре Цанев, какъвто го знаем от досегашните му трудове — вещ литературен историк, учен с развито чувство за трайното в литературата, изследовател, който има методологическото въоръжение на литературоведа-марксист и знае какво да постигне с него. В споменатите части литературно-историческият подход е тясно преплетен с теоретичния. Авторът ни поднася стегнати, точни преценки за много творби и писатели. Като следва хронологически развитието на историческия роман, той постепенно очертава нарастващото извисяване на жанра, неговото непрекъснато отдалечаване от битовото за сметка на философските, психологическите и идеологическите интонации. Цанев отделя място за еволюцията на художествения образ в аспекта на неговата идейно-естетическа даденост и въздейственост. Отбелязани са стилистичните изменения в развитието на жанра, подчертани са различните композиционни трансформации, проследено е бавното, но прогресивно еволюиращо мирогледно съзнание на българския исторически писател. Всички идейно-тематични и формални промени, станали в развоя на историческия роман, са представени в контекста на социалния дух на времето. Съпоставяйки и противопоставяйки положителни и отрицателни идейни и естетически тенденции, каквито в различните периоди намираме

в нашите исторически романи до Втората световна война, Цанев създава една динамична картина на жанровото постулиране.

От сп. „Литературна мисъл“ (1976, кн. 3), в което беше поместена предварително една част от разглеждания труд, се разбираше, че той ще бъде озаглавен „Историческият роман в българската литература до Девети септември 1944“. Като махнем едно-две изключения, представени от произведения, писани след посочената дата, книгата на Георги Цанев действително има пред вид само нашата историческа романистика до 1944 г. Но в сегашното си издание тя носи заглавие, което в най-добрия случай приемаме като обещание, че нашият изтъкнат учен ще продължи изследването.

Тук ще спомена и за два други недостатъка на книгата като цяло, които съвсем не накърняват достойнствата ѝ на научен труд, но е могло да бъдат избягнати.

Прави неприятно впечатление, че в различни части и глави от труда на Цанев се използуват еднакви цитати или мисли. На страница 6 ще открием текст, който в подобен смислов вид се намира и на с. 138. Същото виждаме и другаде: от с. 8 — повторение на с. 159, от с. 9 — на 128, от с. 10 — на 159, от с. 110 — на 181, от с. 28 — на 113, от с. 46 — на 114, от с. 119 — на 177, от с. 137 — на 167.

И друго — на с. 293 (горе) авторът пише, че романите „Тлееща жарава“ и „Ивайло“ „не влизат в рамките на тоя труд“. А на с. 178 Цанев започва един доста обширен анализ на романа „Ивайло“ от Стоян Загорчинов.

Посочените факти, очевидно незабелязани от автора, при всички случаи е трябвало да обърнат вниманието на редактора на книгата.

И накрая — още едно връщане към акад. Георги Цанев и неговата монография „Историческият роман в българската литература“. Роберт Вайман пише в своята „История на литературата и митологията“ (М., „Прогресс“, 1975): „Съвременната литературна история е не просто историческо резюме на творчеството на предшествуващите епохи в неговото отношение към действителността на онова време, а процес на съзнателно съпоставяне ценностите на миналото и тяхната оценка от съвременността. Предметът на литературната история е не просто литературата на миналото, а нашето сегашно отношение към тази литература, която отново оживява за нас именно със силата си на такова отношение“ (с. 24).

Ако тази мисъл на Вайман продължава да звучи като императив за литературния историк, за всеки, който изследва литературния процес в неговото развитие от миналото към днешния ден, с най-добрите си страни трудът на Цанев е действително една с ъ в р е м е н н а научна книга.

Божидар Кунчев

„ГЕОРГИ ЦАНЕВ“ — ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИ ОЧЕРК ОТ ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ; „ИЛИЯ ВОЛЕН“ — ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕН ОЧЕРК ОТ ЛЮБЕН БУМБАЛОВ; „МИХАЛАКИ ГЕОРГИЕВ“ — ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИ ОЧЕРК ОТ МИХАИЛ ВАСИЛЕВ — С., БП, 1976

Литературно-критическите очерци на Л. Георгиев за Георги Цанев, на Л. Бумбалов за Илия Волен и на М. Василев за Михалаки Георгиев обогатяват традиционната жанрова поредица на Изд. „Български писател“ с нови имена и факти. Трите очерка се различават в подхода към литературните явления, но явен е стремежът на авторите към детайлно-проблемно проучване на избрания обект. Най-напред ще се спра на очерка на Л. Георгиев, тъй като той е посветен на един от най-видните съвременни наши литературоведи, чието име е свързано с първите стъпки на марксистката литературна критика.

В един литературно-критически очерк от стотина страници едва ли може да се направи изчерпателна преценка на литературоведското дело на Георги Цанев. По-скоро е възможно само да се щрихира неговият портрет, в който да проличат индивидуалните особености на големия наш литературен критик и историк в оценката на художествените явления. Авторът на този очерк — Л. Георгиев, още от уводните думи дава да се разбере, че се интересува от изследователския подход на Георги Цанев, в който своеобразно се съчетават критикът и историкът на литературата. „Георги Цанев — пише той — дойде в литературната история от литературната критика. Преди да стане историк на литературата, той беше неин взискателен и утвърден критик. А това е най-сигурното доказателство, че неговата връзка с литературното минало е съвсем пряка и естествена. Тя се дължи на една страст и любов към изкуството и не се предопределя от други интереси.“ Тази характеристика Л. Георгиев превръща в ръководен принцип на своя очерк.

Книгата хронологически е разделена на две части — дейността на Г. Цанев до 9. IX. 1944 г., когато той се изявява предимно като литературен критик, и след 9. IX. 1944, когато интересите му се прехвърлят върху историческата преценка на литературното минало и наследство. Между двата периода има и пряка тематична връзка — така например в една от най-интересните му студии „Търсене на нови пътища в българската литература“ литературните явления, в които той е бил пряк участник, са обобщени като исторически период. Първата част на книгата има по-публицистичен характер, тъй като Л. Георгиев се спира на идейно-политическите и гражданско-обществените позиции на Г. Цанев. Макар че тук авторът е успял да направи връзка между биографичните и творческите моменти в израстването на критика, все пак тази част оста-

вя впечатление за известна илюстративност. Вниманието е съсредоточено върху рецензиите на Г. Цанев за стихосбирката на Хр. Смирненски „Да бъде ден!“, които безспорно са блестящо потвърждение на неговия критически талант. Струва ми се обаче, че за да се даде по-пълна представа за проявите на критика от този период, е необходимо по-подробно разглеждане на някои негови рецензии и статии. Още повече, че усетът му за художествено значимото се проявява не само по отношение на пролетарската поезия. Л. Георгиев основателно се спира на статията „За историческия роман“, в която Г. Цанев изказва мисли за художественото пресъздаване на историята, актуални и до днес. Но в анализа липсва онази поанта, която проблемно да разшири представата за участието на Г. Цанев в литературния процес (например отзивът му за романа на Ст. Загорчинов „Ден последен“). От същите съображения би могло да се възрази, че статията на Г. Цанев „Проблеми на днешната българска литература“ не е спомената.

Оценката на литературно-историческото дело на Г. Цанев е свързана с много въпроси от методологическо естество в подхода към литературния материал. Л. Георгиев изхожда от неговия основен труд „Страници от историята на българската литература“, който дава обобщена представа за погледа му към българската литература като литературен процес. В тази част на очерка авторът прави един конкретен проект на литературния историк Г. Цанев. Стремежът е да се разкрие връзката между литературоведския подход на Г. Цанев и марксистко-ленинската преоценка на нашето литературно наследство. Предмет на по-подробен анализ са студиите—литературни портрети (за творчеството на Елин Пелин, Г. П. Стаматов, П. К. Яворов, П. П. Славейков), в които най-ярко се проявява критическият темперамент на Г. Цанев в художественоценностното осмисляне на литературно-историческите факти. Л. Георгиев правилно се ориентира към онези страни от неговото литературоведско дело, които имат приносен характер в преодоляването на схематично-опростителските представи по отношение на литературното наследство. Те безспорно са свързани с живото присъствие на критика в литературно-историческата оценка, отразяват способността му да проникне в художествения свят на твореца, да обясни, а не да предпостави противоречията в неговото развитие. Л. Георгиев съзнава, че като литературен историк Г. Цанев има ярко изразен профил, в който е обобщен определен опит на нашето марксистко литературознание. Това се вижда и от критическия разбор, на който той подлага някои негови методологически статии — „За нашето литературно наследство“, „По пътя на реализма“, „Опит за периодизация на българската литература след Освобождението“ — съпоставя възгледите му с методологическите постижения на съветското литературознание (за конкретно-историческото съдържание на реалистичния метод). Въпреки това характеристиката би могла да се задълбочи, като творческият метод на Г. Цанев се постави в по-определен литературно-исторически контекст. Така например „пренебрегнатата“ статия за Боян Пенев до голяма степен би конкретизирала възгледите му за връзката между литературния историк, теоретик и критик.

Литературно-критическият очерк за Г. Цанев е първият по-изчерпателен и методологически промислен опит да се определи ролята и мястото на неговата дългогодишна творческа дейност в развитието на българското литературознание. Независимо от посочените недостатъци той има значение не само като индивидуален творчески портрет, но и като евентуална перспектива в осмислянето на нашата литературно-критическа и литературно-историческа мисъл.

*

Литературно-критическият очерк на Л. Бумбалов е посветен на творчеството на самобитния и „труден“ белетрист Илия Волен. Неговият „суров, настръхнал, реалистичен свят“ (по думите на С. Султанов) е нов поглед към живота на българското село, който, без да отделя писателя от традицията на българския разказ,го поставя в особено положение спрямо нея.

Авторът на очерка съсредоточава вниманието си върху поетиката на разказното изкуство на И. Волен. Той детайлно анализира неговия стил, без да изпуска въздействието на конкретно-историческите фактори от биографичен, обществено-социален и литературен характер. Веднага трябва да кажа, че едно от достойнствата на очерка е сравнителният план, в който се разглеждат художествените похвати на писателя: паралелите с А. Каралийчев, Е. Пелин, Й. Йовков, К. Петканов, Г. Райчев, Г. Караславов и др. допринасят много за очертаване на неговата творческа индивидуалност, дават ориентир на изследователския интерес. Главата „Утвърждаване на реалистичните позиции, където Л. Бумбалов е вложил критическите си амбиции да намери ключ към поетиката на разказвача, е най-сполучлива между другото и за това, защото тук са съсредоточени почти всички сравнителни акценти, придаващи проблемна конкретност на анализа.

В проследяването на художествено-стиловите особености на разказите на И. Волен Л. Бумбалов изхожда от развитието на българския разказ през 30-те години — освобождаване от битоописателството, задълбочаване на психологизма, отслабване ролята на събитийно-фабулните моменти. Приемайки тази характеристика като предпоставка, авторът се стреми да оразличи художествения похват на И. Волен, да изтъкне онова, което е типично за него; да намери идейно-естетическите измерения на строгата обективност на неговото повествование. Впечатлението е, че Л. Бумбалов е по-силен в детайлите на анализа, отколкото в синтеза. Изводите за мя-

стото на И. Волен между по-старото поколение разказвачи — Елин Пелин, Йовков, Петканов — и младите — Каралийчев, Велков, Караславов, Ор. Василев, не звучат достатъчно убедително и аргументирано (с. 69). Но някои конкретни анализи и съпоставки, в които се показват художествените решения на общи за белетристиката от това време теми и проблеми, са направени с вещина. Ще посоча анализите на разказите „Диви души“, „Гора“, „Жертви“, „Юноша“, „Сила“, „Грудка“, „През една есен“ (от сборниците „Кръстци“ и „Божи хора“), в които на базата на сполучливи паралели се разкриват съществени страни от поетиката на И. Волен.

Художественият израз на творческата мисима на писателя — че описва „животът такъв, какъвто е“, много сполучливо е уловен в сравнението на разказите „Албена“ и „Сила“. Тук авторът действително е попаднал на възможност в сходното (магическото въздействие на красотата) да разкрие несходството (различните художествени позиции на Йовков и Волен). Съпоставките с Йовков биха могли да се разширят, защото и двамата белетристи използуват общи художествени похвати с различна художествена функция (например обективност на израза, психологическа натовареност на детайла, откриване на социалното в човешкото).

Главата „Зрелостта на художника“ е посветена на творческото развитие на И. Волен след 9. IX. 1944 г. Разглеждайки разказите от сборниците „Между два свята“, „На село през войната“, „С хора се живее“, Л. Бумбалов проследява промените в неговия повествователен маниер, свързани предимно със задълбочаване на социалната и сатиричната характеристика на действителността. Отделно от тях е анализирана новелата „Йов“. В същност зрелостта на художника се проявява найвече в „Йов“, където писателят доказва своите възможности за проникновено психологическо разкриване на сложната връзка между лична съдба и обществено-историческо развитие. Анализът на новелата е композиционно добре конструиран. Като че ли на Л. Бумбалов по-трудно се удава да улови образа на писателя в разказите от сборниците след 9. IX. 1944, тъй като той се поддава на тезата, че промените в стила непременно са свързани с „градация“ в художественото майсторство. Затова изпада в противоречия — например неубедително остава твърдението, че в анекдотичния разказ „Душака“ (който е по-скоро една реминисценция) психологическата характеристика на героя е „по-обемна“ от тази в разказа „Дядо Панко Князът“ (сборника „Черни угари“). Ще добавя, че от гледна точка на творческото развитие на Волен по-специално внимание заслужават неговите документално-публицистични разкази като „Народ“, „Къде бях по Девети“, „Йовков в Добруджа“ и др., в които по своеобразен начин се трансформира неговият автобиографизъм.

Литературно-критическият очерк на Л.Бумбалов доказва възможностите на сравнителния метод (разбира се, когато е приложен на място) в характеристиката на индивидуалния художествен стил. Авторът поставя творчеството на И. Волен в един богат литературно-исторически контекст и по този начин допринася за неговото художествено преоткриване.

*

Очеркът на М. Василев за Михалаки Георгиев се отличава с подчертаната си биографичност. Почти две трети от съдържанието авторът посвещава на обществено-културната дейност на писателя. Действително биографията на М. Георгиев е биография на „строител“ на нова следосвобожденска България, който с възрожденски патос се обрича на народополезна дейност. Тази част на очерка се чете с увлечение. Въпросът не е в това, че М. Василев отбелязва, че писателят е основател на културното дружество „Славянска беседа“ и на земеделското дружество, директор на първото българско изложение в Пловдив, издател на независимия опозиционен вестник „Балканска трибуна“. Тези факти той вмъква в един по михалакигеоргиевски увлекателен разказ за атмосферата и нравите на епохата. Този подход съответствува на личността на писателя, макар подробните описания на град София от края на века да уморяват.

М. Василев явно има за цел да създаде исторически фон, върху който да се открои проблематиката на разказите. Така например новосъздаващата се градска действителност е идейно-художествено отразена в „Шарен свят“, „Меракът на чичо Денчо“ и др. като сблъсък между патриархалните представи за живота и градския морал. Но композицията на очерка твърде рязко отделя историко-биографичните от творческите моменти. Това е особено показателно за главите „Домът на ул. „Княз Александър“, или първият литературен кръжок в София“ и „Завинаги във Вазовия литературен кръг“, в които се разглежда въпросът за отношението на М. Георгиев към художествения талант на Иван Вазов, но едната принадлежи на историко-документалния раздел, а другата на литературоведския, въпреки че в „Завинаги във Вазовия литературен кръг“ характеристиката на М. Георгиев като ученик на Вазов е твърде есеистично поднесена, а там, където се говори за стиловите особености на българския разказ от 90-те години („Откривател на българското село“), Вазов отсъствува.

Разказвачът Михалаки Георгиев практически е обект на анализ в две глави — „Откривател на българското село“ и „Силата на народния хумор“. Стиловата доминанта на неговите разкази правилно е потърсена в използуването на хумора, който го предпазва от идеализация на патриархалния живот (както това е у Влайков), от дидактично морализаторство, освобождава стихията на народния говор чрез неговите герои. Авторът

прави съпоставки с Влайков, Вазов, Страшимиров, но някак си не успява да ги изведе докрай — мисълта му се отклонява в друга посока. Това е донякъде резултат на факта, че М. Василев твърде много илюстрира анализа си с цитати. Само от разказа „С тебешир и въглен“ на няколко места са приведени дълги цитати. Като че ли по някаква инерция документално-илюстративният подход се пренася и върху чисто литературоведския анализ, създава разностилие, отклонява вниманието от някои верни и точни наблюдения върху разказното изкуство на писателя. Така например в главата „Говорене с перо и книга“ М. Василев се спира на езиково-стилистичните особености на М. Георгиев, но по същество неговото отношение е стилизирано през погледа на П. Динеков (цитират се страници от неговата статия „Разказите на Михалаки Георгиев“). Авторът не успява да постигне жанрово и композиционно единство в обединяването на литературния, документално-историческия и биографичния материал. Затова очеркът е интересен предимно като портрет на общественика и културния деец Михалаки Георгиев.

Христина Балабанова

„СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ“ от А. Н. ИЕЗУИТОВ

Ленинград, изд. „Наука“, 1975. 171 с.

Научната проблематика, свързана с изследването на теорията на социалистическия реализъм, неведнъж е поставяна в основата на работите на съветските литературоведи и колегите им от социалистическите страни.[1] Ще спомена само, че в литературната наука има интересни наблюдения, осъществени при анализа на социалистическо-реалистическата художествена литература, а това вече позволява теоретически да се обобщят проявите на метода.

Монографията на съветския литературовед А. Н. Иезуитов е добро доказателство за непресекващия изследователски патос в изучаването на естетиката и поетиката на социалистическия реализъм. Онова, което прави впечатление в подхода на автора към специфичната материя, ориентирана към изясняване на теоретическите особености на социалистическия реализъм, е методът на литературоведа. Както сам отбелязва Иезуитов, изследването на социалистическия реализъм все още има екстензивен облик (с. 4). Натрупан е богат и разнообразен материал, който трябва да бъде проучен с оглед на неговата съотносимост с принципите на социалистическия реализъм. И въпреки немалкото изследвания на литературоведите-марксисти теорията на социалистическия реализъм е недостатъчно изявен аспект в литературознанието. В същност постигнати са значителни успехи в изучаването на социалистическия реализъм, систематизирани са основните принципи в неговата естетика, а така също и своеобразието на формите в поетиката му. Все още обаче в литературната теория не е постигната онази резултатност, която покойният съветски литературовед А. И. Белецки определя като проблем за синтеза в литературознанието.

Много основателна е загрижеността, с която Иезуитов посочва неизясненост на категорията художествен метод в онтологическо отношение, което е предпоставка за възприемане на закономерностите и особеностите, проявяващи се при художественото усвояване на новаторските принципи в изкуството. Разбира се, не само изследването на онтологията на метода определя перспективността на литературоведческите проучвания. Споделяйки становището, че социалистическият реализъм е своеобразна естетическа система, авторът застава на здрава методологическа основа. Тази постановка се възприема от немалко съветски литературоведи, които откриват в нея потвърждение на мисълта за новаторския характер на художествения метод. Приемливо е да се пристъпи към проучването на естетическото своеобразие на метода с мярката на системно-структурния анализ. Подобен подход към художествената литература е практически резултатен тогава, когато не се абсолютизира „системността“ на метода, а се използува това негово свойство, за да се проникне до същността на съставните компоненти, до структурата.

Вниманието на литературоведа е насочено към изясняване на особено важни проблеми от теорията на социалистическия реализъм: анализ на основните компоненти на естетическата му структура, типология на връзките с останалите художествени методи, а така също и относителната самостоятелност в развитието и обогатяването на естетическата система на метода. Така определени, насоките на изследователските задачи подчертават особената актуалност на труда.

Първата глава на книгата има облика на увод в методологията и методиката на теоретическото изследване. Авторът очертава своеобразните аспекти, които характеризират изучаването на социалистическия реализъм с помощта на системно-структурния и типологическия метод. Основната методологическа постановка, възприета в труда, помага на Иезуитов да навлезе задълбочено в същността на изследователския предмет. Тълкуването на социалистическия реализъм като специфична естетическа система с неповторима естетическа структура позволява на литературо-

---

[1] Ще посочим имената на автори като Д. Ф. Марков, А. И. Овчаренко, А. И. Метченко, В. В. Иванов, С. М. Петров. Източногерманските и чехословашките литературоведи също имат дял в разработката на теоретическите въпроси на социалистическия реализъм с книгите: Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Berlin, 1974; Einführung in den sozialistischen Realismus. Berlin, 1975; Zb. O socialistickom realizme, Bratislava, 1976.

веда да разчупи еднообразието на досегашните изследвания, прилагайки нова методика при изследване на особеностите на художествения метод.

Авторът на монографията се стреми да внесе яснота сред пъстротата от гледища, поставящи си благородната цел да изяснят същността на художествения метод. Като остава верен на изходния си методологически принцип, оценяващ особената системност на социалистическия реализъм, Иезуитов възприема като най-правилна методиката, в чиято основа заляга възгледът за съотносимостта на категорията художествен метод със структурата на метода на научното познание (с. 27). Но макар и да предупреждава, че тази аналогия не предполага отъждествяването на художествения метод с метода на научното познание, авторът сам предизвиква с тази своя уговорка и първия въпрос. В състояние ли е типологическата близост на двата типа методи да създаде условия за подобен паралел между структурите им? Естествено е и в литературната наука да намери своето място принципът на аналогията, на моделирането при изследването на художествените явления. Недопустимо е тук обаче да се смесват и практически да се отъждествяват двете области: художествената и гносеологическата. Независимо че те имат пресичащи се равнища, които внушават мисълта за известно сходство, в тях в същност се изявяват характерните закономерности на два типа методи.

Като излиза от възгледа за системността на метода, авторът на монографията посочва следните компоненти на неговата структура: идея, принципи и средства (с. 28). Иезуитов задълбочено проследява всеки един от тези компоненти с оглед на тяхната функционалност в художествената система. Желанието на литературоведа е да се разграничи със своята концепция от съществуващите постановки за метода като „съвкупност от творчески принципи". При анализа на втория компонент от естетическата система не са привлечени достатъчно убедителни аргументи. Изследователят търси верен път, за да изясни връзките между отделните компоненти, което е напълно оправдано, защото това позволява да се проследи как се реализират конкретните форми на естетическата структура в системата на метода. Тук обаче при оценката на метода е нужно да се привлекат средствата, идеята, а не само принципът, разбиран като „практически смисъл на идеята".

В работата на съветския литературовед ясно проличава основната концепция за художествения метод при изграждането на „модела-схема". Оказва се, че за правилното разбиране на художествения метод, за изясняване на функционалността на структурните елементи е необходимо те да се видят в особената връзка с естетическата система. Като основни структурни „нива" в нея Иезуитов изтъква идеологическото, естетическото и художественото (с. 29). От тази класификация на равнищата в системата ясно проличава стремежът на автора да дистанцира естетическото от художественото, чиято корелация неведнъж е дискутирана в литературната наука. Навлизайки в спорна проблематика, Иезуитов откроява ясно своите методологически позиции. Съветският литературовед стига до интересен извод, че „естетическото своеобразие на социалистическия реализъм не е тъждествено на неговото художествено своеобразие". Това обобщение позволява теоретически да се осъзнае неправилността на твърденията, които не отчитат диалектиката на взаимоотношенията между естетическото и художественото. Несъгласен с постановката на Г. Поспело в обоснована в книгата „Эстетическое и художественное", авторът търси проявата на двете нива в системата на изкуството, а не в неговия предмет. Тази мисъл заслужава да бъде подкрепена, тъй като е основана преди всичко на монизма на художественото отражение. Подруго отношение обаче поражда отбелязаното от автора за индивидуалните прояви на естетическото и художественото. Оказва се, че на последното ниво се отрежда само функцията на „неповторима творческа дейност". Ръководейки се от този свой възглед, изследвачът не отчита особеностите в изявата на художественото. За неговата специфика пише още Енгелс в писмото си до М. Кауцка от 26 ноември 1885 г. Класикът, без да абсолютизира идейното съдържание на произведението, точно посочва проявите и особеностите на художественото, неговата връзка с обективното и субективното. Иезуитов сам признава условността на своята теоретическа диференциация при двете нива, които се нуждаят от доуточняване.

Като ценно качество на рецензираната книга е нужно да се изтъкне стремежът на автора да бъде докрай последователен в гледището си за метода като специфична естетическа система. Литературоведът изследва както художествената реализация на структурата на метода, така и връзките между различните нива. Да се намери съотносимостта на идеи, принципи и средства е не само цел, но и смисъл на системно-структурния подход в работата на съветския изследвач. Мисълта за съответствието между компонентите на метода с обособените нива в системата му е подходяща основа за наблюдения и обобщения върху диалектиката на художествените явления (с. 34).

Основен естетически стожер в структурния анализ на Йезуитов е принципът „революционен детерминизъм", чието съдържание е „възпроизвеждане на човека в качеството на активен творец и преобразовател на обкръжаващите го жизнени обстоятелства" (с. 45). Като изследва отражението на основния принцип върху различните нива в естетическата система на метода, литературоведът задълбочено разкрива как идеята за детерминираността утвърждава „независимостта на обекта, на средата от човека, отражаемото от неговото

отражение и зависимостта на субекта от обекта, човека от средата, отражението от отражаемото“ (с. 46). Тези преки резултати от въздействието на „революционния детерминизъм“ имат особена идеологическа натовареност, която характеризира не само художествения метод, но и самото изкуство като специфична изява на субекта. Особено важно се оказва своеобразното присъствие на компонентите и тяхното „снемане“ в нивата на естетическата система, а така също и самата функция на социалистическия реализъм като идеологическо явление в изкуството. Усилието на Иезуитов да изясни взаимодействието между марксизма и структурата на категорията художествен метод има особено значение, ако се разглежда и във връзка със стремежите на буржоазните литературоведи да отрекат способността на социалистическо-реалистическото изкуство да отразява правдата на живота. Опитите да бъде ревизирана марксическата концепция за реализма, например в книгите на Р. Гароди, са показателни за непрестанното движение на западната философска и естетическа мисъл не толкова да се разкрие богатството на новия метод, а да се осъществи съзнателно преследваната цел: тотално отричане на марксизма като идейно-есетическа основа на социалистическия реализъм. Оказва се, че всеки аспект от теорията на този художествен метод има особено силно изявена идеологическа функционалност, която е източник за раждането на различни концепции в немарксическото литературознание.

Съветският литературовед обръща особено внимание в книгата си на естетическото ниво в художествения метод. Като изхожда от основната си постановка за социалистическия реализъм, авторът анализира принципите хуманизъм, типизация, историзъм, психологизъм и др. Естетическото ядро на тези принципи е обоснованият възглед за „революционния детерминизъм“. Научно оправдана е забележката на Иезуитов за социалистическия реализъм като „исторически конкретно изображение на действителността“. Авторът е прав, че при определянето на този принцип на художествения метод конкретното изображение на действителността е предпоставка за естетическия характер на художественото изображение, но не е още доказателство за правдивото изображение на живота.

Авторът на монографията засвидетелствува своето отношение и към психологизма в изкуството. Този интерес се оправдава от функцията, която притежава принципът в естетическата система на социалистическия реализъм. Вниманието към психологизма се потвърждава от факта, че задълбочаването във вътрешния живот на човека — главен предмет на изображение в изкуството, има различни измерения, т. е. в поетиката на метода се изявяват различни форми на психологизъм. Писателят-социалистически реалист се насочва към вътрешността на обстоятелствата и това е продиктувано от последователния му стремеж да се разкрие истината за действителността, за социалните, политическите, философските, нравствените стойности, определящи поведението на художествения характер в изкуството. Иезуитов подчертава особената стойност на психологизма, когато „в процеса на революционното изменение на обстоятелствата се извършва и преустройство на самия характер“ (с. 76). Тази постановка за психологизма вътрешно полемизира с гледището на западните естети, които твърдят, че социалистическо-реалистическото изкуство не може да улови промените на човешкия характер.

В социалистическото литературознание важно място заема и един друг принцип — партийността. Подходът към партийността като към идейно-естетическа категория е потвърждение и на обективния характер на изкуството. Необходимо е обаче да се изследва как чрез спецификата на партийността конкретно се осъществява „органичният преход“ от идеологическото към естетическото ниво, а така също и обратният процес. Това би позволило да се проследят конкретните изменения, които настъпват при трансформацията на една или друга основа в системата на художествения метод.

Подходът на Иезуитов към социалистическия реализъм като особена естетическа система поставя и един не по-малко важен въпрос — типологията на художествения метод. Проследявайки същността и особеностите на типологическите изследвания, Иезуитов подчертава наличието на „особени типове изображение на действителността, които са обусловени от характерната структура на новия художествен метод“ (с. 88). Авторът предполага, че това е достатъчно условие да се отхвърлят досегашните представи за типологическите прояви на метода като стилово течение. Съветският литературовед има основание, когато се обявява срещу този разпространен възглед. В литературоведческите изследвания на конкретните форми на социалистическия реализъм в литературата се посочват направления, които се класифицират върху основата на художествения стил на писателите, без да се отчита своеобразието на метода. Потвърждение за типологическите прояви на социалистическия реализъм Иезуитов открива в разнообразната реализация на основния естетически принцип „революционен детерминизъм“. Като оценява художествената практика на съветските писатели и на творците от другите страни, изследователят диференцира три типологически форми на социалистическия реализъм: „собствено реалистичен“ (или „непосредствен реализъм“), „революционноромантична“ и „реалистично-експресивна“. Разнообразни форми на типологията на социалистическия реализъм посочват редица съветски литературоведи, като Д. Ф. Марков, Г. Поспелов, Г. Асадулаев, Л. Егорова, И. Волков и др. Диференциацията на Иезуитов по отношение на художествения метод е стегната със своята триделност и е монистична, защото използува един

изходен класификационен принцип — типа изображение. Трябва да се подчертае, че въпреки тези качества на диференциацията основните художествени проявления в метода на социалистическия реализъм не бива да се абсолютизират. При обособяването на типовете изобразителност се оказва, че всяка една типологическа проява на социалистическия реализъм не е изолирана в системата на художествения метод, а се изявява диалектически разностранно, съотнасяйки се с разнообразните форми на различните нива. Мисълта на автора „реализмът в гносеологически смисъл не може да се смесва с реализма като особен тип изобразителност“ невинаги е подкрепена с аргументи и във връзка с останалите типологически форми на социалистическия реализъм.

Като същностна особеност на „революционноромантическата“ форма Иезуитов посочва „условно-романтическата типизация“, а за най-ярко изразена жанрова форма е взета поемата. Централно място в изобразителната система заема метафората. Тези наблюдения на автора действително могат да се потвърдят с творчеството на някои писатели-социалистически реалисти, но те не са основното, определящото в естетическата система на художествения метод. От вниманието на литературоведа се е изплъзнала една важна особеност на социалистическия реализъм — неуловимото преливане на отделните нива, съставляващи структурата на метода.

Доказателство за качествено новата естетическа система на социалистическия реализъм Иезуитов намира в типологическата му съотносимост с другите художествени методи. Литературоведът акцентува на една принципно важна постановка — типологическата структура на реализма. В литературоведческата практика все още твърде свободно се борави с типологическите прояви на реализма като „просветителски“ и т. н. Нещата се усложняват повече, когато се заговори и за психологически, социално-битов, нравствен реализъм. Разглеждането на художествения метод като сложна естетическа система изключва подобно недиференцирано отношение, тъй като то не позволява да се изясни качеството на типа изобразителност, ако си послужим с понятието на автора. По-правилно е да се изхожда от естетическата цялостност на художествения метод, а не от някои частни особености на отделните негови нива.

В монографията си литературоведът синтезира задълбочени наблюдения върху типологическата същност и връзките на социалистическия реализъм с критическия реализъм. Необходимо е обаче тази съотносимост на различните естетически системи да се търси не само на основата на главния естетически принцип „революционен детерминизъм“. Като анализира типологията на литературния жанр, авторът убедително подчертава историческата променливост в структурата на социалистическия реализъм. Обособените от литературоведа три основни типа изобразителност художествено се реализират през различни етапи в утвърждаването на художествения метод.

С наблюденията и изводите си Иезуитов в подчертано теоретически аспект изяснява същността на художествения метод. Отличителна черта в изследователския патос на автора е вниманието, което той отделя на динамичността в естетическата система на метода. Не може да отминем и едно друго качество на рецензираната книга: постановките на съветския литературен теоретик са научно доказателство срещу твърденията на онези западни литературоведи, които отричат жизнеността и пълнокръвието на социалистическореалистическото изкуство.

В труда на Иезуитов е налице особен изследователски нерв към въпросите, които имат идеологическа стойност в съвременната литературна наука и естетика. Литературоведът изгражда концепцията си за социалистическия реализъм с особеното желание да разкрие безпринципността в теориите на западните автори за неизменността, закостенялостта на художествения метод. И струва ни се, че съветският литературовед е постигнал тази цел в монографията си, а това вече й придава наред с научната стойност и облика на полемично написана книга от марксически позиции.

Илия Пачев

„КРИТИКА КАК ЛИТЕРАТУРА“
от БОРИС БУРСОВ
Лениздат, 1976. 319 с.

„Критиката като литература“ — ето един болезнен комплекс, който измъчва всеки критик по призвание. Това е въпрос за самочувствието му на творец и съзидател, на откривател на нови истини за човека, а не просто коментатор и анализатор на чужди мисли и творения. Защото критическата дарба е също така привилегия на малцина — тя също има своите мъчителни страдания и жестоки изпитания на съвестта. Върху постигнатото вече от писателя критикът изгражда нов, неповторим и естетически вълнуващ свят, за да се включи във всеобщото познание за човека, за да ни развълнува и пречисти. Оттук, от тази мисъл тръгва и съветският литературовед и критик Борис Бурсов в книгата си „Критиката като литература“. И аз искам да цитирам едно особено важно място от нея, изведено като норматив не толкова за критиката изобщо, колкото за самия него: „Що се отнася до критиците и литературоведите, даже и до най-квалифицираните от тях, в сила остава въпросът, в каква степен са те литератори, та дори писатели“ (с. 5). Въпросът е не само сериозен, той е съдбовен. Но разрешението му не бива да бъде абстрактно, т. е. в теоретическото му

налагане и формално съгласяване с положителния отговор. „Нашият читател — пише Бурсов, — съдейки по отношението му към литературознанието, чака от нас обновление както на способите за анализ, така и в тяхното изложение — с други думи, пред нас се изправя задачата да доближим критиката по форма до самата литература“ (с. 8). Големият, единственият дори пример за критика е сам писателят. Писателят е не само художник, не само пресътворител на живота и човека чрез словото, но и изкусен тълкувател, проникновен анализатор на чуждите художествени творения, а често и на своите собствени. В руската литература, както подчертава Бурсов в книгата си, такива майстори са били и Пушкин, и Гогол, и Толстой, и Достоевски. Техните статии, рецензии, бележки или писма са образци на критическото слово, които заемат достойното си място в историята на руската критика наред с постиженията на Белински, Добролюбов, Чернишевски, Мережковски и др. Дори нещо повече — в писателската критика често има повече проникновения, повече усет за художествените достойнства на разглежданите автори и творби. Силата на тяхната критика е „в лаконичността, изразителността и конкретността“ (с. 12). Тази бележка на Бурсов има особено значение. Той държи на нея и на друго място добавя: „Критиката е немощна, когато не е конкретна (. . .). Критиката става литература едва когато е конкретна“ (с. 90—92). Нека не отминаваме набързо тези думи на Б. Бурсов, защото те ни отвеждат към една от най-честите слабости на днешната наша критика. Общите разсъждения, общите думи не са още критика, защото тя по своята същност е призвана да бъде едно съпреживяване, а не норма. Тя не бива да се отделя от произведението, което разглежда; не бива също така да се движи отвън навътре, т. е. не от действителността към творбата, а от творбата към действителността. Това впрочем е предпазвало великите руски писатели от увлечения, от неправилни съждения. Така и тяхната критика е била винаги конкретна, социална и естетически действена.

В книгата на Бурсов къде косвено, къде направо се прави паралел между критиката на „чистите“ критици като Белински, Добролюбов и Чернишевски и критиката на писателите. Аз няма да наблягам на спорните места в този паралел — искам само да подчертая онова, което сам авторът отбелязва: при цялата им конгениалност великите руски критици са отстъпвали на великите руски писатели по умение, по дълбочина, по патос дори. Големият художник превъзхожда всеки критик дори и в точността на терминологията. Ала това не бива да отчайва критиците — те трябва да се стремят към достиженията на творците, да се учат от тях.

В първата част на книгата си Борис Бурсов се спира на някои интересни факти от живота и дейността на неговите любими руски писатели, в чието творчество той е потърсил онния моменти, които най-силно сближават литературата с критиката. Самата литература е критика — това е основният извод на литературоведа, формулиран в края на тази част. Но така формулиран, той не предава очарованието, с което Бурсов ни води в света на руската и съветската литература, в света на художественото съвършенство и социалното прозрение. Не бих казал,че авторът на книгата постига изцяло изискванията за художественост в своята литературоведска книга, но той безспорно притежава дарованието на писателя. Това според мене личи най-вече, когато анализира творчеството на Шукшин. Твърдя, че именно тук се проявява напълно дарбата му не защото с подкупваща простота и емоционалност ни сродява с идеите на Шукшин, а защото, въвеждайки ни в този свят, той разсъждава за големите проблеми на човешкия дух, за живота и времето. Шукшин му „предоставя“ материала — само роденият писател ще излезе извън безкрилото описателство и сухия коментар, за да ни сроди с личния духовен мир, с мъченията на ума, които в крайна сметка ще открият нещо ново, нещо неоткривано за човека.

Впрочем в първата част на книгата „Критиката като литература“ Бурсов се мъчи да систематизира основните качества, които трябва да притежава критикът. Вярно е, че той не прави това директно, а по пътя на постоянното доказване на една или друга страна на критическите дарби на писатели и критици. Разбира се, на първо място е талантът. Талантът на критика не е само умение. Той е в способността за проникване в същността на произведението и личността на автора. След това са вкусът и оценката. Историзмът и умелото боравене с фактите също е важен елемент на критическия занаят. Тук трябва непременно да се добавят честността и гражданската позиция, които са неделими от вкуса и оценката. Не би трябвало да забравяме и характера, смелостта и пр. и пр. — все качества, които ще откриваме постоянно и у писателите. Ето как още веднъж Бурсов сродява критиката с литературата, как умело доказва нейната принадлежност към творчеството.

Защо все пак е така болезнен въпросът за „критиката като литература“? Защо критикът воюва за такова „изравняване“ с писателя? Бурсов неслучайно отделя толкова място на писателската критика — не само за да я покаже като образец. Мисля, че в проблема има като че ли нещо метафизично — и това е стремежът да се преодолее мимолетността на критическото съчинение. Животът на критика е кратък — в най-добрия случай той е в рамките на едно поколение. След това тя става принадлежност на историята и е интересна главно за специалистите. При всичките възражения срещу това твърдение не е трудно да се сравни значението за формирането на съзнанието на читателската публика на Пушкин и Толстой като писатели и на Белински и Добролюбов като критици. Значи ли това, че критиката не е

способна да постигне равенство или че нейните различни цели и задачи и отреждат поскромно място сред музите на изкуствата? И не е ли констатацията на Чернишевски, че Белински се е извисил над посредствените опити на съвременните нему критици, но все таки не е постигнал съвършенството на Пушкин и Гогол, една от причините в последно време критиката да заговори за научност? Може би критиката никога не ще стане литература, защото по самата си природа тя е синтез на наука и литература, на публицистика и политика, на логическо и художествено мислене. . .

От друга страна обаче, примерите на Бурсов за високо майсторство на художници именно в областта на критиката не доказват ли противното? Щом са възможни такива постижения, щом великите майстори на словото са способни да извисят критиката до литературата, която сами създават, тогава въпросът не е метафизичен, не е неразрешим. И Бурсов го е доказал с примерите в книгата.

Бурсов е познат сред читатели и литератори като един от най-ревностните изследователи не само на творчеството на Пушкин, Толстой и Достоевски, но и на техните личности. Интересът на изследователя към личността на големите писатели би трябвало да се обясни пак със стремежа му да доближи критиката до литературата. Възстановяването на живота на даден човек, проследяването на етапите в неговото израстване, очертаването на същностните белези на дадена личност — не се ли занимава с това и литературата? Но майсторството не е в привеждането на множество факти и събития, а в точно характеризиращия щрих, в тънката подробност, която ще каже много повече от безбройните случки. Трябва само да имаш усет за важното, да разбираш хората. И аз не само си обяснявам амбицията на Бурсов в утвърждаването на биографичния жанр в съветското литературознание, но мисля, че това е плодотворен път за всеки литератор. В относително малко страници Бурсов разсъждава върху проблема за човека. Но както винаги, така и тук размислите му са конкретни, свързани с проблемите на днешния ден, ала проецирани върху трайното и вечното. Впрочем красноречиво е заглавието „За Джоконда, Достоевски и за това, какво е „атомният век“. То е и провокационно, защото днес много се спекулира с „атомния век“, с него се обяснява уж намаляването на интереса към класиката и нарастващия страх от всеобща гибел. Ще цитирам отново Бурсов, който точно и кратко ще изрази онова, което вълнува днес човека и най-вече твореца: „И може би именно в атомния век остро, както никога, изниква проблемът за класическото изкуство. Но не защото, както твърдят някои, великите художници на миналото са успели по някакъв начин да уловят чертите на разпадането и разрушаването, а поради обратни причини. В класическото изкуство има опора, има идеали, има хармония“ (с.251). В този смисъл ново значение придобива изучаването на класическото изкуство — с други думи, литературният историк се превръща в активен участник в един остро протичащ процес. И точно поради това безкрилото описателство, сухото чоплене на страниците на безсмъртните произведения е вредно и пагубно. То само принизява ролята на критиката и я отдалечава от читателите.

Ала изучаването на класиката не цели само приобщаване на читателя към нея. То има и друг, по-дълбок практически смисъл — класиката се превръща в критерий за съвременната литература, който е задължителен за всеки критик. Сам Бурсов ни показва как се прилага този критерий във „Вечерни размисли“, където проникновено анализира творчеството на Шукшин, Белов и Битов. Но той не просто сравнява тримата съвременни писатели с техните велики предходници — такава задача едва ли би била по силите на когото и да било. Бурсов търси значимото в три творчески индивидуалности, около които се водят спорове, за да докаже приемствеността на съвременната литература, да разкрие богатството на тези писатели.Когато познаваш Пушкин и Толстой, когато си се възхищавал от техния гений, трудно ще хабиш похвали за съмнителни величия.Ето как литературоведът идва на помощ на критика. При Борис Бурсов това съчетание на историк и критик е намерило сполучливото си проявление. Ала аз си мисля, че все пак на литературоведа (т. е. на този, който не се занимава с оценка на текущия литературен процес) е по-леко. . . Завършените творчески дела и установените литературни стойности не поставят на изпитание вкуса на изследователя. Неговите грешки са предимно грешки в тълкуванията, не в оценките. Рискът при него е по-малък. Докато критикът е подложен на постоянни съмнения в правотата на оценката.Едно утвърждаване или едно отрицание са вече прогноза и за бъдещето на самия критик. Сега е все още трудно да се предрича доколко Борис Бурсов е „познал“ във възторзите си към Шукшин, Белов и Битов, но приложеният от него метод за разглеждане на съвременните автори е изпитан и проверен.

В книгата на Бурсов е включена една много интересна част, посветена на взаимоотношенията между киното и литературата. В нея той поставя проблемите на екранизацията и драматизацията на литературните произведения, критически се отнася към доста от филмираните творби на руската класика. Това показва широтата на интересите и занманията на Бурсов в различните видове изкуства.

За мене беше истинско удоволствие да чета написаното от Бурсов за негови колеги-литературоведи. Тънките наблюдения на автора, любовта му към толкова известни имена, преклонението му пред тях прави от портретите(които впрочем са съвсем кратки)истинска белетристика. Понякога оценките му са неочаквано строги (а може би и малко несправедливи), но са подкупващи с откровеността си.

Една литературно-критическа книга се цени според проблемите, които решава. „Критиката като литература“ е изстрадана и преживяна книга, затова всяка мисъл в нея звучи като афоризъм. Аз съм отбелязал много такива места, но ще цитирам само някои: „Едва ли скверният човек може да бъде добър литературовед“; „От литературата винаги се иска повече, отколкото тя може да даде, макар че често тя дава далеч повече, отколкото се иска от нея“; „Разказите на Шукшин са полемични, значи и естетически програмирани“; „Достоевски е едновременно и жесток по отношение на човека, и е пълен с милосърдие“; „Щастието е невъзможно без удивление, макар че не му е равнозначно“; „Замисълът е вече творчество“. . .

Книга като „Критиката като литература“ се пише цял живот. Тя увенчава едно богато, творческо дело, на което са отдадени сили енергия, опит и, разбира се, талант. . .

Панко Анчев

ЮБИЛЕЙНА НАУЧНА СЕСИЯ

На 10 и 11 януари 1978 г. в СУ „Кл. Охридски“ се проведе юбилейна научна сесия, посветена на 100-годишнината от рождението на П. К. Яворов. Сесията бе организирана от Института за литература при БАН, СУ „Климент Охридски“ и Съюза на българските писатели. На откриването присъствуваха завеждащият отдел „Изкуство и култура“ на ЦК на БКП Любомир Павлов, зам.-завеждащият отдела Кина Бояджиева, директорът на Института за литература при БАН проф. Тончо Жечев, директорът на Института за славяноведение и балканистика при АН на СССР акад. Д. Ф. Марков, писателят Христо Радевски, учени, културни дейци и много граждани. Сесията бе открита от акад. Георги Цанев.

В осемнадесет доклада и научни съобщения изтъкнати наши литературоведи от различни поколения се спряха на редица аспекти от Яворовото творчество. За първи път на такъв представителен форум беше разгледано цялостно литературното наследство на големия български писател. Наред с поезията бе отделено значително място на драматургията и публицистиката му и особено на художествената проза. За първи път беше поставен проблемът за философския модел на Яворовата лирика. По нов начин бяха интерпретирани въпросите за връзката на Яворов със символизма, за житейската и творческата му драма, за сходството между Яворовата лирична композиция и някои форми на музиката, за автобиографизма на неговата поезия и т. н.

В доклада си „Яворов в развитието на българската литература“ *Петър Динеков* изтъкна новаторския характер на Яворовата поезия, което ѝ отрежда изключително място в развоя на българската лирика. Докладчикът се спря по-подробно на ролята на народното творчество за изграждането на Яворов като поет. П. Динеков заяви, че със своя мъжествен стих, с революционния си дух Яворов е единственият български поет, когото можем да поставим редом с Ботев.

Тончо Жечев засегна една почти неразработена от нашето литературознание тема — белетристичното творчество на Яворов. Той подчерта, че биографията на Гоце Делчев и „Хайдушки копнения“ са подценявани от литературните историци, защото винаги са били „в сянката“ на могъщата, ослепителна Яворова лирика. Прозата на Яворов разкрива освободителните борби на македонските българи, пресъздава образа на техния велик водач Гоце Делчев. Тя има значение на ярък художествен документ за нашата история от края на миналия и началото на настоящия век. Прозата на Яворов носи нещо от духа на Българското възраждане, когато близка дружба свързва един гений на перото като Ботев и един гений на делото като Левски. Или, както се изрази Т. Жечев, биографията на Гоце Делчев, написана от Яворов, ни кара да си представим каква би била биографията на Левски, ако я беше написал Христо Ботев. Яворовата биография на Гоце наред с биографията на Ботев от Захари Стоянов могат да се сравняват с някои от най-големите постижения на световната биографична литература.

Докладът на *Васил Колевски* „Яворов — критик и публицист“ бе посветен на онази част от литературното наследство на поета, която досега бе считана за второстепенна. Той подчерта връзката на Яворовата публицистика с македонското революционно движение, очерта идейно-естетическите особености на Яворовия мироглед. В. Колевски се спря и на литературно-критическата дейност на поета, на оценките му за творчеството на различни български писатели.

Пеньо Русев разгледа участието на Яворов в социалистическото движение в България, влиянието, което социалистическата идеология оказва върху него, и т. н. Той се спря по-специално на двама от героите на Яворовите драми „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари“ като носители на социалистическа идейност.

Велчо Велчев в доклада си „Яворов и Руската революция от 1905—1907 г.“ привлича неизползувани досега материали от биографията на поета, свързани с отношението му към Първата руска революция. През 1905 г. Яворов, откликвайки се на поканата на „Международния комитет за подпомагане на безработните в Русия“ да участвува в издавания литературно-художествен сборник, се представя със стихотворението „Арменци“. През 1911 г. в България е учреден филиал на „Дружеството на приятелите на руския народ“, чийто председател е Пенчо Славейков, а сек-

ретар — Яворов. В заключение В. Велчев подчерта, че въпреки противоречията в творческата си еволюция до последния миг на живота си Яворов се чувствува свързан със социалистическите идеи.

„Яворов в историята на българската проза" бе темата на *Йордан Василев*. Той говори за появата на биографията на Гоце Делчев и на мемоарната книга „Хайдушки копнения", за новото, което те внасят в изкуството на българската проза. Авторът изтъкна, че нашата критика не съумява да възприеме прозата на Яворов като значително явление. Единственият, който оценява по достойнство не само поета, но и белетриста Яворов, е критикът Алберт Гечев. Й. Василев изказа увереност, че ще дойде време, когато прозата на Яворов ще добие онази популярност, на която досега се е радвала поезията му.

В доклада си „Към философския модел на Яворовата лирика" *Петър Велчев* изказа убеждението, че Яворов е не само ненадминат художник-пластик и чувствителен творец-гражданин, но преди всичко е поет-мислител, който се стреми да обхване битието като цяло. Затова у Яворов драмата на познанието е драма на творчеството. Докладчикът си постави за цел да изясни вътрешната структура на Яворовата лирика, да разкрие оригиналния лирико-философски модел, който Яворов за първи път създава в нашата поезия. За целта П. Велчев се спря на някои специфично философски особености на Яворовата лирика, обърна внимание върху значителни теми на тази лирика, анализира съществени черти от поетиката и заключи, че лиричният модел на Яворов има не само историческо значение, но е един висок образец за българска поезия изобщо.

Елка Константинова проведе идейно-художествени паралели между Яворов и Лилиев. Тя се спря на драматизма и психологизма, на духовната проблематика, на музикалното сходство в стиха на двамата поети. Именно спокойствието, хармонията, серафичната безметежност на Лилиевата поезия съставят вътрешната драма на поета, която би могла да се сравни с тази на Яворов. Разкривайки не само общото, но и различното у двамата големи български лирици, Е. Константинова подчерта, че Лилиев доразвива и сякаш изчерпва философския модел на Яворовата лирика.

Иван Сарандев разгледа обстойно взаимоотношенията между Яворов и Боян Пенев. Въз основа на автентични документи той проследи историята на човешката дружба, на литературното приятелство между двамата изтъкнати български интелектуалци. Ив. Сарандев изтъкна, че Боян Пенев е не само ценител на Яворовото творчество, но е и един от първите, които още на времето прозират в трагизма на неговата личност.

Бойка Вапцарова обърна внимание върху факта, че Йонко Вапцаров — бащата на бъдещия поет Н. Вапцаров — участвува рамо до рамо в сраженията срещу турските войски. И авторът на „Хайдушки копнения" не пропуска да отбележи това, когато описва дейността си в Македония. Тук има нещо символично, защото много години по-късно Яворов става един от литературните учители на пролетарския поет Никола Вапцаров.

В доклада си „Музикални форми в поезията на Яворов" *Златана Хлебарова* се опита да открие връзка между стихови и строфични структури на Яворовата лирика и някои формообразуващи принципи на музиката. Тя изтъкна редица особености на лиричната композиция, които имат свои аналози в музикалната теория. По този начин музикалността на Яворовия стих, забелязана още от първите му изследователи, добива по-конкретна обосновка.

Стоян Илиев говори за връзката на Яворов с европейския символизъм. Той изтъкна, че влиянието на поети като Бодлер, Верлен, Малармé, Метерлинк и др. върху творчеството на Яворов се ограничава предимно в областта на формата, на стиховото майсторство. В своята идейно-художествена цялост обаче поезията на Яворов е оригинално, самобитно явление. Макар да е считан за родоначалник на символизма у нас, Яворов в същност надхвърля рамките на едно литературно течение и в този смисъл е етап в развитието на нашата литература.

И в докладите на останалите литературоведи-изследователи на Яворов бяха засегнати интересни проблеми, по новому бяха осветлени традиционни постановки. *Величко Вълчев* разгледа творчеството на Яворов в контекста на националните традиции на българската литература. *Михаил Неделчев* се спря обстойно и задълбочено на автобиографизма като проблем на Яворовото творчество. *Никола Гайдаров* говори за житейската драма на Яворов, която е основа на творческата му драма. *Елена Фурнаджиева* изтъкна трудностите при установяване авторството на някои от Яворовите публицистични статии. *Стефан Елевтеров* изказа хипотезата, че публикуваните през 1914 г. в „Листопад" четири стихотворения, подписани с инициалите П. К., принадлежат на перото на Яворов. *Христо Йорданов* направи анализ на „Психографията на Яворов" от М. Арнаудов.

Научната сесия, посветена на 100-годишнината от рождението на П. К. Яворов, бе закрита от зам.-директора на Института за литература при БАН Боян Ничев. Той изтъкна, че Яворов винаги е бил близък и скъп за всяко българско сърце със социалния патос на своето творчество и със забележителните си художествени открития, които го доближават до първенеца на нашата поезия Христо Ботев. Б. Ничев отбеляза също така, че изнесените на сесията доклади очертават многото и разнообразни проблеми, които все по-успешно се решават от нашето литературознание.

Й. С.

SOMMAIRE

Géliazko Géliazkov — L'humanisme de la poésie démocratique à la fin des années trente et au début des années quarante 3
Svetla Dimitrova — Yordan Yovkov et Ivo Andrič 23
Bistra Gantcheva — De la tendance patriotique dans le récit de voyage bulgare 44
Lioubomir Stamatov — Le Dr K. Kristev durant les premières années de sa carrière littéraire 57

Enquêtes

Christo Yordanov — Quand la vérité objective est ramenée à une subjectivité parfaite 78

* * *

S. G. Semionova-Gatcheva — Le processus créateur de la vie (Les idées philosophico-esthétiques de N. F. Fedorov) 88

Communications scientifiques

Ekatérina Ivanova — Dimitre Dimov pendant ses années d'études (école primaire, progymnase, gymnase) 108
Manio Stoïanov — Le dernier damasquineur, daskal Todor Pirdopski 128

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de France 139

Revue

Bojidar Kountchev — „Le roman historique dans la littérature bulgare" par Ghéorghi Tzanev 141
Christina Balabanova — „Ghéorghi Tzanev" par Lioubène Ghéorghiev; „Ilya Volène" par Loubène Boumbalov; „Mikhalaki Ghéorghiev" par Mikhaïl Vassilev 143
Ilya Patchev — „Le réalisme socialiste dans les réflexions théoriques" par A. N. Jésouitov (en russe) 146
Panko Antchev — „La critique en tant que littérature" par B. Boursov 149

Chronique

Session scientifique jubilaire 153

СОДЕРЖАНИЕ

Желязко Желязков — Гуманизм демократической поэзии конца 30-х начала 40-х годов 3
Светла Димитрова — Йордан Йовков и Иво Андрич 23
Бистра Ганчева — О патриотической тенденции в болгарском путевом очерке 44
Любомир Стаматов — Ранний д-р К. Кръстев 57

Анкеты

Христо Йорданов — Когда объективная правда переходит в прекрасную субъективность 78

* * *

С. Г. Семенова-Гачева — Творчество жизни (Философско-эстетические идеи Н. Ф. Федорова) 88

* * *

Екатерина Иванова — Димитр Димов — годы учебы (Начальное образование, прогимназия, гимназия) 108

Научные сообщения

Маньо Стоянов — Последний дамаскинар — учитель Тодор Пирдопски 128

Из зарубежной печати

Литературные журналы Франции 139

Обзор

Божидар Кунчев — „Историческият роман в българската литература“ Георгия Цанева 141
Христина Балабанова — „Георги Цанев“ Любена Георгиева, „Илия Волен“ Любена Бубмалова, „Михалаки Георгиев“ Михаила Василева 143
Илия Пачев | „Социалистический реализм в теоретическом освещении“ А. Н. Иезуитова 146
Панко Анчев — „Критика как литература“ Б. Бурсова 149

Хроника

Юбилейная научная сессия

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