ЛИТЕРАТУРНА

6

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

МИСЪЛ • 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 *М. Банкова* Коректор *Е. Котева*

Дадена за набор на 15. V. 1978 г. Подписана за печат на 24. VII. 1978 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9,88 Издателски коли 12,80 Тираж 1900 Изд. индекс 7015

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка № 280

Институт за литература
при БАН
78
), Jusautor, Sofia

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

6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1978

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Петият конгрес на МАЛК 3
Светлозар Игов — Поетика на критиката 8

* * *

Георги Димов — Реквием за акад. Михаил Арнаудов 23
Стойко Лазаров — Изследванията на Михаил Арнаудов върху психологията на литературното творчество 36

* * *

Сабина Беляева — Анимализмът у Йовков 51
Стефан Елефтеров — Повестите на Иван Вазов 59

* * *

Дора Иванова-Мирчева — Кирило-методиевските традиции в литературния български език през вековете 80

* * *

Николай Ц. Кочев — Към въпроса за връзката на византийската християнска естетика с античността 91

Богдан Мирчев — Между отчаянието и надеждата. Проблемът за кризата на човека в творчеството на Волфганг Борхерт 113

Научни съобщения, документи

Илия Тодоров — Неизвестни писма и ръкописи на Иван Вазов в архива на Атанас Илиев 129

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, Дания, Франция 138

Преглед

Христо Стефанов — Началото на една поредица (Литературни анкети: „Емилиян Станев“ от Иван Сарандев и „Ламар“ от Михаил Тошков) 145
Георги Цанков — „Наблюдения над литературното развитие“ от Елка Константинова 148
Милка Бочева — „Национальное своеобразие русской литературы“ от Купреянова и Макогоненко 150
Боню Ангелов — Съветско издание на „Автобиографията—. . .“ на Софроний Врачански 154

ПЕТИЯТ КОНГРЕС НА МАЛК

От 11 до 16 април т. г. в София се състоя V конгрес на Международната асоциация на литературните критици, в който взеха участие делегати и гости от почти всички европейски страни, САЩ, Япония, Монголия. Работата на този висок международен форум протече под знака на борбата за мир, културно сътрудничество и социален прогрес, за претворяване в живота на духа на Хелзинки и като естествено, макар и по-скромно по мащаби продължение на Международната среща на писателите през юни 1977 г., както изтъкнаха редица делегати. Двете основни теми на разискванията — „Литературната критика и опознаването на културите“ и „Критерии за шедьовър“ — бяха разгледани именно в аспекта на отговорността на творците в съвременния свят, където мирът и международното сътрудничество са единствената възможна алтернатива на атомния апокалипсис. В своето приветствие до участниците в V конгрес на МАЛК др. Тодор Живков подчерта:

„Въпросите, които вие ще разисквате, освен специфичната си страна имат и голямо обществено значение. И това се отнася не само за ролята на литературната критика за сближаване на литературите и културите, но и за един такъв на пръв поглед тясно специален въпрос, какъвто е критерият за шедьовър. Защото литературнокритическата дейност е поемане на отговорност не само пред литературата, но и пред човека и обществото. А главната отговорност, която всички ние, живущите на тази земя и в тази щастлива и тревожна епоха,носим, е отговорността за съществуването на човечеството. Аз не зная дали неутронната бомба ще унищожи или ще „пощади“ книгите в библиотеките и домовете на обезлюдените градове. Но нима може да има живи книги там, където няма живи хора? И нима може да има друго сближение на литературите и културите освен сближението, което се извършва в ума и душата на мислещия, чувствуващия, стремящия се към усъвършенствуване на обществото и себе си човек?

Ние сме убедени, че миролюбивите и прогресивни сили в света ще съумеят да обуздаят войнолюбците и ще наложат волята на милионите да живеят в мир.

Ние сме убедени, че както винаги в решителни и съдбоносни за човечеството дни, така и сега творците на литературата няма да се отклонят от своя дълг и се надяваме, че Петият конгрес на международата асоциация на литературните критици ще бъде принос към укрепването на мира и разбирателството в името на човешкия прогрес.“

Тази увереност във високохуманните и миролюбивите пориви, които вдъхновяват както участниците във форума на литературните критици, така и всички прогресивни творци от цял свят, прозвуча и във встъпителното слово на акад. Пантелей Зарев, председател на СБП, и в словото на Робер Андре (Франция), председател на МАЛК, с които бе открито първото заседание на конгреса. В тридневната работа взеха участие с изказвания 34 участници от всички страни,

изпратили свои представители на V конгрес на МАЛК; състояха се и разисквания по отделните изказвания.

Макар програмата да предвиждаше две основни теми — „Ролята на критиката за взаимното опознаване на културите“ и „Критерии за шедьовър“ — в много от изказванията пролича косвената, но несъмнена връзка, която ги обединява. Защото именно шедьоврите на дадена литература са най-добрите духовни посланици, които свързват народите и културите, а може би главната задача на литературната критика е да съдействува за установяването и укрепването на тези връзки.

В обсъжданията на двете основни теми бяха разкрити различни техни аспекти, показани бяха специфичните нюанси, идващи от литературните традиции и настоящия момент в различните страни. Оживени бяха разискванията по първата тема — **„Ролята на критиката за взаимното опознаване на културите“**. В изказването си (с което се откри първото работно заседание) **Ангел Тодоров** подчерта традициите на българската критика в представянето на чуждестранните литератури пред нашия читател — традиция, маркирана от такива крупни учени като Ив. Шишманов, д-р Кръстев, Б. Пенев, М. Арнаудов и др. **Едме де ла Рашфуко (Франция)** говори за ползата от съвместното изучаване на литературите, показана нагледно от успехите на сравнителното литературознание, както и взаимното обогатяване при контактите между различните култури, давайки за пример влиянието на руската класическа литература от XIX в. върху френската литература. **Жермен Мамалаки (Гърция)** се спря върху възможностите и перспективите на критиката за по-дейно участие в обществения живот, в международния културен обмен, отбелязвайки, че ако критиците приемат повече ролята на пазители, отколкото на съдници в литературата, това ще ги издигне до мястото на апостолите на разбирателството и мира. В своето изказване **Ефрем Каранфилов** подчерта силата на писателското слово, което доказва, че и в нашата епоха стрелата на Аполон все още може да пронизва петата на грубата Ахилова сила, на омразата и разярената войнственост; че излъчванията на благородство, хуманизъм и човеколюбие, които струят от най-хубавите творби на световната литература, са по-силни от смъртоносните излъчвания на атомната бомба — и именно това обуславя голямата отговорност на твореца и литературния критик в наше време. **Александър Овчаренко (СССР)** анализира сложния процес на взаимодействия, взаимопритегляне и взаимоотласкване, взаимовлияние и взаимообогатяване между отделните литератури (и в по-широк аспект — култури), давайки конкретни примери от развитието на многонационалната съветска литература **Бегзийн Явуухулан (Монголия)** говори за развитието на монголската литература и критика, за задачите, които стоят пред тях понастоящем, както и за широката дейност за представяне на най-доброто от световните литератури на монголския читател, разгърната в Монголия. **Джордже Ивашку (Румъния)** разгледа развитието на румънската литературна критика в светлината на историята на Румъния, на смяната на отделните литературни и идеологически направления, на контактите с чуждите литератури, отбелязвайки, че обогатяването на съвременната румънска критика води към един синтетичен етап, в който взаимодействието между литературна история, теория и критика — без това да означава пренебрегване на спецификата им — е все по-подчертано и ползотворно. **Шандор Коцкаш (Унгария)** говори за усилията на литературните критици да бъдат посредници между различните култури — усилия, които за жалост все още срещат пречки от социално, политическо и идеологическо естество; именно в преодоляването на преградите, създавани от силите, които са против мира и културното сътрудничество между народите, е най-важната задача на литературната критика. **Ришард Матушевски (Полша)** разгледа въпроса за запознаването с най-добрите творби на световната литература от гледна точка на необходимостта те да бъдат представяни със

задълбочен критически коментар пред чуждата публика, давайки за пример дейността на големия полски критик и писател Тадеуш Бой-Желенски в началото на XX в. „Превод и критика“ бе темата на изказването на **Ясинто до Прадо Куелло (Португалия),** който изтъкна сходното в работата на критика и преводача, доколкото всеки превод се предхожда от критически анализ на творбата, която предстои да бъде пресътворена на друг език; от друга страна, преводните творби също се включват в литературния процес и са обект за осмисляне от страна на критиката. **Дора Габе** говори за голямата роля на детската литература при формирането на младия човек и за произтичащата от това отговорност на критика, посветил вниманието си на литературата за деца и юноши. **Александър Михайлов (СССР)** подчерта отговорността на литературните критици и важната им роля в културното общуване, доколкото критиката изтъква нравствено-естетическите ценности както на националната си литература, така и на преводните творби. Той изтъкна, че работата на конгреса е до голяма степен продължение на Международната среща на писателите през юни м. г., защото мирът е първото и най-важното условие за плодотворно културно сътрудничество. **Кеньи Шимицу (Япония)** говори за хуманизма като основа на голямата, непреходна литература, за неразривната връзка между литературата и критиката, от една страна, и проблемите на обществото, от друга. Защото творецът може да изпълни своя дълг само ако създава произведения, утвърждаващи справедливостта, знанието и свободата, а критикът — като популяризира такива творби. **Пиер Гамара (Франция)** се спря на работата на възглавяваното от него списание „Европа“ като практически принос за културното сътрудничество между народите, в духа на традицията, завещана от неговия основател Ромен Ролан. Той се спря и на въпроса за отговорността на писателя в наше време като воин на хуманизма и прогреса. **Филип Боноски (САЩ)** наблегна на необходимостта критиката, когато пише за преводни произведения, да познава детайлно културните традиции и развитието на обществото в страната, където са написани преводните творби. Той разгледа развитието на прогресивната американска литература и критика в тясна връзка с културните и обществено-политическите условия в САЩ. **Иван Цветков** подчерта важността на критиката като основен елемент в постоянното взаимодействие между националните литератури и култури, което води до тяхното взаимообогатяване, като илюстрира мисълта си с много примери от развитието на българската литература в края на XIX и началото на XX в. **Менгенийн Чимид (Монголия)** разказа за работата по превеждането на шедьоврите на световната литература, довела до динамично и ползотворно взаимодействие на съвременната монголска литература със световната култура. **Антонио Бланк (Испания)** говори за културния плурализъм, в смисъл на множествеността на качествено различни национални литератури и култури, както и за необходимостта да се преодолее окончателно европоцентризмът, водещ до подценяване на творчеството на т. нар. „малки“ народи. **Юрий Бондарев (СССР)** сподели, че ако литературата е отношението на твореца към живота, то критиката е литература за литературата, която също трябва да формира отношение към живота и съзнание за него. Именно в това се състои, подчерта той, неразривната връзка между литература и критика.

Дори беглият поглед върху изказванията на участниците в конгреса показва голямата значимост на проблема за ролята на критиката в общуването между народите; многообразните аспекти, които бяха намерени от изказващите се; полезната и многостранна взаимна информация за специфичните за всяка национална литература пътища на развитие и задачи в настоящия момент. . . А като обединителна нишка през всички изказвания минава съзнанието за отговорността на критиката в съвременния свят, за необходимостта тя да бъде оръжие в борбата за мир, културно сътрудничество и социален прогрес.

Не по-малко оживени бяха разискванията и по другата тема на конгреса — „Критерии за шедьовър“. **Алфред Кери (Франция)** изтъкна, че критериите за определяне на една творба като шедьовър са исторически обусловени, многообразни и дори понякога противоречиви. Той отбелязва, че в нашата епоха все по-голямо значение придобиват някои нови критерии, тясно свързани с променения начин на разпространението на творбите във времето на аудиовизуалната цивилизация. **Пенчо Данчев** изтъкна сложното съчетание от природна надареност, прогресивни възгледи и благоприятен исторически момент, което идентифицираме с понятието „гений“ и тясно свързаното с него, дори производно понятие „шедьовър“, илюстрирайки тезата си с живота и творчеството на Христо Ботев. **Мирия Болгар (Финландия)** разгледа различни аспекти на отношението време—шедьовър — екзистенциалното време, времето на замисъла и времето на осъществяването му (между които понякога може да има голям интервал), времето на възприемането на шедьовъра със свойствените за всяка епоха разбирания и естетически вкусове. **Музафер Уйгунер (Турция)** подчерта, че жизнеността на шедьовъра се дължи на едно основно качество — да подтиква читателя към добро и справедливост, да вдъхновява за борба срещу всяка форма на потисничество. Именно това според него е основният критерий за шедьовър — доколко той отразява борбата на прогресивните класи и освобождаването на човека. **Сесил Макуърд (Великобритания)** изтъкна, че литературният шедьовър е едновременно и нещо познато в непознатото, и непознато в познатото. Именно затова основна задача на литературния критик е да открива и изтъква забравените или останали в сянка шедьоври. **Чавдар Добрев** говори за реалните трудности при определяне критериите за шедьовър, защото именно в тях намират израз парадоксите на развитието на литературата в различните исторически периоди. Според него същностна черта на шедьовъра е способността не само да развива, но и качествено да променя ценностната система на публиката. **Жорж Еманюел Клансие (Франция)** разгледа някои по-стари и нови определения за шедьовър, като изтъкна времето като върховен съдник за качествата на дадено произведение. Той отбеляза, че една от основните задачи пред преводача и литературния критик е издирването и популяризирането на творби, останали незаслужено в забвение — особено по отношение на „малките литератури“, като даде пример със стиховете на Ботев и Вапцаров, станали достояние на френския читател благодарение на преводите на видни френски поети. **Татяна Кудрявцева (СССР)** посвети своето изказване на разликата между шедьовъра и бестселъра. Въпреки че се случва и шедьоври да се наредят сред бестселърите, отбеляза тя, все пак най-често бестселърът е произведение с откровено комерческа цел. И точно това смесване на понятията, т. е. на комерческите и естетически пълноценните творби, е една сериозна опасност, срещу която трябва да се бори критиката. **Савой Янош (Унгария)** сподели, че критерият за шедьовър е свързан с въпроса, за кого пише писателят — за себе си, за съвременниците си, за потомството или за всички тях. Защото шедьовърът е произведение, което доказва верността на последния отговор, преодолявайки границите между епохите и народите, въпреки че понякога шедьоврите на литературите на „малките“ народи са в неблагоприятно положение. **Робер Андре (Франция)** разказа един случай от своята практика на университетски преподавател, за да покаже колко неочаквани са понякога възприятията на читателите, дори когато ги дели само едно поколение. И все пак, отбеляза той, представите за художествена изящност, за естетическа съразмерност, за красота, за изящен стил, които в своята съвкупност определят шедьовъра, не са чужди на младото поколение. **Марио Лунатта (Италия)** отбеляза, че е необходимо да се разкрие общочовешката и съвременната значимост на шедьовъра, която често остава недостъпна под ореола на изключителност. Ролята на критика е именно в това — да социализира тези творби, да ги разглежда и обогатява,

доколкото му е възможно, с мислите и идеите на обществото и времето, в което живее. **Павел Вежинов** изтъкна, че шедьовърът е творба, която чертае нови пътища в литературата с богатото си жизнено съдържание, пресътворено по законите на изкуството, с голямото си художествено майсторство. **Клод де Прел (Франция)** се спря на някои въпроси, свързани с откриването и популяризирането на шедьоврите на хумористичната литература. **Хана Хрзалова (ЧССР)** подчерта, че художественото произведение е винаги свързано със своята съвременност; не по-малко необходимо е и критикът да бъде кръвно свързан с вълненията и тревогите на своето време, за да изпълни функцията си на посредник между читателя и великите творби. **Акош Силаги (Унгария)**, солидаризирайки се с Т. Кудрявцева, се обяви против смесването на понятията „шедьовър“ и „бестселър“. Според него причина за такова смесване е и критиката понякога, изтъквайки едностранчиво общодостъпността като основно качество на шедьовъра.

Трудно е да се обобщи накратко съдържанието на оживения тридневен разговор, да се изтъкнат всички приносни моменти в многобройните изказвания, в оживените разисквания по тях. Необходимо е да се отбележи обаче, че те имат и пряко практическо значение — с оглед на проектираната „Златна библиотека“, в която ще бъдат включени най-добрите произведения на всички европейски народи. Ползотворността на проведения диалог бе изтъкната и от **Александър Блок, представител на Юнеско,** който поднесе приветствие към участниците в V конгрес на МАЛК от името на Юнеско и подчерта готовността на тази организация да сътрудничи в практическото осъществяване на тези идеи — създаване на „Златна библиотека“, издаване на ежегоден бюлетин на МАЛК, който да разглежда най-ярките творби, появили се във всяка национална литература, и пр.

Но ако трябва да подчертаем главното, което определя значението на V конгрес на МАЛК, то е безспорно в духа на разбирателство и искрена загриженост за мира и разведряването в света — нещо, което направи от този професионален критически форум ярка демонстрация на желанието на писателите да следват духа на Хелзинки, своеобразно продължение на Международната среща от миналата година, когато творците на художественото слово дадоха своя глас в защита на мира и братството между народите.

Литературна мисъл

ПОЕТИКА НА КРИТИКАТА

Светлозар Игов

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В какъв смисъл?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И все пак що е критиката?

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

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

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

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

РЕКВИЕМ ЗА АКАД. МИХАИЛ АРНАУДОВ

Георги Димов

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

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

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

вители на националната ни и световната научна мисъл, събрани да отпразнуват раждането на нова България, да споделят резултатите от своите изследвания, свързани с борбите за национално освобождение на българската народност. Ние се ласкаехме от мисълта на тези празнични форуми да съзрем изпълненото от някакво вътрешно сияние лице на големия родолюбец, да стиснем ръката на този, който живееше десетилетия наред с образите на великите възрожденски дейци, на неуморния изследовател на националната ни история, литература, култура. Но , уви. . .! Затова пък, прекланяйки се пред покойника, ние се утешаваме от мисълта, че огромното му дело остава за поука на поколенията, като опора и стимул в усилията ни да осветлим всичко онова, което е свързано с миналото и настояще на българската народност, обогатила чрез делото на големите творчески личности националната и световната научна и културна съкровищница. Остава неговият пример на възторжен родолюбец с пословично трудолюбие, изпълнен неотстъпно от благородни пориви да служи на народа си чрез науката. Неочакваната смърт ни накара вместо подготвяните с толкова размисли и признателност юбилейни слова днес думите ни на почит и преклонение да зазвучат като надгробен реквием за човека-хуманист и учения-патриот М. Арнаудов.

Историците на българското народознание тепърва ще се занимават с делото на този неуморен труженик на науката, направил от нея своя жизнена и творческа съдба. И тогава то ще се види в истинските му измерения и стойности, в историческата му и народностна значимост, очистено от неизбежните противоречия, от обусловените от времето методологически слабости, а и от някои предубеждения, които колцина от съвременниците ни все още не могат да преодолеят, съдейки за нещата сякаш от някакви извънисторически критерии.

Наистина човек не може да не изпита чувства на дълбока почит и признателност, щом се докосне до делото на патриарха на днешното ни българознание, когото до немного отдавна все още го намирахме в работната му стая да стои надвесен с лупа в ръка над някоя книга или ръкопис, или пък над коректурите на поредния му труд. Или седнал в креслото, потопен в размисъл върху историческото битие на народа ни, да допълва с нови идеи и материали многобройните си трудове, писани в продължение близо на осем десетилетия. Достатъчно бе само да заговорим с попривеления от товара на годините учен-столетник, но изпълнен с неизменния бодър дух и живо чувство, с будна мисъл, готов да реагира спонтанно, щом се докоснем до минала и сегашна съдба на народа ни, за да ни поведе с присъщото му вдъхновение и жива памет из пътищата, по които е бродила изследователската му мисъл, за да извади от забвение и осветли много от онова, което е засягало историческата съдба на нашата народност. С непритворна национална гордост, житейска и научна умъдреност той ни правеше отново съпричастни с живота на онези първенци на делото и словото, които от Паисий насам са градили величавата сграда на българския творчески дух. Все така естествено и вдъхновено той споделяше и размислите си върху проблеми на нашата съвременност, пречупени през поуките на миналото и мъдростта на годините, през оная възрожденска вяра в доброто и правдата, във всестранния напредък на народа ни. Непритворно и искрено споделяше и радостта си, че съдбата му е отредила да доживее и нашата социалистическа епоха, създала най-широки възможности за изследователска дейност, за каквато, както не един път е подчертавал, по-рано не е могъл и да мечтае. Слушайки го, уважението ни преминаваше в удивление пред готовността му и сега да подкрепя всяко културно и народополезно дело. Мисълта да бъде полезен на науката и чрез нея на родината, за която толкова много винаги е скъпял, да съдействува за отстояване правата на българската народност, да тълкува и утвърждава нейните културни завоевания през вековете продължаваше и сега да го изпълва с духовна

бодрост. Вглеждайки се в одухотвореното му лице, следейки потока на мислите, спонтанните жестове, интонациите на гласа, цялото му държане, ние се връщахме четири десетилетия назад, когато от университетската катедра с един рядък дар на словото, увлекателно и убедително той чертаеше картината на далечни и близки епохи, разкриваше пред нас, неговите студенти, съкровищата на научното знание, сродяваше ни с образите на големите национални и световни писатели, обосноваваше закономерностите на литературното и общокултурното развитие.

Творческият път на акад. М. Арнаудов е поучителен във всяко отношение — и със завоеванията, и с лутанията, с търсения и домогвания, и с онова, което е преодоляно от днешното научно знание, и с онова, което завинаги е влязло в основите на националната ни наука. Свързан с традициите на времето, с принципите на школите, които са господствували и към които е проявявал афинитет, трудовете му характеризират не само етапите на собственото му развитие, но са показателни и за пътищата на националната ни научна мисъл, чертаят определена линия в литературната и културната история на народа ни, както и в литературознанието изобщо.

Почувствувал отрано гласа на вътрешното си призвание, той ще следва неотклонно избрания път, съчетавайки великолепно работата на кабинетния учен и университетски преподавател с изискванията на отзивчивия културен деятел. Изпълнен с неутолима жажда за работа, в научния труд той е намирал върховно удовлетворение, оправдание на всякакви жертви и житейски несгоди.

Повече от десетилетия да стоиш над работната маса, да се ровиш из наши и чужди библиотеки и архивохранилища, да се взираш в пожълтели страници на вестници и списания, на стари избледнели ръкописи, за да се добереш до историческата истина; върху основата на грижливо събирани и детайлно анализирани материали да разкриваш обективни предпоставки и психологически импулси на ония, които са създавали националната ни история и култура, чертаели са пътя на духовното ни възмогване, да пребродиш надлъж и нашир българските земи, за да се сродиш с творческия гений на българина през вековете и да направиш достояние на света неизбродимите му идейни, естетически, общокултурни богатства; да се занимаваш с най-сложните проблеми на народопсихологията, на творческия процес, на теорията и философията на литературното творчество и винаги да проявяваш едно реално чувство за истинските измерения и стойности на нещата, да съхраниш учудваща умствена и емоционална отзивчивост, бодрост на духа и вяра в прогреса въпреки всички изпитания и превратности, които съдбата му е поднасяла, е наистина подвиг, заслужаващ признателността на съвременни и на идни поколения.

Убеден в преобразуващо градивната сила на науката, научните занимания на акад. Арнаудов никога не са били самоцелни. На тях той е гледал като на фактор по пътя на общественото, духовното, нравствено-естетическото възмогване на нацията ни. „Истинската наука служи на истината и на живота. Какъвто и да бъде нейният предмет, тя трябва да има пряко отношение към жизнените потребности на народа, да оплодява неговия дух, да подпомага неговото развитие, да бъде полезна в най-широкия смисъл на думата. . . Ако самият научен труд има своите особености, не всякога достъпни за непосветените, резултатите от този труд могат и трябва да намерят своето приложение в разните клонове на общия културен напредък“ — признава той при анкетата, която снаха му Искра Арнаудова е имала щастливата идея да направи в последно време с него, за да ни поднесе една интересна книга, пълна с толкова много признания и изповеди, така полезни за разбиране духовния свят на големия учен. Затова колкото е по-голяма насладата му от едно научно откритие, от приноса, направен в изучаването на определен проблем, толкова по-пълно е и удовлетворението му от съзнанието, че е допринесъл за общия напредък на собствения си народ. Вярата, че

интелектуалният труд спада към най-важните прояви на духовната енергия на една нация, убеждението, че научните изследвания насочват хората към по-възвишени идеали и съдействуват за общия прогрес, никога не го напуща. Тези именно дълбоко осъзнати граждански и научни начала определят тематиката и проблематиката, духа и патоса на множеството му трудове, подхранват творческите му сили.

Почувствувал науката като своя житейска предопределеност, като съкровено призвание, акад. Арнаудов се утвърждава като истински апостол на българознанието, който с всеобхватната си ерудираност, с плодотворността на неуморното си перо, с научната си добросъвестност и неизчерпаема творческа енергия извиква уважението и на онези, които по силата на историческото развитие на научната мисъл са отишли по-напред в методологически принципи и философски концепции. Толкова повече, че бележитият българовед никога не е робувал на явно идеалистически, мистични, формалистично-естетски теории и школи, а винаги е търсел връзката между обществено-исторически процеси и духовни завоевания, разкривал е обусловеността на културно-естетическите феномени от социалните изменения в обществото.

Дългогодишната научноизследователска дейност на акад. Арнаудов извиква нашия интерес и буди размисли както с реализираното, така и с насоката на търсенията, с онзи патос, който подхранва усилията му да навлезе в нови области на хуманитарното знание и разгадае съкровени тайни на народностното — оказало се неизчерпаем жизнен и творчески потенциал, въпреки садистичната жестокост, с която е било преследвано от чуждия поробител. Тази дейност свидетелствува и за усилията на националната ни научна мисъл да се издигне до равнището на голямата европейска наука. С някои от трудовете си ученият утвърждава и нови насоки в изучаването и тълкуването на литературната и културната история, в търсене на надеждни принципи, за да се навлезе по-сигурно в сложната проблематика на духовно-интелектуалната дейност.

Получил широка университетска школовка у нас и в чужбина, бъдещият българовед и литературовед още в началото на нашия век се утвърждава като учен с широк диапазон на интереси, с рядък преподавателски дар, с отзивчивост към научните и културните потребности на времето, с усет за насоката на бързо развиващите се хуманитарни дисциплини. И в това отношение той ще следва примера на своя учител проф. Ив. Шишманов — една непотворима голяма ренесансова личност, прокарала незаличими дълбоки бразди във всички области на българознанието. И ученикът подобно на учителя ще се отдаде изцяло на научни дирения и размисли за историческата съдба на народа ни, ще утвърждава светлите перспективи, очертаващи се пред новите поколения да реализират изконни идеи и въжделения на големите водачи на нацията ни.

Само месеци преди да склопи очи, с присъщото му патриотично вдъхновение и научна умъдреност той ни повеждаше из пътищата, по които е вървяла изследователската му мисъл, за да извади от забвение, осветли и осмисли много от онова, което е засягало народностното ни битие, за да разкрие и изтълкува големите завоевания на националната духовна енергия. А тя, преодолявайки най-страшни изпитания, се е възправяла срещу рутината и мрака, изявявала се в непреходни по значимост дела, в духовни ценности, опазили народа ни от асимилиране, обогатили и световната култура. С истинска национална гордост живият свидетел на епохата от Освобождението до наши дни ни говореше с вълнение за всичко онова, което е давало съдържание на многовековния ни народностен живот. Учудваха ни духовната му бодрост и свежа памет, неимоверните му познания по проблемите на световното хуманитарно знание, стремежът му да разглежда явленията в тяхната взаимообусловеност, да поставя националното във връзка с общочовешкото, да улавя големите идейни движения на времето. Ставаше ни ясно и друго — защо той, който е бил отлично подготвен да се по-

свети и на други научни области, прегръща без колебание българска проблематика. Именно чувството за дълг пред народа, пред неговата хилядолетна литература и култура се е оказало решително за избора на научна проблематика, за насоката и патоса на научните му дирения от ранна младост до преклонна възраст. При всяка среща и разговор респектираше ни и ни удивляваше тази негова неизменна воля да служи на научната истина, на националния и общочовешкия прогрес, разбирани в духа на големите хуманитарни идеи на деветнадесетото столетие. Не по-малко ни удивляваше и неизменното му живо и емоционално слово, високата култура на речта и блясъка на фразата, оная съдържателност на мисълта, която чрез убедителни анализи и синтези ни извежда към нови знания за духовните ни традиции, за явления от по-близко време.

Със същата любов и всеотдайност, с които някога младият учен е бродил из всички краища на родината — от Добруджа до Македония, от Тракия до Западните покрайнини, за да издирва и записва песни и приказки, народни обичаи, дали по-късно съдържание на множество обемисти сборници, придружени от цялостни студии върху потекло и значение на тези неповторими паметници на народностния творчески дух, със същото вдъхновение и сега прекрачващият прага на столетието учен говореше за тези незаменими извори на българознанието, разкриващи от различни страни съкровени социално-битови изяви, нравствено-естетически пориви, вълнения, идеали на българина.

Школуваният фолклорист е търсел винаги да се сроди с тайните импулси на духовните изяви на народа, убеден, че създаденото като поезия, приказки, мелодии или художествено-приложни предмети може да служи като опора и извор на вдъхновение за създаване на ново изкуство, все така здраво свързано с народната ни съдба, с националния бит, с народопсихологията ни, призвано да задоволява новите потребности на обществото. „Без връзка с тая първична основа на мисъл и творчество не може да се мисли за някаква национална литература и за никакъв културен градеж, който би изявил националния гений в ценни търсения и постижения“ — говори убедено ревностният народовед. И по друг повод: „Моето съкровено желание е да намери този клон от знанието повече приятели у нас, особено между нашите филолози, историци, литератори и социолози. Фолклористиката е една крайно занимателна и интересна наука, която добива голямо значение не само за разрешението на чисто научни въпроси, но и за насоката на цялото ни културно и научно развитие.“ Сам той през целия си живот ще работи с неотслабваща любов в тая област, изискваща толкова много и различни познания, за да се види генезисът на явлението, да се проследи неговата радиация и оттам да се уловят характерни черти от бита, психологията, умонастроенията на хората, създали или влизали в общение с тези народни творения. Многобройните трудове на акад. Арнаудов по проблемите на народното творчество очертават един етап в развитието на българската народоука, представляват образци не само за цялостно монографично фолклорно изследване на едно селище, на един регион, но и за извеждане на по-общи теоретически принципи. За него историята и теорията на народонаучните изследвания у нас и в света изобщо са не по-малко интересни от самите конкретни фолклорни творби, които той с такава страст събира и коментира, за да ни остави прекрасни етюди върху особеностите на народното ни поетическо наследство.

Покрай всичко друго тези студии разкриват и усилията на автора им да даде един по-цялостен обзор на различните школи, възгледи, принципи, застъпвани през различно време в стремежа да бъдат обяснявани сложните явления и процеси на народното творчество, етапите, през които преминава фолклористиката, с най-новите ѝ завоевания и тенденции. Възприел културно-историческия метод на изследване, той търси обяснение на различните прояви на народностния творчески дух в органическа връзка с жизнените и естетически нужди на етническата общ-

ност. Само когато се осъзнае и разкрие тая диалектическа взаимообусловеност, могат да бъдат разбрани в пълнота многообразните феномени на народното творчество, въплътило по своеобразен начин бит и мисловност, психология и нравствени възрения, социални и национални домогвания. При това нашият фолклорист остава винаги верен на сравнителния подход към тая сложна материя, откривайки по такъв начин каузални връзки или обща насока на духовете при дадени народни песни и приказки. „Аз прилагах тая сравнителна метода още от самото начало на моите научни занимания с фолклора и това може да се забележи ясно като един от основните моменти в моите литературни вниквания и обяснения. Аз пиша например за един народноепически мотив като песента „Дялба на двама братя", като търся варианти от разни покрайнини и епохи и чрез сравнения и съпоставки на всички основни елементи в мотиви и детайли определям кое е основна тема на творчеството, откъде произлизат отклоненията в разните версии и варианти и какво означава всичко това като изява на народния творчески дух."

За школувания литературовед народната песен представлява пълноценно художествено творение, способно да задоволява и най-изискания естетически вкус. Овладяването на нейните идейно-естетически богатства е предпоставка за появата на пълноценно изкуство. Неслучайно големите писатели са черпили с пълни шепи от тази поетическа съкровищница, в усилията си художествено да претворят социалната, философската, етичната проблематика на своето време — изтъква нашият учен. Изобщо в дългогодишните си занимания с проблемите на фолклора той се ръководи все от една мисъл — да хвърли повече светлина върху културното ни минало, върху всичко онова, което свидетелствува за духовната жизненост на българската народност, незагубила своята творческа мощ и при най-тежките условия на чуждото потисничество. Духовните богатства, завоювани през вековете, го вълнуват не само като исторически паметници, но и като проява на едно високохудожествено съзнание, намерило израз в толкова много творби на словото, на четката и длетото. Сродяването с тяхната идейна и естетическа същност е необходимо условие за по-нататъшното развитие на националната художествена мисъл, за да бъде тя все така неразривно свързана със съкровено народностното, обществено значимото, идейно-прогресивното.

Въз основа на всеобхватни наблюдения и углъбени анализи ученият фолклорист навлиза в народопсихологията на българина с всичко онова, което го определя в етническо, езиково, битово, нравствено-емоционално отношение. Влюбен в разнообразните паметници, които говорят за народното ни битие през вековете, той се вълнува от всяко откритие, скъпи за всеки извор, откъдето може да почерпи нови естетически ценности. Тази любов обаче никога не притъпява критическия усет на школувания учен, който умее да разграничи ценното от посредственото, самобитното от привнесеното, своевременно изобличава всеки опит да се представят сурогати като прояви на народния поетически дух.

Дългогодишната събирателска и изследователска работа на акад. Арнаудов в областта на фолклора ни сродява по-цялостно с духовното ни минало, предлага на световната научна общественост нови доказателства за неизбродимите богатства, съхранени в народния духовен живот. Така той продължава традициите на българските възрожденци, които във фолклора, в народното творчество виждаха залог за национално възмогване.

Трябва човек наистина да е общувал непосредно и трайно с акад. Арнаудов, за да почувствува колко дълбока е връзката между научни занимания и народностно-патриотични пориви, между умствен труд и нравствено-обществени възрения. Тогава ще разбере и вътрешния смисъл на онзи естествен преход от проблемите на фолклористиката към проблемите на националното възраждане или

по-скоро дълбоката взаимовръзка между тези две сфери на българознанието, задържали едновременно вниманието и силите на учения от ранни младини до преклонна възраст.

Наистина, колко много духовна енергия той посветява, за да възкреси пред новите поколения една епоха, в която са заложени корените на нова България, епоха, възвестила и утвърдила идеи и принципи, залегнали в основата на по-нататъшното прогресивно обществено-историческо, културно-естетическо развитие. Родолюбецът учен храни истински култ към дейците на националното ни възраждане, към народните будители, благоговее пред подвига им. С каква научна широта изследва тяхното дело, с каква любов извайва обаятелните им образи. С непреодолима изследователска страст той събира всичко, което може да послужи като градиво за изясняване на жизнения им път, на обществения и книжовния подвиг, което може да ни доближи до историческата правда. Колко детайлно той чертае истинските им измерения, ролята, която са играли в цялостния национално-възродителен процес. Ако десетилетия по-рано народният поет Ив. Вазов, разтревожен за съдбата на българската народност, възкреси чрез поетическо слово образите на забравените от буржоазните властници апостоли на Българското Възраждане, създавайки своята безсмъртна „Епопея на забравените“, то сега ученият, изпълнен все от подобни размисли, се заема да сътвори една друга „епопея“ на тия незабравими герои, но вече с методите на литературния и културния историк. И тази нова епопея ни показва родилните мъки, неизмеримите изпитания и жертви, докато българите отхвърлят многовековното робство и отново заемат мястото си сред свободните народи. Плодотворното перо на учения ни дари десетки монографични изследвания за ония великани на духа от Паисий до Ботев, които станаха вестители на националното пробуждане и освобождение, очертани и в житейската им орис, и в духовния им ръст, в идейно-нравственото им величие.

Съзнавайки взаимообусловеността на обществено-идейните, културно-книжовните и литературно-естетическите процеси, изследвачът търси да разкрие генезиса на явленията, корените им, които понякога отвеждат в по-далечни времена, към историята на близки и по-далечни страни, стимулирали в една или друга степен съзрялото на национална почва, извикано на живот, за да отговори на насъщни исторически потребности.

Множеството трудове, посветени на Българското Възраждане, се отличават с широка документалност, със свидетелства от различно естество. Ученият скъпи за всичко, което е свързано с живота на изследваната личност, което може да хвърли повече светлина върху духа на времето, с характерните народностни, политически, нравствени проблеми, с домогванията на различните обществени прослойки, с вътрешните борби и външните сблъсквания, съпътствували националноосвободителното движение. И от всичко писано струи една ръководна мисъл — да се обоснове непреходното актуално значение на онова, което е изпълвало със смисъл и съдържание живота на нашите възрожденци, делото на които може и трябва да служи като катализатор по пътя на народностното ни социално, културно, естетическо извисяване. И до последните си дни, щом се докоснеше до онази величава епоха, до дейците на националната ни пробуда, на националната ни революция, ученият-родолюбец не можеше да говори спокойно, спонтанно се вълнуваше, от очите му струеше онзи неугасим плам, който се чувствува в писаното някога, жестовете и репликите му придобиваха особена емоционална окраска. Всичко още един път идваше да ни внуши колко дълбоко се е сродил ученият с онези първенци на духа, колко близки са му станали те, как органически са се слели с цялостното му световъзприемане. Припомняйки девиза на Иларион Макариополски — „Дето е народът, и аз съм с него“, акад. Арнаудов добавя: „Това може и трябва да бъде девизът на всеки културен българин, който милее за бъдещето на своето отечество.“

Ако някога малобройната ни възрожденска интелигенция е трябвало да преодолява толкова неизгодни условия в поривите си за обществено-патриотична и културно-книжовна дейност, то не по-малки са били трудностите и за пионерите-изследвачи на оная епоха, докато се доберат до необходимите свидетелства, върху които изследователската им мисъл е могла да гради своите заключения. А и буржоазните властници, увлечени в политически разпри и жадни за забогатяване, не са били твърде отзивчиви към хората на научната мисъл, особено когато техните изследвания са им напомняли кога пряко, кога косвено за дълг към заветите на големите дейци от миналото. И тези обстоятелства не могат да бъдат пренебрегвани, когато се съди за учени като акад. Арнаудов, който не един път чистосърдечно е признавал, че едва днес народната власт е създала необходимите благоприятни условия за плодотворна научна дейност. Затова при неизбежните критически бележки, които могат да бъдат отправени било по отношение на използуваната методология, било относно отделни съждения и концепции, направеното от този учен—пионер в изучаване на българското национално възраждане, главно чрез живота и делото на големите ни писатели и книжовници, представлява солидна опора и предпоставка за по-нататъшни дирения и размисли върху разнообразната проблематика на оная епоха. Оставените ни в наследство многобройни томове съдържат не само една огромна документация от всякакво естество, но и детайлни анализи, аргументирани синтези за процесите на националното ни съзряване, за самобитността на формиращата се нова българска литература и култура, за народопсихологията на българина, съумял да опази своя творчески дух въпреки демоничните усилия на чуждия поробител. От тези трудове се откроява темпераментната личност на автора, който с обилие от научни аргументи и логичност на съжденията воюва, за да утвърди историческата истина и обори всякакви опити за посегателство над духовните завоевания на народа ни. Наред с научната добросъвестност откроява се и научната етичност на автора, отдавайки признание на своите предходници-изследвачи, готов да ги подкрепи там, гдето те улучват истината, и да ги допълни навсякъде с нови гледища, изградени и върху нови материали. „Разграничавайки рязко усвоените от други изследователи методи и постижения, аз съм имал честолюбието не да ги критикувам пристрастно, а да ги допълня с нови сигурни факти и с вниквания, които задълбочават познанието ни на съответния литературен и психологически материал.“ Така наред с огромните фактически знания, които ни предлагат, трудовете му са поучителни и с етичните позиции на автора, с неизмеримата му любов към съзидателите на българската национална литература и култура. Поучителни са и с онова умение да се съчетава научната обективност с патриотичния патос, логическото изложение на историческите факти с емоционално раздвижената образна мисъл.

Такъв се представя акад. Арнаудов и в трудовете си, посветени на проблеми на следосвобожденския литературен и общокултурен живот. Макар изследователският му поглед да бе насочен предимно към предходните епохи, той живееше и с онова, което е протичало непосредно пред очите му, което е определяло духовното съдържание на неговата съвременност, на текущия деч. Убеден в непрекъсваемостта на културно-историческите процеси, той не е могъл да не изследва с еднакво внимание и ревност както предходното, така и настоящето. Чрез тяхното синхронно изучаване и преосмисляне той ще иска да предугади и насоката на по-нататъшното духовно развитие.

Ако от предходната възрожденска епоха го занимаваха главно фигурите на големите дейци, сродили го с високи критерии и мащабни измерения, то и в следосвобожденска България погледът му е привлечен все от подобни „избраници“ на съдбата. При това той има рядкото щастие за един литературовед да бъде не само съвременник, но и близък на големи творчески личности. Опитът му на

школуван литератор и психолог се оказва особено полезен да може да намери път към големите съвременни творци, да се сдружи с мнозина от тях, която дружба се оказва особено плодотворна за появата на трудове с непреходно значение.

Да проследи живота и творческото развитие на видни строители на новата българска литература, да навлезе в духовния им свят, да разтълкува подтици и подбуди, определили генезиса и оформили концепцията на едно или друго произведение е представлявало истинска наслада за литературния историк. Вазов, Яворов, Михайловски, Алеко Константинов, Влайков, Кирил Христов, Дебелянов, Йовков — ето само някои от онези първенци на словото, които са задържали вниманието му. „Аз бях щастлив да видя Вазов и да говоря с него, бях още повече щастлив да дружа с Яворов, с Йовков, с Кирил Христов, да преживея техните първи успехи и техните зрели постижения, да взема известно участие в техните усилия за признание, да почувствувам отблизо техния дух, тяхната творческа радост, техните разочарования и мъки всред едно общество, малко склонно да ги щади и цени справедливо“ — изповядва ученият. И от това общуване ще се родят монографични и проблемни изследвания, творчески анкети, психографски очерци, които разкриват жизнения и духовния път на писателите, сродяват ни със съкровения им свят, поднасят ни свидетелства и признания, които ни помагат да почувствуваме по-цялостно и по-отблизо обективните предпоставки и субективните предразположения, довели до една или друга художествена изява, определяли жизнено поведение и граждански позиции.

Както и при други случаи, така и сега примерът на Шишманов не е останал без значение, за да се приобщи твърде отрано към творчеството на Вазов, утвърждавайки се като един от най-ревностните изследвачи и проникновени ценители на народния поет. Особено го привличат самобитните творчески индивидуалности на Яворов, Кирил Христов, Йовков — изучавани проникновено и с такт в непосредно общуване и преки наблюдения. Умело е използуван и анкетният метод, оказал се толкова плодотворен, щом се прилага с разбиране, и то при личности, свързани с продължителна дружба. Арнаудов съумява да навлезе в творческата лаборатория на тези трима видни представители на художественото слово, да ни сроди с най-скритите импулси на творческия акт, да ни направи съпричастни на съкровено човешкото и индивидуално-психологическото, както и с възгледите им за някои страни на литературната дейност. При това извлеченото от непринудени разговори или от изповеди и признания — резултат на добре обмислени въпроси, анкетьорът с вещина допълня с косвени наблюдения, характеристики, изводи и по този начин създаденото, твърде хетерогенно в жанрово отношение, представлява уникално явление в литературната ни история, изходна база за всякакъв род по-нататъшни изследвания. В предговора към последното издание на биографическата и психологическата анкета с Яворов, правена преди повече от шест десетилетия, Арнаудов пише: „Интересът към анкетата ми върху жизнения път и творческа дейност на големия български поет се запази неизменно и до днес благодарение на обилния материал от преки показания на Яворов, от свидетелства на най-близките му хора и от съображения върху разни страни на вътрешния развой и писателски актив на големия наш лирик и драматик, чиито дни бяха без време скъсени.“ Подобен интерес будят — и за специалисти, и за всеки, жаден да узнае повече за съкровения свят на тези чародеи на художествената реч — и другите му трудове, изградени върху сходна биографско-документална, аналитично-психологическа, сравнително-историческа основа. В зависимост от обекта на изследване литературоведът ще използува един или друг подход, за да обоснове най-пълно съжденията си за твореца. При Яворов например той използува в значителна мяра сравнителния метод, за да установи „грижливо какво дължи поетът за своите поетически хрумвания и идеи на домашни влияния и какво той черпи като урок от чуждите литератури, поддавайки се на внушение

било от едно течение като символизма изобщо, било на отделни поети като Бодлер или Верлен. За да схванем истинската поетическа физиономия на Яворов, ние трябва да вземем под внимание всичко самобитно в неговия духовен натюрел, всичко четено и усвоено като техника или тема от българските автори (Ботев или Вазов) и всичкото широко четиво, което дава насоки на неговото лирическо или драматическо вдъхновение. Без подобна сравнителна метода ние не бихме могли да установим нито първичната оригиналност на поета Яворов, нито насоките на неговите лирически или драматически сюжети. Сравнението трябва да се простира върху всички страни от духовния свят и поетическата тематика на автор или на дадена литературна школа“ — говори литературният историк, когато в последно време и той бе обект на подобна анкета, каквато някога е правил с големите ни писатели.

Вече на преклонна възраст ученият ще бъде накаран към самопризнания и саморазкрития, към допълнения на писаното и мисленото някога, към една ретроспективна преценка на създаденото в продължение на осем десетилетия и по този начин ние имаме възможност да опознаем по-цялостно духовния му свят, да чуем съждения за хора и явления били му близки, задържали години наред научните му интереси. Колко показателни и ценни са например сегашните съждения на учения за човека и твореца Йовков. Връщайки се към някогашните срещи и разговори с писателя, Арнаудов споделя: „А знаеше мълчаливият и обикновено замислен Йовков да се въодушевява изведнъж в спомените си за преживяно някога и в наблюденията си върху съвременни нрави до степен да стане крайно занимателен с оригиналния си поглед върху неща и хора. . . Най-често Йовкова вълнуваха характери и случаи, готов материал за разказите му, и тях той описваше по начин, като че пресъздава в художествен план и по-бегло поетически възсъздадените по-късно негови повести и разкази. Действителността се преобразяваше неусетно във фикция с дълбоки корени в реалното, без да се лишава тя от онова емоционално вживяване, което придава поетически чар на рисунъка. Реално и въобразено влизаха в една комбинация, твърде характерна за него като човек на двойното реално и поетическо възприемане на околния свят. Йовков беше твърде чувствителен за този поетически ефект на написаното, отличавайки се така основно от реалисти като Стаматов и доближавайки се често до възприемане и възсъздаване на преживяното у Елин Пелин. Стил точен и компактен свидетелствуваше за тънка художествена мярка в повествованието при надмощие на конкретно ясното и отбягване на отвлечено баналното там, гдето трябваше да се достигне до внушителна правда на картините.“ В трудове, съждения и характеристики от подобно естество ние виждаме как школуваният народовед и проникновеният психолог, литературният историк и углъбеният критик-анализатор, сърдечният приятел и обективният тълкувател взаимно се допълват, за да ни поднесат знания, тласкащи към нови размисли за големите съзидатели на националната ни литература.

Учен с формацията на акад. Арнаудов, школувал в толкова хуманитарни научни дисциплини, третиращи проблематика от различни исторически епохи, географски региони, етнически общности, не е могъл да не се занимава и с по-общите теоретически и философски въпроси на литературното и общокултурното развитие. Подобни занимания са му били необходими и за по-углъбеното разбиране на процесите и явленията от националния духовен живот. В усилията си да осветлява културно-естетическите феномени и в техните социологическо-психологически, философско-исторически аспекти той непрестанно се опира и на опита на световната литература. За него общуването с класиците на европейската художествена и теоретико-естетическа мисъл представлява неотменна духовна необходимост. Тях той чете и препрочита, за да се сроди трайно и неотвратимо с интелектуалните им прозрения и художествени завоевания. Те са му

любимо четиво и в часове на отдих, и при пътувания или при обстоятелства, които го държат настрани от работното му писалище. „Занимавам се с няколко дисциплини, защото всички те ми са драги и всички подбуждат ума ми към работа. Поред или успоредно аз навлизах в няколко царства на духа и знанието, които еднакво ме увличаха и завладяваха: славянската филология, сравнително езикознание и индологията с ориенталистиката, фолклора, Българското Възраждане и българската литература, сравнителната литературна история с литературната наука, философията с културната и религиозната история. . . У мен има някаква потребност от разнообразие, при което имам пред вид винаги позначителни проблеми, владеещи мощно духа ми, без това да пречи на свободното движение на мислите ми, на наблюденията и обясненията ми. Аз като че ли не можех да тегля строги граници между филология, фолклористика, литературознание, философия, културно-религиозна история и други сродни области на знанието, станали хляб насъщни за духа ми и истинска морална потребност. . . Бележа това, защото го чувствувам като индивидуален подход към нещата и като изява на една духовна широта, която ми позволяваше да минавам от най-общото към най-малкото, стига това да са реалности, способни да утвърдят скритото единство на светогледа ми. . . Интересът към единичните факти и въпроси се свързваше винаги с жаждата за едно по-систематично и всеобхватно тълкуване. Исках да схвана тайните на творческите извори в най-различни области и така редом с монографиите си върху отделни личности и епохи и частични насоки на творчество и на научната мисъл у мен оставаше жива непоклатимата страст за най-общите принципи на творчеството в изкуството и в науката — специално в науката за културния ръст на човечеството и за усъвършенстването на литературните търсения и постижения от древна Гърция до XVIII и XIX в., вековете на Гьоте и Пушкин. Написаното от мен в редица по-синтетични монографии би могло да послужи за доказателство на ревността ми за едно по-задълбочено и всестранно вникване в нещата свързани с най-дълбоките извори на човешката мисъл.“

Интересите на акад. Арнаудов към онези, които са стояли на гребена на световния историко-литературен и общокултурен процес, имат своите основания и в съзнанието за необходимостта да запознае новите поколения у нас с големите идейно-художествени завоевания, и то не само от университетската катедра, но и чрез самостоятелни студии. Работите му, посветени на Пушкин, Гьоте, Русо, Петьофи, Хердер, Ларошфуко, книгата „Основи на литературната наука“ и най-вече капиталният труд „Психология на литературното творчество“ представляват ярки явления в научно-интелектуалния ни живот. В книгата си „Основи на литературната наука“ авторът проследява зараждането и развитието на този клон на хуманитарното знание, характеризира нейния предмет, задачи и методи, очертава етапите, през които минава световната литературоведческа мисъл, с нейните по-видни представители от най-дълбока древност до миналото столетие и по този начин ни сродява с многобройните опити да бъдат утвърдени научни принципи при трактовката на обективните фактори и индивидуално-психологически предпоставки, обуславящи литературното развитие. А в „Психология на литературното творчество“ със значително по-голяма широта и углъбеност се стреми да разгадае всичко онова, което съпътствува творческия процес, да разтълкува и осветли ония странни превъплъщения, при които жизненият факт прераства в художествена ценност. В своите изводи и характеристики българският учен се опира на признания и лични наблюдения, на творческия опит на големи европейски писатели и критици, на един огромен и разнообразен фактически материал, който вече сам по себе си представлява безспорно завоевание, защото е систематизиран с оглед да се хвърли повече светлина върху генезиса на поетическото творчество с всичко обективно и субективно при неговото концепиране

и реализиране. Широко осведомен върху историята и психологията на литературното развитие, изследвачът се домогва да разкрие механизма на художественотворческата дейност, като отхвърля всякакви несъстоятелни теории за „божествения“ или „несъзнателен“ произход на произведенията на изкуството. Така той обосновава и своите реалистични, стихийно-материалистични концепции при тълкуване и характеристика на творческата личност с нейните идейно-обществени и художествени пориви, обусловени както от индивидуално-психологически предразположения, така и от обективните закони на литературния процес, от цялостната социална и културно-историческа действителност.

Все от реалистични позиции той тръгва и когато говори за значението на поетическото творчество, за онези мисловни и емоционални страни, които упражняват най-силно въздействие върху цялата душевност на хората. И с този си безспорно оригинален труд, който с характера на проблематиката привлече вниманието и на чужди учени, а преди години бе преведен и на руски език и получи най-висока оценка от съветски литератори, акад. Арнаудов воюва за реалистично изкуство, и то във време, когато разни мистични и идеалистични теории аспирираха за все по-широк терен, обайваха немалко представители на теоретическата и художествената мисъл.

В усилията си да навлезе както в същността на творческата личност, така и в структурата на художественото произведение, в неговия вътрешен строеж, в цялостното му звучене, авторът указва и на нови методи на изследване. Така например по пътя на един емпирически метод той ще иска да установи „връзката между слово и психофизически реакции“, подчертавайки „стойността, която добива материалът на поета не само като „знак“ за нещо, като наглед или идея, но и като симптом за определен начин на вътрешно подражание, като рефлекс на едно органическо възбуждение“. И като привежда откъси от Ботеви стихове, литературният теоретик заключава: „Етосът на тези изповеди и настроението се долавят толкова чрез мислите и чувствата, изказани там пряко, колкото и от своеобразната и заразителна магия на езика, която затрогва нещо извън въображението, именно самата ни органическа природа.“ Така още преди толкова години са уловени някои тенденции, които днес настойчиво се изявяват в съвременното литературознание. Но за разлика от днешните им адепти нашият учен съвсем не изчерпва работата на литературоведа само с наблюдения из областта на езика и външната структура на художествената реч. За него социално психологическата страна на творческия процес си остава основна в многостранните му наблюдения, анализи, обобщения. Възприемайки литературата като своеобразно отражение и претворяване на реални жизнени явления, душевни вълнения, чувства и пориви, все в подобна насока той изгражда и своята теоретико-методологическа система. И по замисъл, и по начин на трактовка на проблемите, и по богатство на използувания материал „Психология на литературното творчество“ извежда българския учен сред малцината специалисти в световното литературознание, занимаващи се с тая материя, разкрива умението му да подхваща едни от най-сложните и все още недостатъчно осветлени страни на творческия акт. Може някои от съжденията на автора на тази интересна книга, писана преди повече от половин столетие, да са преодолени от съвременната наука, може други да се нуждаят от по-всестранна аргументация, не може обаче да не ни удивлява вещината, с която литературният историк и теоретик борави с творчеството на мислители и художници от древността до XIX в. включително, принадлежащи към различни национални литератури, към различни направления. Компетентността му се чувствува и когато броди из всички епохи на световното литературно развитие, и когато анализира произведения в стихове и проза на наши писатели или прави характеристики от по-общ характер, както и когато изказва съждения за обективните и субективните закони на литературното творчество.

Изобщо към каквито и области да е посягал доскорошният жив ветеран на българското литературознание, умението да вижда връзката между явленията, тяхната жизнена основа, историческата им обусловеност винаги го е извеждало до значителни обобщения. При това той неотстъпно е живял със съзнанието за необходимостта научното знание да стигне до по-широки кръгове. Затова наред с интензивните си научни занимания и университетски преподавания той винаги е развивал и активна научноорганизационна и литературно-популяризаторска дейност, все така необходима за естетическото и народностното съзряване на българската интелигенция. И като основател и неизменен редактор на сп. „България мисъл“, и като създател на библиотека „Български писател“, и като начинател или участник в толкова много други културни почини и ръководител на културни институции акад. Арнаудов винаги се е стремял да съдействува за духовното извисяване на нацията ни, да всажда любов към големите естетически и нравствени ценности — национални и общочовешки, да учи на трудолюбие и гражданско-патриотична отзивчивост, на готовност да се служи на по-високи хуманитарни идеали. И с умението си да съчетава уморителна научноизследователска работа с активна културно-обществена дейност, да изявява в пълна хармония духовните си интереси, да съпоставя и проверява значимостта на историческото знание с оглед на потребностите, критериите и на съвременността, дейността на акад. М. Арнаудов е все така поучителна за новите поколения на нашата интелигенция.

Смъртта ни отне завинаги човека и учителя, родолюбеца и учения, акад. Михаил Арнаудов — летописеца на националната ни съдбовност. Лиши ни от радостта да отпразнуваме наближаващия му стогодишен юбилей, който щеше да бъде празник и на националната ни наука. Но колкото е дълбока скръбта ни, толкова по-голямо е преклонението ни пред завещаното огромно книжовно наследство — истинска съкровищница на поуки и знания за историческата ни съдба, на добродетели и знания, съхранили народа ни през вековете, осмисляли неговите необозрими творчески сили, за да се вглежда в миналото и гради своето настояще и бъдеще.

Дълбок поклон и вечна признателност!

Февруари 1978 г.

ИЗСЛЕДВАНИЯТА НА МИХАИЛ АРНАУДОВ ВЪРХУ ПСИХОЛОГИЯТА НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО

Стойко Лазаров

1

Интересът на Михаил Арнаудов към психологията на литературното творчество се формира в началото на века главно по време на специализациите му във Франция и в Германия. Но като трайно направление в научната му работа този интерес се утвърждава с неговото избиране за преподавател в Софийския университет (1908). След този период на „натрупване“ са първите му статии и изследвания по психология на творчеството: „Поетът като наблюдател“ (1911), „Към психографията на П. К. Яворов“ (1913), „Развой на литературната психология“ (1916) и др.

М. Арнаудов разработва психологията на творчеството не като самостоятелна научна дисциплина, а като дял от „литературната наука“, предмета, задачите и състоянието на която излага в труда си „Увод в литературната наука“.[1]

Според този труд „предмет“ на литературната наука е „самата литература“, схваната като „словесно произведение, което никне от творческо настроение и има художествена форма“[2] Това определя двата „главни белега“ на литературата като предмет на специално изследване: „един психологически“ — продуктивното състояние, „вдъхновението“, и един „естетически“, който се отнася до „външната, езиковата страна“ на готовото дело. „Без творческо настроение и без художествен стил — пише М. Арнаудов — не може да се мисли ни едно истинско произведение на литературата.“ В този смисъл литературната наука може да се схване „по същество“ като „наука за принципите на творчеството“.[3]

От така очертания „предмет“ произтичат задачите на литературната наука. Първата задача се отнася до „психологията на творчеството“ в качеството ѝ на „теория за духовен живот и творчески процес у литературната личност“.[4] Втората задача е в областта на „литературната морфология“, която държи сметка за „класификацията“ на литературните произведения по род и вид, за тяхното „потекло“ и за „насоките на изображението“ в литературата като цяло — лирика, драма, епос. Но наред с необходимостта да се разкрият „механизмът на творческия дух“, възникването на литературните произведения и формално-стилистич-

---

[1] М. Арнаудов. Увод в литературната наука. Задачи — история — съвременно състояние. С., 1920.

[2] Пак там. с. 3.

[3] Пак там, с. 6.

[4] Пак там, с. 17.

ните им качества и особености трябва да се държи сметка и за „първите причини“ и „крупнейши явления“, които обуславят създаването на едно или друго произведение на изкуството и израстването на един или друг творец. Тук встъпва в своите права „философията на литературното развитие“[5]. С други думи, задачите на литературната наука се свързват главно с „психологията на творчеството“, с „литературната морфология“ и с „философията на литературното развитие“.[6]

Включена в системата на литературната наука, психологията на творчеството трябва да даде отговор на „генералните въпроси“ за творческата дейност— причините за творчество, „вътрешния механизъм“ на процеса, неговата последователност и т. н. Но според М. Арнаудов липсва единство при изясняването на тези въпроси и общото състояние на литературната психология“ в Западна Европа до началото на XX в. е незадоволително.[7] При това наред с „неудовлетвореността“ от „развоя на литературната психология“ в неговия очерк правят впечатление и други неща. От една страна, резервираността му към резултатите от „лабораторно-експерименталните проучвания“ за творческата дейност (Фехнер, Вундт) и явното му предпочитание към „индивидуално-психологическата анализа“, основана на т. нар. „разпитна метода“ или „тест“ по „английската терминология“ (А. Бине). За това „предпочитание“ говори неговият „психографски очерк“ за П. Яворов. От друга страна, М. Арнаудов съзнава необходимостта от създаване на стройна теория за творческия процес и наред с „французина Алфред Биней“, който прилага „разпитната метода“ при индивидуално-психологическите си изследвания, цитира Р. Мюлер-Фрайенфелз, В. Дилтай, Т. Рибо и др. Сам той предприема решителен опит в това направление чрез създаване на капиталния си труд „Психология на литературното творчество“.

Сложността и разностранността в научните търсения на М. Арнаудов по психология на литературното творчество са свързани както с личностната му (професионална) насоченост, така и с търсенията в съвременната му европейска наука. С други думи, неговите изследвания по психология на творчеството имат програмно-методически (Увод в литературната наука), теоретико-оценъчен (Развой на литературната психология) и конкретно-експериментален характер (Към психографията на П. К. Яворов). Те подготвят и осигуряват създаването на фундаменталния труд „Психология на литературното творчество“ като дял от общата „литературна наука“. Но тръгвайки от спецификата на творческия процес в литературата, М. Арнаудов създава условия за разгръщане на психологически изследвания за творческата дейност в цялото ѝ многообразие и сложност, т. е. създава условия за развитието на психологията на творчеството като самостоятелна научна дисциплина.

2

Възгледите на Михаил Арнаудов за психологическите страни и особености на творческата дейност се формират в края на миналия и началото на нашия век в кризисен период от развитието на психологията като фундаментална наука. През този период се обособяват най-общо две концепции за психичното — на Вундт и на Сеченов.

---

[5] М. Арнаудов. Увод в литературната наука. Задачи — история — съвременно състояние. С., 1920, с. 18.

[6] След около половин век М. Арнаудов споделя: „Литературознанието обхваща три главни дяла на изследването: литературна теория, литературна история и литературна критика.“ Той лично се интересува главно от първия дял „с оглед към една обща теория на литературното творчество“, като спира вниманието си „първо на психологията и морфологията на поетическото творчество“ — Искра Арнаудова. Михаил Арнаудов — човекът и ученият. Литературна анкета и характеристика. С., 1977, с. 156 и сл.

[7] М. Арнаудов. Развой на литературната психология. Исторически очерк. — Год. на СУ, XII, 1915/1916, с. 7 и сл.

Според Вундт основанията на психиката са заложени в самата нея, което води до обособяване на „съзнанието“ като самостоен свят със свой строеж и причинни връзки, различен от съществуващия вън от него — т. нар. „психофизически паралелизъм“, според който психичното и физичното („физиологичното“) са „независими субстанции“ със своя структура и закони.

Сеченов извежда психичното от закономерности, действуващи вън от неговите предели — т. е. приема за изходно не човешкото съзнание, а най-простите актове на организма,свързани с биологическото му съществуване и осъществяващи се чрез „чувствуванията-сигнали“. Психичното за него е неотменна, по необходимост създала се функция на организма, а не особена същност, действуваща „вън“ или „паралелно с телесния причинен ред“.[8] В този смисъл той отнася към „предметното съдържание на психологията“ не „елементите на съзнанието“, а „елементите на мисълта“, под които разбира „съчетания от рефлекси“ — т. е. „форма на двигателната активност на организма“.[9]

Безперспективността на Вундтовата концепция за „съзнанието като затворена структура“ се проявява в края на миналия век. Развихрилата се атака срещу него е добре позната на М. Арнаудов. Тази атака се изразява главно в търсенето на обективен критерий за изследване на психичното.

Вундт строи експерименталната работа в своите лаборатории по формулата „дразнител-реакция“, при което към психичното се отнася само „реакцията“ в качеството ѝ на даден в самонаблюдението факт. Експерименталното направление след него изследва и реалната човешка дейност в естествени условия (а не в условията на експеримента) и със самото това се насочва към друг критерий за разкриване на психичното. В този преход от затворените сфери на съзнанието към изследване на психичното чрез дейността се създава „диференциалната психология“ като клон от общата психология със задача да извежда общите закономерности на психическия живот чрез систематизиране на индивидуалните различия между хората или между групи от хора в естествените условия на многообразната им дейност. Едно от ярките имена в тази нова наука е А. Бине.

Михаил Арнаудов, познавайки не една психологическа школа и направление и придържайки се не към дадена психологическа концепция, а проследявайки по възможност противоречивото движение на психологическата мисъл в исторически аспект (от Аристотел до Джеймс, бихевиористите и гещалтпсихологията, сам слушал лекциите на В. Вундт), се стреми да открие и систематизира онова психологическо знание, което му е нужно за разкриване на сложния и противоречив характер на художественото творчество като вид човешка дейност. Но независимо от обширните си познания по психология той клони към формиралата се в края на миналия век „диференциална“ (или „индивидуална“) психология.

Характерно за „диференциалната“ (индивидуална) психология е, че насочвайки се към изследване на индивидуалните различия в психическия живот, тя се формира главно като „количествена“ дисциплина, изучаваща вероятностната закономерност на психическите явления чрез систематизиране на огромно количество данни в определен ред.

Това движение от частното към общото, от многообразието към закономерността е присъщо на цялостния подход на М. Арнаудов към процесите на художественото творчество. Самата структура на неговото изложение в литературно-психологическите му изследвания разкрива индуктивния характер на подхода му. Той не бърза със своите изводи — излага първо огромен доказателствен материал, често с противоречиви оценки от частен характер, и чак тогава с няколко думи прави теоретическия извод.

---

[8] М. Г. Ярошевский. История психологии. М., 1976, с. 442.
[9] М. Г. Ярошевски. Психологията през XX в. С., 1977, с. 28.

М. Арнаудов е свързан с „диференциалната“ психология (в частност с Бине) и в друго отношение — чрез стремежа да се изследват не толкова „низшите“ (чувствителност, бързина на реакциите и пр.) психически функции, а главно „висшите“ — интелект, въображение, памет и др., — защото тези именно функции осигуряват успешното изпълнение на сложна човешка дейност, каквато е литературното творчество.

Характерно за М. Арнаудов още е, че макар да цитира даден автор, той не приема обикновено цялостната му философска или психологическа концепция, а ползува само резултатите от конкретни експериментални изследвания (Вундт, Джеймс и др.).

Определено влияние върху философските възгледи на М. Арнаудов оказва немският учен-идеалист Велхелм Дилтай. При изграждане на философската си концепция Дилтай изхожда главно от принципите на Хегел. Той обособява „духовното“ от материалния свят („природата“) и отделя науките за „природата“ от науките за „духа“. В резултат характеристиките на психичното се извеждат не от „органическия“, а от „историческия“ живот, като „чисто човешка форма на жизнена дейност“.[10] В центъра на „историческия“ живот Дилтай поставя „човешкото преживяване“ като синтез и израз на собствен опит, а основа на всяка наука, изучаваща „духовното“ (и „историческото“) — психологията. Характерно е, че „структурата на отделната личност“ той съотнася със съществуващите „форми на културата“ в дадено общество, при което по отношение на изкуството тези форми не са задължителни за твореца, но тяхното „познаване“ е основа за постигане на „оригиналното“ и мярка за неговото „разбиране“.

Философската концепция на Дилтай се насочва както против „материалистическата теория за общественото развитие“ — откъсване на „духовното“ (и „историческото“) от материалното (природата), така и срещу материалистическия „детерминизъм“ на психическите явления.[11]

М. Арнаудов е близък на стремежа у Дилтай „структурата на отделната личност“ да се съотнася с „формите на културата“ в дадено общество; анализът на творческата дейност да започва с психологическа характеристика на поета, разкриваща съдържанието и насочеността на неговия „вътрешен опит“; в центъра на творческата дейност да се поставя „преживяването“, „чувството“ на твореца като синтез и израз на неговия „вътрешен опит“. Но той не приема откъсването на „духа“ от материалния свят, а се стреми към материалистически детерминизъм на психическите явления.

На М. Арнаудов е присъщо (както на материалистите) да отчита ролята на природната среда, на икономическия живот в дадено общество, на обществено-политическите условия за формирането и развитието на духовната атмосфера, в която се създава личността на твореца, индивидуално-психологическите качества на този творец. В същото време тази система от фактори е дадена при него „едно до друго“ — или „едно след друго“, — а не като диалектически противоречива взаимовръзка на явленията. Това разкрива до голяма степен стихийно-материалистическия характер на неговия възглед за явленията на литературата, защото, насочвайки се към материалистическо обяснение на творческия процес, изтъквайки зависимостта на твореца от материалните условия и социалните отношения в дадено време, той не успява да разкрие последователно нито сложната диалектика на тази система от фактори, детерминиращи психическия живот и творческата дейност на поета, нито зависимостта на „социалното“

---

[10] Вж. М. Г. Ярошевский. История психологии, с. 294; Философски речник. С., 1968, с. 136; М. Арнаудов. Развой на литературната психология, с. 32; Philosophen lexikon,I, Berlin, 1950, с. 244—248.

[11] М. Г. Ярошевский. История психологии, с. 295.

(или „историческото“) от икономическите отношения и начина на производство в дадена обществено-икономическа формация.

Тази непоследователност на неговия подход към творческия процес в литературата разкрива нестабилността на някои от постановките му за причините на творческата дейност и нейния характер.

Във връзка с философския подход на М. Арнаудов към явленията на литературата той често е изтласкван и на „позитивистки позиции“[12]. Това има своите основания, доколкото в неговите литературно-психологически изследвания наистина се придава изключителна важност на „непосредствения опит“, на „наблюдаемите“ в практиката явления. Но този „позитивистки“ подход не е абсолютизиран при М. Арнаудов. Наред с „атомистичното“ изследване на творческата дейност като комплекс от усещания, възприятия, представи и т. н., разкриващи съдържанието на жизнения опит на твореца (вън от който няма творческа дейност), той се домогва и до възгледа за сложността и взаимообусловеността на творческия процес като единство на „вътрешна“ (главно „психическа“) и „външна“ („физическа“) активност. При това наред с постановката за творчеството като „освобождение“ от „чувства“, където прозира „субективно-идеалистически“ уклон, той развива и възгледа за обусловеността на „субективното“ от „обективното“, на „чувствата“ от конкретни явления и процеси на външния, независещ от съзнанието на твореца свят (принципи на отражението).

С други думи, както по отношение на психологическите си възгледи, така и по отношение на философската си концепция М. Арнаудов не изхожда от конкретна, единствена философска система (за което го наричат „еклектик“), но тръгва от практиката на творците и търси закономерностите на процеса в сложната и противоречива взаимовръзка на конкретни факти. Това разкрива не толкова „позитивистки“ (а оттам „субективно-идеалистически“) уклони, „еклектизъм“ и пр., а стихийно-материалистическия подход на българския учен към причините, вътрешната динамика и последователността на творческия процес в литературата. Тази връзка с практиката прави изводите му за психологическите страни и особености на творческата дейност актуални и днес, за съвременната диалектико-материалистическа психология на творчеството, при съответните корекции и уточнения.

3

Първият крупен научен принос на Михаил Арнаудов в областта на психологията на творчеството е „Към психографията на П. К. Яворов. Съобщения на поета и наблюдения“.[13] Това „индивидуално-психологическо изследване“ той започва с ясното съзнание, че „синтезата“ за „типичния ход на творческия процес“ трябва да се „предхожда от ред индивидуално-психологически проучвания“.[14] В този смисъл изложеният в психографията материал се оценява като „сурово градиво“ за по-късните му студии върху психологията на поетическото творчество, като път към изграждане на „собствен критерий при решението на относните тук въпроси“.[15] И действително, ако сравним структурата на анкетата със съдържанието на „Психология на литературното творчество“, се вижда, че по отношение на проблемите, засегнати в двата труда на М. Арнаудов, и в последователността на тяхното решаване съществена разлика няма.

---

[12] Вж. Н. Антонов. Трудът на М. Арнаудов „Психология на литературното творчество“ и мястото му в науката за художественото мислене. — В: Изследвания в чест на акад. Михаил Арнаудов. С., 1970, с. 25—37.

[13] М. Арнаудов. Към психографията на П. К. Яворов. Съобщение на поета и наблюдения. — Год. СУ, XII, 1915/1916 г.

[14] Пак там, с. 2.

[15] Пак там, с. 4.

Например и „Психология на литературното творчество“ започва с въпросите за личността на твореца — роля на социалната среда, наследственост, неврози и пр. Последователно се разглеждат психическите явления и връзката им с процеса на творчество: възприятия, наблюдения, чувства, памет, въображение, съзнание и несъзнателно; характера на творческия процес; работата върху стила; функциите на езика в поезията. Но тъждество между двата труда на М. Арнаудов няма, тъй като задачите, които си поставя с тях, и резултатите, до които стига, са от различно естество. Психографията е „сурово градиво“ за по-късните изследвания на творческия процес.[16]

4

Трудът психология на литературното творчество е явление в българската наука, което надживява и недооценилите го „критици“, и превратностите на времето. В него се засягат най-важните, „същностни“ проблеми на творческата дейност — ролята на социалния фактор в процеса на творчество, основанията на психологическия подход, вътрешната динамика и последователност на процеса, проблемите на стила и т. н. С две думи, създаването на художествените произведения е схванато като процес във възможната сложност на неговите компоненти и техните взаимовръзки.

В самостоятелна книга трудът излиза през 1931 г., но това е по думите на М. Арнаудов „второ, значително допълнено и преработено издание на очерките „Към психологията на поетическия опит“ и „Няколко глави от психологията на творчеството“, печатани в т. XII—XIV и т. XV—XVI на Годишник на Софийския университет“[17].

Независимо от необходимите „добавки и поправки“ Мих. Арнаудов запазва „разпоредата и изложението на материала“, а в „методологическо“ отношение е верен на „същите ония разбирания“, които са го ръководили по-рано и са доста „подробно развити в студиите „Към психографията на П. К. Яворов“ и „Развой на литературната психология“.[18]

При сравняване на указаните студии с първото и второто издание на книгата наистина се потвърждава, че той „прецизира“ структурата на изложението и доуточнява изводи и наблюдения, допълвайки на места с нови примери, но не променя „по същество“ изследването. Например в последното издание на книгата от 1965 г. въпросът за афектите е обособен в самостоятелна глава (трета) и е добавена т. 2 „Личен опит и вживяване“, плюс примери с Толстой, Гончаров и Йовков, но основните изводи и наблюдения, както и начинът на тяхното излагане са непроменени.

В първа глава „Личност и закон“ М. Арнаудов разглежда въпроса за общите предпоставки на творчеството, като отрича мистичното начало при обясняване на творческия процес. Той определя „гения“ като „историко-социална закономерност“, изразена чрез способности и възможност за тяхната реализация в дадено общество, при дадени условия. В този смисъл освен естествени предразположения като даденост нужни са и условия, които да осигурят реализирането на творческата личност. Взаимовръзката между „дадено“ и „придобито чрез опита“ определя многото „преходни стъпала от любителство към творчество“.[19]

---

[16] По същество не се отличават от Психографията на Яворов и другите анкети на М. Арнаудов — с Кирил Христов и недовършената с Пенчо Славейков — вж. М. Арнаудов. Кирил Христов. Живот и творчество. С., 1967; М. Арнаудов. Из живота и творчеството на Пенчо Славейков (Изповеди и показания на поета). — Съвременник, I, 1921, бр. 1, с. 18—34.

[17] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1931, с. II.

[18] Пак там, с. III.

[19] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1965, с. 16.

Особеността на изкуството се заключава според него в „образно-емоционалните комплекси“ на произведенията му. В този смисъл „до поет се издига онази личност, у която преживяно и мечтано“ (неща, присъщи на всеки нормален човек) не „пропадат безследно“, а се „избистрят до закръглени вътрешни цялости“ и намират своя „съвършен израз“.[20]

Частните случаи на „семейна приемственост на художествените разположения“ М. Арнаудов не смята „закон за наследствеността на дарбите“. Изобщо неуместно е за него откъсването и противопоставянето на два фактора: „един съвсем личен“ — предразположенията на таланта, „и един колективен, именно обществените условия и благоприятната за развитие атмосфера. Обикновено — заключава той — последният фактор като безспорна директива за таланта надхвърля значително всичко, което е семейна традиция и влияние на родителите.“[21] Този извод за ролята на обществените условия при формирането на таланта отрича и „расово-психологическите теории“, свеждащи неговата поява до ограничен кръг от фактори, и „тонизиращите“ функции на болестните състояния.

„Творчеството е здраве“ — пише М. Арнаудов. То предполага „хармонично действие на всички духовни сили“ на личността.[22]

Творецът за него е биологически и психически здрав индивид с придобита генетическа информация в качеството ѝ на възможности за творческа дейност, но тези възможности се реализират в конкретна социална среда, в дадени исторически условия. Откъсването на едното от другото — на индивидуално-своеобразното от социалното — е опростяване на представата за твореца. Само в сложната взаимовръзка на едното с другото се изявява талантът.

При изясняване на творческия процес в литературата М. Арнаудов отделя особено място на въпроса за онова „съдържание“, което обуславя творчеството на човека и без което е немислима „всяка“ творческа дейност — „жизненият опит“ на твореца в качеството му на система от възприятия, представи, чувства и пр.

Днес не е съвсем удачно да се разглеждат поединично ролята и участието на възприятия, чувства, представи и др. в процеса на творчеството. Този процес се приема за „динамична“ система на взаимодействие и изява на психическия живот като цяло. Сам М. Арнаудов има съзнание за това.[23] Но във времето, когато творчеството се представя главно за „ирационално“ явление, което не може да се познае и обясни от научни позиции, той стъпка по стъпка руши този несъвместим с научното мислене възглед. И неговата „анализа“ на характера и ролята на отделните компоненти в психическия живот — усещанията, възприятията, вниманието, паметта — няма за цел да изложи равнището на психологическото знание за тях (което е в непрекъснато движение и изменение, а и сам М. Арнаудов няма претенциите на психолог), но да насочи към извода, че тези психически процеси формират и съхраняват „жизнения опит“ на твореца, без който е немислима каквато и да е творческа дейност. В този смисъл материалистическата насоченост на неговите възгледи за творческата дейност се проявява тук в обусловеността ѝ от жизнения опит на личността и в характеристиката на психическите процеси.

Психичното за М. Арнаудов не е затворена в себе си структура (Вундт), а сложна активност с рефлекторен характер. Всеки психически процес (възприя-

---

[20] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1965, с. 17.
[21] Пак там, с. 24.
[22] Пак там, с. 34.
[23] Той пише: „Възприятие и чувство, образна и абстрактна мисъл, представи и мускулни усети могат да се делят теоретически в интерес на анализата; на практика обаче те се явяват винаги задружно и преплетени неразривно.“ Психология на литературното творчество. 1965, с. 41.

тие, въображение, мислене) е обусловен от връзката на вътрешното с външното, на човека с жизнените условия на окръжаващата го среда и в него самия. Подчертани са както ролята на „дразнителя“ за възникването на психическия процес, така и актът на „оценка“ за този дразнител, но особено важен е възгледът на М. Арнаудов за функциите на крайния момент в психическата активност — „изразните движения“.

Всички „емоционално-волеви прояви“ — пише той — и преди всичко „афектите“ се разкриват отчетливо чрез „множество физиологически спътници — изразните движения“.[24] Поетът не е в състояние „по самото естество на нещата да надникне пряко в душата на онези, които привличат погледа му“ и за да създаде художествената творба, „търси начин да се възмогне“ до сложния духовен живот на героите чрез системата от „изразни движения“.[25] Създавайки „ясна картина на изразните движения“ и „чрез усредена мисъл върху представите и поводите, които предизвикват чувствата или подхранват страстите“, той „възобновява забелязаното у другите“ и се „вживява“ в него. Поставен в това „настроение“, поетът „улучва вярно думите, които изказват състоянията: думите на лицата, взети в тяхното органическо възбуждение и афектация“.[26]

Способността за „вживяване“, макар да предполага определена „нервна“ организация, не е дадена на твореца „изначално“. Тя се обуславя и от неговия „жизнен опит“.

Особено място в „системата“ на психическата активност М. Арнаудов отделя на т. нар. „несъзнателно“. То е за него „сборно понятие, което може да се разложи на ред черти и да се изучи във връзка с останалите прояви“ на психическия живот.[27]

Изходно е обстоятелството, че „нищо от постъпилото в душата не се губи съвсем“. То може да се намира „дълго време под прага на съзнанието“, за да изпъкне „неочаквано или при потърсване“.[28] И точно в тази относителност на „актуалното“ и „потенциалното“ в психическия живот е разликата между съзнание и несъзнателно.

Вън от жизнения опит на човека е немислима нито съзнателната, нито несъзнатата активност. Творчеството от своя страна с всичко съзнателно и несъзнателно в него е един „цялостен процес, в който едното извиква и подтиква другото“[29].

Нахвърлил общата картина на психическия живот у твореца — като система от сложни процеси на възприятия, внимание, памет, представи, въображение, мислене, чувства — съдържанията на които съществуват актуално (осъзнават се) или потенциално (не се осъзнават) в процеса на творчество, М. Арнаудов се насочва към генералните проблеми на творческия процес — причините за творческата дейност и нейния механизъм.

„Ако искаме да схванем каузално-генетически същината на поезията — пише той, — ние можем да посочим на първо място нейната роля на мощно средство за вътрешно освобождение. . . Било че поетът се казва Данте или Гьоте. . . , от меродавно значение за неговото творчество се оказва нагонът да се разкаже душата, да се извади на показ преживяното, да се намери дума за една болка, която гнети духа и се чувствува като спънка за вътрешната хармония.“[30]

---

[24] Психология на литературното творчество. 1965, с. 70.
[25] Пак там, с. 69.
[26] Пак там, с. 76.
[27] Пак там, с. 264.
[28] Пак там, с. 266—267.
[29] Пак там, с. 271.
[30] Пак там, с. 142.

За аргумент служи и Яворовата драма „В полите на Витоша“, чиито наченки се крият „тъкмо в един философски диалог на автора, замислен като катарзис за голямата му тъга“[31].

Безспорно една от важните особености на художественото творчество за М. Арнаудов е възможността творецът да се „освободи“ от напрежение, което не намира израз във „външни действия“.[32] Но самото това напрежение е резултат на взаимодействието между човека и средата, в която живее. Следователно „причината“ не е просто в „чувствата“ на твореца — както пише М. Арнаудов, — а в сложни явления на обществения живот, които дисхармонират с потребностите и интересите на личността в обществото и възбуждат определена (положителна или отрицателна) реакция. Чувствата са резултат на причини, лежащи и вън, независимо от съзнанието на човека. В този смисъл творчеството е дейност, насочена към специфично (чрез образи, идеално и по законите на определен вид изкуство) възстановяване на „хармонията“ между човека и човешкото битие по проблем, важен за автора и за тези, които ще възприемат творбата му. Творчеството е самостойна, съзидателна, човешка дейност. Психологическият момент тук отново е свързан с мотива за творчество и със специфичната организация на вътрешния живот, но се разкрива и социалната обусловеност на творческата дейност, и социалната значимост на проблема, подтикнал към творчество.

Другият важен въпрос, на който дава определен отговор Михаил Арнаудов, е за механизма на творческия процес, за неговата вътрешна динамика и последователност. Творческият процес според него се дели на „два момента“: „концепция и развитие“. Концепцията е „двойният факт на една вътрешна дейност и на един пръв резултат“; „вътрешната дейност“ е обусловена от „външен повод“, който се осъзнава като „подтик“ за творчество или не се осъзнава от поета. Независимо дали се осъзнава или не и дали ще послужи за „материал“ на творчеството, „поводът“ в качеството му на част от жизнения опит на твореца „предизвиква работа на мисълта, като отлъчва настроение“, което се „облича във форма“, настроение, което трябва да намери „своя съсъд“, за да бъде „изживяно“. Белег за творческата активност е това „отлъчено“ настроение, нейна същност, че в „дълбоките кътове на подсъзнанието „се извършва „свободна групировка на даденото в стари възприятия“, за да се „съчетаят“ те там в „цялостна картина“, която, веднъж завършена, се явява на съзнанието „неочаквано“, в качеството ѝ на „представа“, „наглед“. Пръв „плод“ на творческия процес е „общата представа, основана на сетнешното развито цяло“. От нея възникват „частите и епизодите“ на творбата.[33]

Във връзка с процеса на концепиране — като единство на „вътрешна дейност“ и „пръв резултат“ — се явяват два нови въпроса: а) защо синтезът на жизнен опит в качеството му на концепирана „представа“ („наглед“), от който се извежда художественото произведение, става в „дълбоките кътове на подсъзнанието“, а не в сферата на ясното съзнание; б) има ли критерии за значимостта на този повод в качеството му на „тласък“ за творческия процес, защото иначе всяко нещо от външния свят (явление, случка, процес) при връзката му с емоционалния живот на твореца може да се окаже „повод“ за творчество и той да твори непрекъснато — нещо, което противоречи на художествената практика.

На първия въпрос М. Арнаудов отговаря по следния начин: „Поради тесното на съзнанието или по-право поради необходимостта да се намират в зрителната точка на съзнанието само твърде малко елементи всяка синтеза на много такива би била там изключена. Ясната представа за едно нещо отстранява по-

---

[31] Психология на литературното творчество. 1965, с. 150.
[32] Вж. и Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968.
[33] Психология на лит. творчество. 1965, С., с. 347, 349, 371.

гледа върху всичките неща, които спадат към общата картина. Ето защо последната се подготвя в една полутъма, гдето е възможно да се доловят едновременно всички части, без ни една да се аперцепира преди другите.“ Завършена, новата „цялост“ се явява на съзнанието „изведнъж, неочаквано, без ни едно от нея да изпреваря друго“.[34]

Съвременната диалектикоматериалистическа психология позволява да се внесе допълнителна светлина върху този сложен процес на неосъзната активност по време на творчество.[35]

На втория въпрос М. Арнаудов не отговаря ясно. Наистина той пише, че „поводът отвън“ трябва да е свързан с жизнения опит на твореца и да възбуди работа на „мисълта“, да даде „тласък на чувствата“ и да „отлъчи настроение“, което именно се „облича във форма“, за да се „изживее напрежението“, но само в субективната реакция на твореца ли се изразява значимостта на този повод? При това чрез неговото обективиране по законите на литературното творчество произведението на поета възбужда съответна реакция у читателя — т. е. „поводът“ за творчество е значим както за автора, така и за тези, които ще възприемат творбата му.

Поводът за творчество е социално значим проблем, но неговата социална характеристика М. Арнаудов не разкрива последователно от материалистически позиции.

След процеса на концепиране следва „развитие“ на „поетическата идея“. Развитието е единство на „концентрация“ и „изпълнение“. Концентрацията е „плод на вътрешното внимание“, което се активизира в резултат на „спонтанно“ явилата се концепция, „частите“ на която трябва да се развият, да „добият форма и жизнеспособност“, за да се роди художественото произведение.[36] Белег за концентрацията на поета е „решителното затваряне в себе си, свързано с липса на всякакъв интерес за това, което лежи вън от концепцията“. Но докато концентрацията е свързана с „желанието“ на твореца да „схване спонтанно никналата концепция, от добрата воля да се подложи тя на обсъждане, при което въображението се контролира от будната мисъл“, т. е. докато концентрацията е „съзнателна“ творческа работа, „изпълнението се удава в непредвиден час“ — „когато всичко е дошло на мястото си“ и „нищо не липсва за пълнота и леснота на изображението“. В този смисъл „продуктивното настроение“ се явява като „криза“, като „необходимост да се създава“[37].

Разбира се, „концентрация от изпълнение и по-нататък тези двете функции като развитие на първоначалната концепция“ се делят само за нуждите на теоретическия анализ — пише Мих. Арнаудов. — „На практика това са процеси и състояния, които се преплитат най-тясно.“ Все пак, щом изпълнението изпревари „съзряването“ на художествената концепция и нейното разгръщане, авторът стига до „недовършени“ произведения и се налагат преработки „едновременно с изпълнението, а често и непосредствено след него“. Преработката не е съкращаване, уточняване на текста („поправка“), а изменяне на „самата структура на мотива или на изложението“. Тя ни „поставя пред продукти на нова творческа мисъл“ — резултат на „подновено продуктивно настроение“ и „ново концепиране“.[38]

---

[34] Психология на литературното творчество, С., 1965, с. 350.

[35] Вж. А. Шерозия. К проблеме сознания и бессознательного психического. Т. I—II. Тбилиси, 1969, 1973; С. А. Петрушевский. Диалектика рефлекторных процессов. М., 1967; С т. Лазаров. Психологически аспекти на работата върху ролята. Кандидатска дисертация. С., 1976, и др.

[36] Психология на литературното творчество. 1965, с. 374.

[37] Пак там, с. 387.

[38] Пак там, с. 428.

Определен интерес за съвременния изследвач на творческата дейност представляват обаче и възгледите на М. Арнаудов за „езика на поезията“. Независимо от някои резерви към тях те се подкрепят от нови психологически изследвания и постановки, където думата се разглежда като синтез на човешки жизнен опит с цялото многообразие и активност на съставящите го елементи.[39]

5

Успоредно с Михаил Арнаудов, а и непосредствено след него проблемите на художественото творчество се разработват във всички развити европейски държави. Състоянието на литературната психология до 20-те години той разглежда подробно в очерка „Развой на литературната психология“.[40] Но особено интересно е състоянието на неговите изследвания от този период с друг един труд, създаден независимо от „Психология на литературното творчество“, в друга обществено-политическа атмосфера, с друга насоченост на научните търсения — „Психология искусства“ на Л. С. Выготски.[41]

Основание за сравняване на двата научни труда е и това, че днес те се признават за „фундаментални“ изследвания по психология на художественото творчество.[42]

Виготски, както и М. Арнаудов, започва научната си работа като литературен теоретик и критик с явно предпочитание към психологическите страни и особености на творческата дейност. „Психология на изкуството“ е създадена докъм 1925 г., когато той е вече „професионален психолог“, но главно като резултат и синтез на „три литературни изследвания — за Крилов, за Хамлет и за композицията на новелата“.[43]

Особеното в психологическия подход на Виготски към творческата дейност е това, че той не приема за „база“ на своето изследване нито психическия живот на автора (който е невъзстановим чрез художествената структура на творбата и не може да се обхване в цялата му сложност при наблюдение), нито „психологията на читателя“, в която цари нееднородност. Основа на психологическия подход към творческата дейност за него е самото художествено произведение, в структурата на което е „кристализирала“ тази система от компоненти и тяхното движение, възстановяването на които позволява да се изясни „механизмът на творческия акт“ в процеса на „създаването“ и на „възприемането на изкуството“. С други думи, „механизмът“ на творческата активност не може да се проследи от или у самия творец, не може да се разкрие чрез изследване на „читателската психология“, но може да се „възстанови“ чрез изследване на неговия продукт (произведението на изкуството), в който е „кристализирал“ творческият процес. Така от позицията на творбата, въплътила движението, процеса на собственото създаване, Л. С. Виготски подхожда към проблема за психологията на творческата дейност.

М. Арнаудов също изследва „структурата“ на готовото произведение при разкриване на сложния живот на художествената творба („литературната морфология“),но той смята, че това е една от възможностите на „литературната наука“— в частност един от нейните „методи“, редом с който са значими и индивидуално-психологическите характеристики на творческата дейност, и социално-психологическата, идейна и пр. атмосфера, в която се създава творбата („философия на

---

[39] Пак вж. А. Н. Леонтиев. Проблеми на развитието на психиката. С., 1974 и др.
[40] Вж. М. Арнаудов. Развой на литературната психология. — Год. СУ, XII, 1915/1916
[41] Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968.
[42] Вж. М. Арнаудов. Психология литературного творчества. М., 1970, с. 5; Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968, с. 4.
[43] Л. С. Выготский. Психология искусства, с. 15.

литературното развитие“).[44] В този смисъл по отношение на подхода към основните проблеми на творческата психология — причините за творческата дейност и нейния механизъм — българският учен е на по-широки изходни позиции; той ползува и анализа на художествената структура на произведението, и наблюденията на творците, и „компетентната“ реакция на читателя.

Причината за творческата дейност както за Виготски, така и за М. Арнаудов е стремежът към „освобождаване“ (М. Арнаудов) или „погасяване“ (Л. С. Виготски) на психическо напрежение, на „чувства“.

„Изкуството — пише Виготски — е социалното у нас, и ако неговото действие се извършва в определен индивид, това съвсем не значи, че неговите корени и същество са индивидуални. Работата е там, че в процеса на своето съществуване човек за разлика от животните. . . внася и отделя от своето тяло и апарата на техниката, и апарата на научното познание, които стават оръдие на обществото. Така и изкуството е обществена техника на чувствата, оръдие на обществото, посредством което то въвлича в кръга на социалния живот най-интимните и най-лични страни на нашето същество.“ Следователно „по-правилно е да се каже, че чувството не става социално, а, напротив, става лично, когато всеки от нас преживее произведение на изкуството — става лично, не преставащ с това да бъде социално“[45].

Проблемът за социалната природа на човешките чувства и на психическия живот се разгръща по-късно като централна идея в научноизследователската работа на Виготски по обосноваване на „теорията за произхода, структурата и развитието на висшите психически функции“, на „обществено-историческата природа на човешката психика“.[46] Но още на този етап от неговото развитие като учен, макар да тръгва от сходна позиция при разкриване на причините за творческата дейност, той съществено се различава от М. Арнаудов при изясняване на природата на художествените чувства.

За М. Арнаудов творческият процес е проява на собствени, индивидуални в основата си чувства; за Виготски чувствата на твореца са привидно индивидуални — по своята природа те са продукт на социални взаимоотношения и връзки. С други думи, ако М. Арнаудов стихийно докосва материалистическата трактовка на проблема за чувствата и причините за творческата дейност главно чрез постановката за определящата роля на жизнения опит в процеса на творчество, Виготски разкрива последователно диалектикоматериалистическия възглед за социалната природа на човешката психика.

Различията между двамата учени във връзка с проблема за природата на чувствата и на човешката творческа дейност имат дълбоки причини. Особено важно е това, че М. Арнаудов не е психолог и се домогва до собствен психологически възглед главно чрез съществуващото познание за човешката психика до началото на XX в.; Виготски е професионален психолог (след 1924 г.) и създател на една от водещите концепции за психичното в съвременната наука — т. е. тръгвайки от равнището, познато на М. Арнаудов, той се възмогва до собствена концепция за психическия живот, която по принцип е схваната вече в „Психология на изкуството“. От друга страна, не може да се подцени ролята на обществено-политическата и научната атмосфера, в която работят двамата учени: ако в България до 20-те години на XX в. диалектикоматериалистическото разкриване на психическите явления няма дори своите проблясъци в научната област, а в Западна Европа наред с идеалистическите концепции се проявява стихийно-материалистическият възглед за психичното, в Съветска Русия делото на Виго-

---

[44] Вж. И. Арнаудова. Михаил Арнаудов — човекът и ученият. Литературна анкета и характеристика. С., 1977, с. 58—59, 68—69, 71, 149—150 и др.

[45] Л. С. Выготский. Психология искусства, с. 316—317.

[46] М. Г. Ярошевский. История психологии. М., 1976, с. 429.

ски е в значителна степен дело на търсенията във формиращата се диалектико-материалистическа психология, опряна на фундаментални изследвания (Сеченов, Павлов и др.). Неслучайно щрихираните от Виготски идеи за историческата природа на човешката психика се развиват в стройни научни системи от неговите сътрудници и колеги, между които А. Н. Леонтиев, А. Р. Лурия и др.

Следователно, отчитайки приноса на Виготски в разработката на проблема за природата на човешките чувства и причините за творческата дейност, не трябва да подценяваме възгледа на М. Арнаудов за определящата роля на жизнения опит в процеса на творчество. Този възглед, макар да не решава последователно от диалектикоматериалистически позиции въпроса за природата на човешката творческа дейност, насочва към такова разглеждане на проблема. При това концепцията на Виготски за обществено-историческата природа на човешката психика (и на човешката творческа дейност) се формира окончателно след написване на „Психология на изкуството“, в която се проявява още нестабилността на неговите възгледи за механизма на творческата дейност.

Според Виготски правилно разбиране за механизма на творчеството може да се създаде чрез разкриване на връзката между „фантазия“ и „чувство“. Жизнеността на тази връзка по отношение на изкуството се разкрива главно чрез „закона за еднополюсното изразходване на енергия“, който гласи: „нервната енергия има тенденция за изразходване на единия полюс — или в центъра, или на периферията; всяко усилване на енергетическото изразходване на единия полюс незабавно влече след себе си отслабването и на другия“.[47] В този смисъл изразходването на нервна енергия по „периферията“ (чрез мускулни движения) изключва възможността за активна дейност на въображението (фантазията) и обратно — изразходването на нервна енергия в „центъра“ (чрез дейността на въображението) намалява или прекратява „мускулната“ активност. А тъй като при изкуството става дума за специфичен израз на „чувства“ (без „моторния“ им момент), природата на творческата активност според Виготски не може да се изясни вън от взаимовръзката на „фантазия“ и „чувство“.

Тази закономерност на психическата дейност (еднополюсното изразходване на енергия) познава и М. Арнаудов. Той дори я генерализира и стига до неправилния извод, че поетът остава встрани от непосредственото участие в обществено-политическите борби, защото това, което е могъл да направи, го е направил чрез словото.[48]

Виготски не стига до подобен извод, но той генерализира друг момент в цялостния художествено-творчески процес — „ритъма“, — чрез което се разкрива нестабилността на неговия възглед за „механизма“ на творческата активност.

С две думи, ако при Виготски характеристиката на чувството като причина за творческата активност е крачка напред в сравнение с възгледите на М. Арнаудов, то възгледът за вътрешната динамика на творческия акт като „сблъскване“ на противоположни афекти е крачка назад в сравнение с постановката на българския учен за творческия процес като единство на вътрешна активност, пръв резултат (концепция), концентрация и изпълнение.

Различието е главно в това, че докато М. Арнаудов се стреми да разгледа творческия процес като проява на цялостния психически живот на твореца, като сложна система от съзнателна и неосъзната активност, която води до определен творчески резултат, Виготски опростява нещата до естетическите категории съдържание и форма, в структурата на които е заложена динамиката на творческото създаване и възприемане на изкуството. Дедуктивният подход на Виготски в случая (подчиняването на примерите на предхождащата ги теза) пречи на после-

---

[47] Л. С. Выготский. Психология искусства, с. 249, 266.
[48] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. 1965, с. 156.

дователното извеждане на закономерността от многообразието на фактите. Обратно, въпреки непоследователно материалистическия възглед на М. Арнаудов за творческия процес индуктивният характер на неговия подход го води към вярната линия на художествената практика, според която творческата дейност е противоречиво единство на сложна система от компоненти в движение и развитие — сложност, която не може да се разкрие единствено чрез изследване „структурата“ на творбата.

6

Критическият преглед на изследванията на М. Арнаудов по психология на литературното творчество, съотнесени с равнището, от което тръгва (А. Бине, В. Дилтай и др.), както и с търсенията непосредствено след него (Л. С. Виготски), позволява да се направят изводи за тези негови постановки за творческия процес, които са актуални днес и разработването на които е задача на съвременните изследвачи на творческата дейност.

1. Преди всичко е ясно, че психологическият подход към произведенията на изкуството, към процеса на тяхното създаване и възприемане — т. е. стремежът да се разкрият психологическите закономерности на творчеството, неговият механизъм и последователност — не е каприз на един или друг учен. Този подход е социално детерминиран процес, резултат на изискването за все по-пълно опознаване и научно изясняване на сложните механизми в многообразната човешка дейност и от психологически позиции. С други думи, психологическият подход към проблемите на творческата дейност, създаването на психологията на творчеството като наука е императив на времето, на стремежа за все по-дълбоко и всестранно самопознание на човека.

2. Създадена в България от Михаил Арнаудов главно като дял на литературознанието, психологията на творчеството след него се развива като наука за психологическите принципи и закономерности на творческото създаване и възприемане на произведенията във всички области на изкуството (литература, живопис, музика, театър и т. н.). Опит за такова разширяване и уточняване на предмета на психологията на творчеството е трудът „Психология на художественото възприемане“ от Пеньо Русев,[49] както и поредицата негови статии, студии и лекциите му пред студентите от ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ по „Психология на актьорското майсторство“.

3. След М. Арнаудов е излишно да се доказва „поединично“ ролята и участието на компонентите на психическия живот в процеса на творчеството — т. е. безспорна е значимостта на възгледа за творческия процес като проява на цялостния психически живот на твореца — „без ни едно да измества друго“. Задачата днес е проявите на психическия живот в процеса на творчеството да се изследват в тяхната динамична взаимовръзка от диалектикоматериалистически позиции. Основания за такова изследване дава както бързото развитие на диалектикоматериалистическата психология (главно в Съветския съюз), така и практиката на съвременните творци, но не без значение е възгледът на М. Арнаудов за определящата роля на човешкия жизнен опит в процеса на творчество. Този възглед трябва да се уточни и развие във връзка със социалната природа на човешката психика и на човешката творческа дейност.

4. Особено актуален е разработеният от Мих. Арнаудов проблем за вътрешната динамика и последователност на творческия процес (в частност учението за концепцията, концентрацията и изпълнението). Тези въпроси изискват днес

---

[49] П. Русев. Психология на художественото възприемане. С., 1968.

по-нататъшно развитие и съобразяване с практиката на съвременните творци, с най-новите данни на научната психология и със спецификата на отделната творческа дейност.

5. М. Арнаудов недвусмислено доказва, че синтезът на научното познание за творческия процес се създава чрез конкретни индивидуално-психологически изследвания за отделни творци. Блестящ пример в това отношение е неговият „Психографски очерк за П. К. Яворов". Задачата е, след като се има пред вид жизнеността на такива изследвания,[50] да се увеличи техният брой в българската наука, като се ползува творчески, без да се прилага механически, съществуващият опит — в частност опитът на М. Арнаудов.

6. Макар да не стои на диалектикоматериалистически позиции, насочвайки се към многообразието, сложността и вътрешната противоречивост на литературните факти при извеждане на една или друга закономерност за литературното творчество, М. Арнаудов по свой път стига до диалектикоматериалистически постановки за характера на творческия процес (главно за вътрешната динамика и последователност на процеса). С други думи, съществената част от неговите изводи и наблюдения по психология на творчеството водят към съвременната диалектикоматериалистическа психология на творческата дейност и могат да се ползуват от нея. Не без значение е да се подчертае обаче необходимостта от критическа преоценка на възгледа на М. Арнаудов за творчеството като „освобождение", който недвусмислено разкрива субективноидеалистически уклон при разработката на въпроса за причините и резултата от творческата дейност.

Независимо от необходимите корекции и уточнения изследванията на Михаил Арнаудов по психология на творчеството (главно фундаменталният труд „Психология на литературното творчество") са ценен принос в българската и в европейската наука за творческата дейност. За това свидетелствува наред с другото високата оценка, която получи този труд след неговото превеждане на руски език.[51] Но особено важно е и мнението на съветския акад. А. И. Белецки за „Психология на литературното творчество".

„Не предполагах никога — споделя той, — че в малка България има такъв значителен труд по психология на литературното творчество. Четох го с необикновено удоволствие, с много голям интерес, и сега мога да Ви кажа следното: по въпросите на творческия процес е писано много, има грамадна литература. Но такава огромна синтеза, подчинена на една авторска концепция, няма никъде. Вашият учен Михаил Арнаудов е написал труд, който представлява голям ваш национален капитал, с който Вие се представяте пред външния свят."[52]

Съвременната българска наука трябва да съхрани и да развие достигнатото от Михаил Арнаудов в областта на психологията на творческата дейност.

---

[50] Вж. М. Арнаудов. Кирил Христов. Живот и творчество. С., 1967; Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976; Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, и др.

[51] В бележката на издателството се казва: „Предлагаемый вниманию советского читателя фундаментальный труд известного болгарского ученого академика Михаила Арнаудова „Психология литературного творчества" подводит своеобразный итог многолетним исследованиям автора по вопросам психологии художественного творчества и самого творческого процесса прежде всего с точки зрения кичности творца художественного произведения,его опыта, его умения воспринимать и наблюдать, его творческого воображения, способности к вживанию и т. д. . . Труд академика Михаила Арнаудова, являющийся своеобразным обзором и многосторонним исследованием художестенного опыта прошлого и творческого процесса в его многогранных проявлениях, будет с интересом встречен широкими кругами творческой интеллигенции, литературоведами, искусствоведами, философами, психологами, которым он дает возможност заглянуть в творческую лабораторию корифеев мировой литературы" — вж. М. Арнаудов. Психология литературного творчества. М., 1970, с. 5.

[52] Вж. Искра Арнаудова. Михаил Арнаудов — човекът и ученият. Литературна анкета и характеристика. С., 1977, с. 89.

АНИМАЛИЗМЪТ У ЙОВКОВ

Сабина Беляева

В прозата си Михаил Пришвин, един от големите художници на руската природа, говори за „родствено внимание“. За дълбоко, разбиращо внимание към дивите зверове, към птиците и растенията. За сърдечно съучастие в тайните на живия свят, което ни помага да вникнем в тайните на собствената си душевност.

Изкуството е немислимо без това „родствено внимание“. Но всеки творец го изразява по свой начин. Пришвин, надарен с тънка поетическа чувствителност и забележителни способности на изследовател, наблюдава природата с любопитните очи на естественик и натурфилософ. Именно *наблюдава* — повторяемостта на този глагол в разказите и повестите му не е случайна, тя точно отразява отношението повествовател — художествен обект. („Започнах да наблюдавам“, пише авторът в цикъла „Златната ливада“. Или: „През пролетта се скитахме из гората и наблюдавахме живота на птиците, които живеят в хралупи.“) Първият полет на дивото пате („Подхвъркачета“), златният взрив на глухарчетата, разтворили длани към слънцето („Златната ливада“), спасителните операции на горския доктор — кълвача („Горският доктор“), — това са по същество миниатюрни очерки, ескизи. В тях животните и цветята съществуват сами за себе си, като шедьовър на природата, изящни и одухотворени. Човекът ги съзерцава отстрани с разбиране и любов. А вече от това обичливо съзерцание тръгват нишките, свързващи земното многообразие с неизчерпаемото богатство на човешкия свят. Тогава епизодът, видян в леса, се проецира върху отношенията между хората. И идва характерната пришвиновска поанта, добродушно-иронична или озарена от мек лиризъм, в която е вложено философското съзнание за сложността на живота, за единството и неделимостта му.

У Пришвин човекът идва сред природата като първооткривател. В единението с нея той нерядко търси да надмогне самотата. Йовковите герои, напротив, са неделими от природата. Те не я наблюдават — те са целите в нея и тя е в тях: в тяхното светоусещане и манталитет, в мислите и бита им. Първични и примитивни, те затова са добри и красиви — защото не познават студените тръпки на отчуждението.

В развоя на прозата ни от началото на века Йовков не е единственият, който се обръща към света на безсловесните. Българската анималистична традиция има у Елин Пелин и Георги Райчев, у Илия Волен и ранния Емилиян Станев великолепни образци, достойни за една световна антология. Сред тях певецът на Добруджа умее като никой друг да извиси жизнените форми, да намери свой ключ към връзката между хора и животни. Емилиян Станев например предпочита да покаже тая връзка чрез нейното отрицание. В разказите си той възсъздава дивата природа: свят затворен, враждебен спрямо човека, свят със свои

тайни и свои норми. Присъствието на хората иде само да наруши хармонията му и да докаже нелепата абсурдност на човешките закони. Като художник и мислител Йовков стои на диаметрално противоположни позиции. Той поставя дивия звяр в плана на бита, в условията на селското ежедневие. Възвеждайки красотата и доброто до основополагащи идейно-естетически категории, той вижда животните съизмерими с хората, „оразумени“ и „очовечени“ под знака на човешката нравственост. Двуединството човеци — безсловесни се превръща в главна проблемна ос, около която се разгръщат Йовковите характери и конфликти, в основен изобразителен принцип.

И тъй, неизменна тема и обект на художествено претворяване, равностойни на човека по своите идейно-художествени права, животните присъствуват в творчеството на големия писател *чрез хората* и *заради хората,* за да осветлят съществени екзистенциални въпроси и да разкрият противоречивото богатство на човешката душа. Това ни изправя пред въпроса: имаме ли право да обособим Йовковия анимализъм като самостоятелен художествен проблем? Не трябва ли да се съгласим безусловно с Искра Панова, според която Йовков „не е художник-анималист, както не е и битописател: съвършеното познаване на домашните животни и бита в добруджанския чифлик е подчинено на задачата да се предаде неговата нравствена атмосфера, човешкото му съдържание“[1]?

Много е писано за това, как Йовков изобразява и тълкува животните. Всеки опит да се докоснем отново до този проблем носи риска да повторим казани вече неща. Но работата е там, че Йовковият анимализъм — ако все пак се осмелим да го поставим като самостойна тема, се разглежда по силата на една негласно узаконена традиция като непроменена, отведнъж формирана естетическа даденост. В такива случаи се изтъква умението на писателя да надмогне фактографската еднозначност на битовото и да изведе животните в нова, по-висока емоционално-етична орбита. Подобна характеристика, сама по себе си вярна, е твърде обща, за да бъде точна. Защото тя очертава контурите на явлението. Вътре в тези контури картината е друга. Завършен и цялостен като светоглед, като нравствена концепция, Йовковият анимализъм представя в структурно-изобразителен план непрекъснато, дългогодишно движение, изменящо на свой ред вътрешната обемност на темите и образите. Това движение започва твърде рано, в годините на войната, продължава в поредица творби, писани през 20-те години, и достига своя завършек в цикъла „Ако можеха да говорят“, оценен като връх в творчеството на белетриста, като негово „предсмъртно откровение“. Двуединството животни — хора е траен мотив в Йовковия естетически свят. Но във всеки нов момент това двуединство мени своите конкретни художествени пропорции. Ето защо за нас е извънредно важно да определим в каква насока са търсени сюжетно-композиционните и стилово-изобразителни решения, как се усложнява образът на животното като елемент от една или друга повествователна система. Иначе казано, да осмислим Йовковия анимализъм като философско-естетическа *еволюция*, като *процес*, без който би била накърнена цялостната представа за идейно-художествената еволюция на твореца.

Йовков се изявява като анималист още по времето на Първата световна война. „Млад белетрист с големи надежди“, той публикува през 1915 г.(в кн. 27 на сп. „Съвременна мисъл“) разказа „Балкан“, който според Божан Ангелов е „най-художественият патриотически разказ от ново време“[2]. През годините 1916—1917 излизат последователно разказите „Белият ескадрон“ и „В строя“. По своите художествени белези се приобщава към ранната анималистична проза и разказът

---

[1] Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967, с. 251.
[2] Божан Ангелов. Академията награждава. — Съвременна мисъл, 1915, кн. 29.

„Другар“, макар да е отпечатан значително по-късно, в 1930 г., като последен отзвук на военновременните впечатления.

Посочените творби веднага привличат вниманието на литературната общественост. И не случайно. Корените на Йовковия анимализъм са дълбоки и силни. Трите десетилетия, прекарани на село, са неизчерпаем източник на познания за хората и земята. Те оставят траен отпечатък върху сетивата и мисленето на писателя. Много по-късно той ще сподели, че от това време са всичките му най-силни, най-значителни преживявания — целият свят, в който живее. Затуй, когато героят от разказа „Белият ескадрон“ изповядва: „Аз съм син на земеделец и разбирам от коне, ние знаем — това е признание автобиографично. Друга основна предпоставка за успеха на анималистичните му образи е Йовковото дълбоко, почти мистично чувство към природата, което го кара да вижда всяко дърво, всеки синор „като нещо живо, със свой характер, със свои радости и трагедии“[3]. С годините това чувство ще се разрасне в плана на художествените идеи до чувство за неразривната цялостност на живия свят и ще придаде особена философско-психологическа мащабност на изобразените форми и движения. Но към своята зряла проза Йовков ще върви постепенно и дълго, цели три десетилетия.

Проникновен познавач на живата природа, писателят създава през този период анималистична проза в буквалния смисъл на понятието. Всеки един от четирите разказа, които споменахме, поставен редом с другите, е твърде различен като художествено построение. „Балкан“ представя разгърната цялост, „разкадрована“ в пет обособени и същевременно здраво споени епизоди; „Белият ескадрон“, напротив, е кратка, сгъстена експресия. „В строя“ е типична жанрова сцена, изписана с много спокойствие и финес. Но всички те са по същество *анималистични портрети*. Животните заемат по едно неписано правило средищно място в повествованието и носят основните идейно-съдържателни акценти. За разлика от цикъла за чифлика, където между хора и безсловесни е установено подчертано идейно-композиционно равновесие, човекът у ранния Йовков остава в периферията на разказа. И не само в плана на композицията, но и като характер, като душевност. Иначе казано, двустранната връзка между живите същества в ранното Йовково творчество е връзка подчинителна.

Какви конкретни основания ни насочват към подобен извод?

Йовков е от авторите, които търсят и умеят да изразят творческия замисъл още със заглавието. Историята на добруджанското село, осиротяло след отстъплението на българските граничари, се извисява до мащабно обобщение на народната трагедия в годините на Междусъюзническата война. В заглавието обаче стои името на кучето. Защото смисълът на историческата ситуация ще бъде фокусиран не другаде, а тъкмо в неговия образ. Наистина писателят извайва с много любов колективния образ на народа, сред който се открояват ярки епизодични образи, като Къню кръчмарина, ранения Радуш, Нинко кмета, дядо Маринко и невръстния му внук Митко. Нещо повече, изживяванията на Балкан са съзвучни в идейно-емоционално отношение с умонастроенията на хората: верността им към родината и свободата се оглежда в интуитивната привързаност на Балкан към старите места, които някога е охранявал; в безмълвното му страдание отекват човешката болка и покруса.

Но макар да занимават живо авторовото въображение, селяните остават встрани подобно на хор в древногръцка трагедия. (Негов корифей ще бъде дядо Маринко.) И ролята им се свежда в същност до това да „обективират“ с думи и жестове онова, което животното е неспособно да изрече. Разгърнати в една

---

[3] Спиридон Казанджиев. Срещи и разговори с Йовков. С., 1960, с. 91.

обща посока, линиите на хората и кучето остават относително самостойни, паралелни наистина, но необвързани помежду им. До такава степен самостойни, че ако речем да обособим първата в самостоятелна творба, едва ли би било нужно особено насилие над повествователната фактура.

И в разказа „Белият ескадрон“ човекът присъствува в изобразения художествен свят като *оценяващо съзнание,* като възможност да се предаде и изтълкува поведението на безсловесните. Развълнуван от кавалерийския сигнал, поручикът заговаря за атаката на бялата конница — „с оная задушевност и леснота, която добиват хората, които са видели и преживели много неща“. И оживява едно рядко по своята изразителна сила кърваво зрелище: „Стремителна и бясна вихрушка се носеше по полето, коне и хора се виждаха като силуети в мъгла, извиваха се и блещяха сребърните змии на саблите и над страховития и ритмичен топот, от който кънтеше земята, се раздаде ура — гневно, заканително и страшно ура.“ Една майсторски изваяна батална сцена, едно мимолетно видение, в което с кинематографична бързина се мяркат и изчезват лица и животински форми. Но тя въздействува сама за себе си. За Йовков е без значение житейската съдба на повествователя. Той е изведен, така да се каже, пред скоба — просто страничен наблюдател, неразгърнат като характер и психология.

Аналогични са структурните пропорции и в разказите „В строя“ и „Другар“. И тук животното е стожерът, около който се задвижват останалите герои. Наистина горският, който купува бракувания военен кон, не е лишен от своя собствена характеристика. Йовков успява с няколко само щриха да внуши представата за един човек суетен и примитивен, за един дребен хитрец, който охотно се перчи пред селяните с добрата сделка. Но ние неволно го възприемаме в едноообразните делници на сечището редом с дивите, ниски и зли кончета, които негостоприемно присвиват уши, за да отпъдят от себе си пришелеца. Защото той, конят на горския, единствен е в центъра на авторовите наблюдения — същество от друг свят, твърде самотен в своето природно достойнство и изящна отмереност, един наистина „стар благородник, осиромашал и изпаднал в чужда среда“. И ако разказът по необходимост се отклонява, когато към селото се задава военната колона, Йовков съзнателно бърза да го върне пак в предишното русло. „Но вниманието на всички отново се насочи към коня на горския.“

В контекста на Йовковата военна проза, доста противоречива и неравностойна, а и на фона на литературния живот през войните, когато не липсват официозни патриотарски възгласи, тези ранни анималистични творби правят впечатление със своя искрен хуманизъм, моралистичен патос и забележително живописно майсторство. Но те остават само синтез на художественото начало с естественонаучното. В тях все още липсва характерната за зрелия Йовков вътрешна взаимообвързаност на художествените форми. Анималистичните образи, създадени до началото на 20-те години, представят за нас особен интерес по-скоро като преодолян етап в движението към собствена, йовковска мяра за света и природата.

Както вече изтъкнахме, Йовков постига своите нравствено-психологически внушения, тръгвайки от битовата, житейската близост между живите същества. При това той ограничава композиционната активност на човека. Сюжетно-структурни преимущества имат по правило анималистичните образи. Но разказът за животното, взето само за себе си, не надхвърля рамките на натурфилософския етюд, не ни казва всичко. Тогава Йовков залага на фабулните движения. Той, който неизменно търси вътрешния мир на човека и поради това рисува дори войната в успокоени, статични форми, в ранните си работи предпочита да покаже животното в момент на резки, неочаквани промени. Завръщането и гибелта на граничарското куче; подвигът на слепия кон, който изнася от боя ранения командир и чак тогава рухва, поразен от вражески шрапнели; екстазът

и мрачният устрем на бялата конница — това са ситуации, чиято изключителност се откроява особено отчетливо в съпоставката с равния, делничен, епически спокоен ход на времето в чифлика. Че Йовков съзнателно е търсел ефекта на изненадващото, необичайното, интригуващото, личи в разказа „В строя“. Неговата въздействена сила е концентрирана в неочаквания финал. Отчужден и равнодушен към събратята си на сечището, старият кон изведнъж се преобразява, когато застава в тържествения строй на полка.

Одухотворявайки животното, Йовков не извежда реакциите му извън пределите на инстинктивното, първосигналното. Войниците от граничния пост отвеждат със себе си Балкан, но той се връща обратно по силата на старите привички. „Споменът“ за миналото го кара да изминава ежедневно разстоянието между двата гранични поста или да спира при оня каменен зид, дето граничарят Георги е приказвал вечер със селското момиче Цвета. Надменен и съсредоточен в себе си, той се привързва към селяните сега, когато получава единствено от тях ласки и храна. Изпаднал в униние, Балкан често вие грозно и пресипнало — сам Йовков загатва, че на село такъв вой се счита признак на скорошно побесняване. Във финала на разказа, когато се нахвърля върху румънския сержант, го отвеждат на поста, откъдето не се завръща повече.

Такава е конкретната фактура на разказа. Но дълбокото лично вълнение, с което разказва Йовков („Плаках и писах“, споделя той пред Георги Райчев), получава характерен външен израз. „Балкан“, както и останалите творби от годините на войната правят впечатление с изобилието на тропи: епитети, метафори, сравнения. Тенденцията към обективиране на жизнените форми тепърва ще се разгръща като всеобхватен изобразителен принцип в Йовковото творчество. Тепърва ще се домогва писателят към своя „истински разказ“, дето „всичко да *става* (курс. — Сп. Казанджиев), а аз да отсъствувам напълно“[4]. Засега той създава в съгласие с дотогавашната повествователна традиция една лирически оцветена проза, в контекста на която анималистичните образи се отличават с повишена метафорична напрегнатост. Поставени в повествователния фокус, въвлечени в динамиката на сюжетно-фабулното разгръщане и оцветени образно-емоционално, те минават в ново семантично поле, където достигат една почти символична многозначност. Нека поведението на Балкан да има своето съвсем прозаично обяснение — оценяващото съзнание го извежда в друга орбита, под знака на необикновеното, трагичното, патетично-приповдигнатото.[5] „Сякаш въплъщение на един съзнателен и разумен дълг“ в дните на мира, Балкан сега чертае изчезналата вече граница като жив спомен за миналото, като „някакъв безплътен призрак, който в тъмна и голяма горест, с една свръхестествена настойчивост блуждаеше от сутрин до вечер през широкото поле“. И смъртта му е пак така необикновена и многозначителна — никой не знае „умрял ли беше Балкан от глад, или беше убит. Но легендата за самоволната му смърт се разнесе и повярва. . . Балкан не доде в село, не преминаваше и по границата.“ Авторовата емоционално-оценъчна активност пренася анималистичните образи в един втори условно-метафоричен план — тогава кучето обобщава голямото национално бедствие, а белият ескадрон се явява опоетизиран образ на подвига и победния устрем; тогава слепият кон става пример за дълг и жертвоготовност, на която човекът невинаги е способен; а старият боен кон, който така достолепно и с непринудена грация заема мястото си в строя, навежда на размисъл за потребността от нравствен стоицизъм в сивата, убийствено-монотонна върволица на дните.

---

[4] Спиридон Казанджиев. Цит. съч., с. 35.

[5] Подобна констатация може да се разшири и по-нататък върху структурата на разказа. Всеки път, когато нарасне емоционалното напрежение, изобразените герои и ситуации придобиват особена, нетипична, „нейовковска“ символно-ритуална тържественост.

И все пак, погледнати в перспективата на времето, от висотата на сетнешните зрели Йовкови постижения, ранните анималистични разкази са само успешно начало. Получава се парадокс: поставени в изобразителния център , смислово многопланови и експресивни, анималистичните образи остават в порядъка на емпиричното, на частното. Чак след години, нарисувани от натура, конкретни и максимално достоверни, освободени от бремето на тропите, на патетиката и монументалността, те ще придобият истинската си художествена мащабност. И ще достигне белетристът класическата простота и философска вглъбеност на своето „предсмъртно откровение“[6].

Пресъздавайки живота на българското село, Йовков запазва през 20-те и 30-те години първобитното светоусещане на своите герои и интимната им свързаност с природата. Но нравствено-психологическите проблеми, които решава, изискват двуединството човеци — безсловесни да бъде възсъздадено на по-високо концептуално равнище със средствата на една променена поетика и стилистика. Разказът „Грехът на Иван Белин“, отпечатан през 1924 г., бележи нов преходен момент в еволюцията на Йовковите анималистични виждания.

В основата на разказа заляга един любопитен епизод от селското ежедневие. Овчарят Иван Белин улавя вълчица с двете ѝ вълчета и горд от успеха си, ги докарва в селото. Но Йовков споменава бегло за шествието, което обикаля от къща на къща, за шума и празничното оживление. За него е важно вече не самото събитие, а нравственият му смисъл. Тогава той извежда на преден план студеното, неприязнено мълчание на селските жени, които шепнат: „И деца има. . . божичко. . .“; извежда пресилената гузна усмивка на Иван Белин и плача на баба Бяла, която седи на колене сред стаята и нарежда имената на двамата си сина, умрели някъде по бойните полета. Историята за уловения хищник се превръща в размисъл за мъката, която гори „в очите на всяка майка, все едно дали тя е човек или звяр“, за греха, за вината спрямо живота, за неделимостта на всичко живо.

Изяснявайки взаимоотношенията между автор и герои в художествената проза, изследователите единодушно оценяват Йовковия опит като най-висока точка на тенденцията към обективиране на повествованието. В еволюцията на белетристиката ни от Възраждането през Вазов и Елин Пелин към Йовков авторът се оттегля все по-навътре зад изобразените жизнени форми и предоставя изложението на обективния епически разказвач. Въпреки някои характерни отклонения тази тенденция господствува чак до края на 30-те години и достига своя връх в последния Йовков сборник „Ако можеха да говорят“, където белетристът се приобщава без остатък към „нешколуваното съзнание“ (по израза на И. Панова) на своите герои. Не трябва да съпоставяме в детайли разказа за убитата вълчица и нейните малки с ранните анималистични разкази, за да почувствуваме колко е „обеднена“ повествователната тъкан откъм стилистични ук-раси, колко съществени промени са претърпели и образите, и композицията. Наистина идеята е изразена все още експлицитно — чрез съзерцанията на Иван Белин, чрез студеното мълчание на селските майки, чрез плача на баба Бяла. Подчертаваме — все още. Защото в разказа „Вълчицата“, създаден 12 години по-късно и включен в сб. „Ако можеха да говорят“, където Йовков разработва същия фабулен модел, нравствените внушения са вече дълбоко скрити зад сетивно доловимото, конкретното, предметното. Във всеки случай, съотнесен с ранните лирично оцветени разкази, „Грехът на Иван Белин“ представя съвър-

---

[6] Тук се налага една уговорка. Противопоставяйки в настоящия анализ лирико-метафоричното и обективно-предметното изображение, ние съвсем не считаме, че едното обективно превъзхожда другото. За нас те са две точки, които маркират Йовковата еволюция по посока към оня тип разказ, който се оказва най-функционален с оглед на вътрешните предразположения и възможности на твореца.

шено нова структура. И вълчицата като неин компонент има други функции — а оттук и други измерения. Виждаме я лишена от особената метафорична обобщеност, която в периода на войната трябва да изрази авторовото отношение. Нищо изключително няма в нейния път от леговището, дето я чакат малките ѝ, до стадото, край което напразно се навърта. Тя е само това, което може да бъде дивият звяр, погледнат с очите на селския труженик: хищник — свиреп, когато е завладян от майчиния инстинкт, трагично безпомощен, когато бива победен.

Еднозначен и конкретен, образът на вълчицата не е случайно хрумване. Йовков измества повествователния фокус така, че да обхване не само животното, но животното във взаимовръзката му с човека. Идейно-композиционните промени са означени още със заглавието. Йовков разказва колкото за вълчицата, толкова за човека, а чрез тях за греха, за майчината обич и мъка, за престъплението и разкаянието. Овчарят Иван Белин и тук ще обективира поведението на животното и ще изрази чрез рефлексиите си авторовите внушения. Но той вече не е само рупор на авторовите идеи, само страничен наблюдател. Той присъствува в изобразения художествен свят не *покрай* вълчицата, а *редом* с нея като равноправен структурен компонент със самостоятелни идейни функции.

Простодушен и примитивен, овчарят усеща в миговете на съзерцание живота като „нещо вечно, неизменно и мъдро наредено“. Той наблюдава вълчицата с разбиращо съучастие („И тя е живина, и тя е създадена от бога. И майка е, и деца храни“)—тогава безразсъдният ѝ кураж да напада посред бял ден неочаквано придобива нов нравствен смисъл. Но същото това съучастие е и щрих в собствената му характеристика. То разкрива човек милозлив, със сърце открито за всяка чужда болка. Край звяра — заловен и вързан, а в чувала помръдват две живи топки — вълчетата, Иван Белин крачи с осанката на победител, горд и наивно суетен, за да се стъписа накрая, разкаян, пред стореното зло.

Защото убийството, естествено и необходимо от гледна точка на утилитарното, практичното, делничното, пред синия поглед на осиротялото вълче се е оказало грях, престъпление спрямо живота. Йовков разгръща идеята за родството на всичко живо, за общността на нравствените критерии в безкрайното лоно на живота върху значително по-широк изобразителен терен. Там вече е трудно да определиш къде е линията на човека и къде на звяра, нито пък да ги отделиш една от друга. Те вървят плътно обвързани, взаимно допълващи се и съизмерими. А вече в това съизмерване се ражда голямото обобщение и природоописанието прераства в сложен нравствено-психологически проблем. И решението на този проблем е заложено не в стилно-изобразителната тъкан, а в дълбокия подтекст на човешките жестове и изживявания.

Три години след „Грехът на Иван Белин“, през 1927 г., излиза разказът „Друг свят“. Последен от анималистичните опуси, предшествуващи цикъла за чифлика, той носи характерните белези на зрялата Йовкова поетика. Първичната неразчлененост на природата във всичките ѝ многообразни проявления, до която се домогва за пръв път в разказа за вълчицата-майка, Йовков изразява тук чрез странното, неизречено сходство между болестта на кобилката, затворена в обора на ханджията Темелко, и жаждата на Дочкин да се изтръгне от своя дом, пълен с крамоли и омраза, и да иде „далеч нейде, далеч“, сред зеленото поле, дето е пасъл коне, дето е останала душата му.

Едно неизречено, неразтълкувано сходство. В началото на 20-те години, като изменя структурните съотношения в двуединството човек — животно, писателят все още си позволява да изрази непосредно отношението си към идеята. В „Друг свят“ той е отишъл още по-нататък. Не му е нужен нито подпоручикът от „Белият ескадрон“, който оценява красотата на конете като възторжен естет, нито дори Иван Белин, който проумява драмата на вълчицата по своему, със

сетивата на обикновения селски човек. Лирико-философските обобщения са заменени от обективен разказ — пестелив, точен, лаконичен. Дочкин просто ще погледне отблизо в окото на кобилката — „светло, черно, а вътре в това око мъка“, и мълчаливо ще я отведе на полето при хергелята.

И става чудо. Кобилката оздравява буквално пред погледа му, за една нощ. Но в тая нощ вече няма прочувствени, патетични слова за бога и звездите, а само алената ивица на разсъмването, табун полудиви коне и звън на хлопки. . . „Как я изцери? — пита зачудено Темелко. — И ти си се поправил.“ Въпросът на бездушния джамбазин така и остава без отговор. Дочкин, вдаден в мислите си, ще каже кратко: „Я чуй ма, Темелко, да я продадеш по-скоро. Ще умре добичето на тия плочи.“ Толкова. Човекът е проумял болката на животното чрез собственото си страдание, оценил е свободата като жизнена потребност за всички живи същества. Но вместо преки нравствени внушения писателят предпочита „ефекта на мълчанието“; в него, в мълчанието, той най-после извисява битовата връзка между човеци и безсловесни в сферата на духа и достига простата, велика истина за неделимостта на битието.

Своите анималистични виждания, изведени след военните разкази на ново проблемно и художествено равнище през 20-те години, Йовков утвърждава в последните си творби от цикъла „Ако можеха да говорят“. Първичната, лишена от умозрителност Йовкова натурфилософия, предметната простота и конкретност на образите и ситуациите, епическото спокойствие на формите, лаконичната сдържаност на повествованието са органично свързани с една всеобемаща художествена система, която многократно е изследвана от различни съдържателни и формални аспекти. Ето защо на специфичните идейно-изобразителни проблеми, възникващи в досега с тая творба, няма да се спираме. За нас е поважно друго. Йовков съхранява мистичното чувство към природата, съпътствуващо го от детските години до последните му дни и придаващо особената сила на художествените му внушения, но е преодолял без остатък символно-метафоричната двуизмерност — за да остане при сетивното, непосредно видимото, при прякото номинално значение на нещата. Неговите животни ще бъдат докрай просто мълчаливи спътници и другари на човека, все едно дали в ужаса на войната или в тихите трудови делници, необременени от вторични мисловни проекции. Те никога няма да прераснат в поучително иносказание, както в басните на Лафонтен и Крилов и са несравними с агнето от Андричевата притча „Аска и вълкът“, което танцува пред зейналата вълча паст, за да отложи смъртта си. Невероятният танц на Аска е танц-алегория, символ на безграничната всепобеждаваща сила на изкуството. Йовков за разлика от Андрич рисува винаги от натура; неговата стихия е делничното, обикновеното, житейски незначителното. В прозата му няма чудеса. Той просто умее да покаже живите същества в природата еднакво нравствени и вътрешно свободни, еднакво спонтанни, цялостни и поетични.

И нищо парадоксално в това, че тъкмо Йовков, който „не обича окончателно затворените врати, безвъзвратните ясноти, веднъж завинаги решените въпроси“ (И. Панова), така категорично утвърждава кротката мъдрост на чичо Митуш: „Ако добитъците знаеха да говорят, те щяха да са като нас. И по-добри дори.“ Защото в нея е заложена тайната на Йовковите анималистични виждания — на тоя свят безсловесните съществуват не сами за себе си, и не в елементарната битова паралелност с човека, а като брънка от необятното и дълбоко органично единство на живота. Така погледнато, обособяването на анимализма в Йовковата проза като самостоен формално-съдържателен проблем е толкова по-оправдано и толкова по-необходимо, колкото по-широко обхваща творецът това единство, за да превърне животното в елемент от една класическа по своята завършеност и синтетизъм художествена цялост.

ПОВЕСТИТЕ НА ИВАН ВАЗОВ

Стефан Елевтеров

Първият опит на Вазов в белетристиката е повестта „Неотдавна“. В същност това са мемоари, в които авторът разказва за своето участие в революционния комитет в Сопот, за трудното си бягство от града до Пловдив, а оттам до Цариград и Румъния, за участието си в революционния комитет в Румъния. След неуспеха на Априлското въстание Вазов се страхува за живота си и се стреми непripознат да премине през тоя дълъг и опасен път.

Какви белетристични качества демонстрира Вазов в своя първи опит? Авторът не преследва големи творчески амбиции и в първата проба на перото му в прозата не бива да търсим изявите на един разцъфтял вече талант. Пък и рядко някой белетрист е постигал големи успехи още с първата си творба — умението на белетриста се натрупва бавно и постепенно. Но още в „Неотдавна“ Вазов разкрива едно от най-ценните качества на белетриста — умението да фабулира, да изгражда сюжет. Като имаме пред вид документалния характер на произведението, като имаме пред вид стремежа на автора да избягва срещи и разговори (за да не бъде разпознат), като имаме пред вид колко ограничен е повествователят във времето и мястото на действието, а оттам и в композирането на работата си — само тогава можем да разберем колко голям е успехът му в това първо белетристично произведение. Той пътува от едно място до друго (и това определя композицията на творбата), принуден е да бъде сам, избягва да се среща с едни и същи хора и затова не може да влиза в трайно взаимодействие с други герои, в трайни сюжетни връзки с тях, стеснени са и възможностите за водене на диалог, обстановката непрекъснато се мени и заплашва да претрупа повестта с твърде много описания. И въпреки всичко това Вазов успява да създаде един занимателен сюжет и да напише една творба, която се чете с истинско увлечение. А едно от първите качества на белетриста е тъкмо умението да ангажира вниманието на читателя, да го заинтригува, да създаде занимателен сюжет. В ония далечни години, когато нашата белетристика все още си проправя път и търси да създаде от недостатъчно образования българин свой читател, занимателността на сюжета е задължителен белег за успеха на всяка повест.

Не по-малък е успехът на Вазов и в овладяването на белетристичните средства за изграждане на образа. Колкото и да е затруднен от обстоятелството, че в „Неотдавна“ има в същност само един герой, Вазов все пак успява да го постави в контакт с други лица или с други условия и в тоя контакт да даде възможност на героя си — на повествователя, защото действието се води от негово име — сам да се изяви пред читателя. Дори и епизодичните лица, с които ни среща, се характеризират с изявена индивидуалност, с точно доловени черти на характера, с пластично оживени портрети.

Най-сетне с „Неотдавна“ Вазов доказва, че владее еднакво добре както езика на лириката, така и езика на белетристиката. В лирическия език най-важно значение придобива изразителността на словото, способността му да закодира максимална и многопосочна емоционална натовареност. В белетристиката словото има много по-голяма изобразителна сила, то трябва да създаде представи за предметите или лицата и да ни накара да ги виждаме като живи пред себе си, затова пластичността е неговото основно качество. Още с първия си опит Вазов доказва, че тайната на белетристичния език му е добре позната.

„Неотдавна“ все още е твърде близо до нашата повествователна традиция — с документалната основа на повестта, с единствения си герой, с хронологическата си композиция. Но тези качества са наложени на автора от спецификата на сюжета, те не са израз на сляпа вярност към натрупания вече от нашата литература повествователен опит. В немалко случаи авторът в същност съществено се отдалечава от него — повествованието е затворено само от един кратък временен отрязък, освободено е от несвойствени битоописания и от нефункционални сюжетни детайли, съсредоточено е около едно централно събитие, изпълнено е с кратки, но изразителни диалози, характерът на героя не е негова даденост, а се разкрива в процеса на повествованието, пред очите на читателя.

В „Митрофан и Дормидолски“ Вазов затвърдява и разширява успехите, постигнати с „Неотдавна“. Втората му повест е значително по-сложно произведение, тук срещаме двама герои еднакво важни за повествованието, при това заплетени в един подмолен отначало, а след това открито и бурно протичащ конфликт. Материалът и за тази своя творба Вазов взема от личните си спомени и наблюдения, в това отношение той ще бъде последователен и в „Немили-недраги“, и в „Чичовци“, и в „Под игото“, и в „Нова земя“, и в „Казаларската царица“ и в почти всичките си разкази. Макар да е писана само няколко месеца след „Неотдавна“, втората повест на Вазов бележи голяма крачка в развитието му като белетрист. Сега сюжетът му е много по-сложен, в центъра му стои един единствен основен конфликт, който при това предава характерни явления от нашата действителност в годините непосредствено след Освобождението. В този конфликт вземат участие двама основни герои, но около тях кръжат още десетина и авторът успява умело да дирижира действията на всеки, да поддържа напрежението във фабулата (макар че в първата половина на повестта конфликтът между Митрофан и Дормидолски още не е избухнал и остава скрит за читателя). Авторът успява да изгради един занимателен сюжет, изпълнен с много неочаквани превратности, минаващ през различни перипетии, за да получи накрая своя комичен и същевременно тъжен финал. Сега вече срещаме и едно забележително качество на белетриста Вазов — неговия хумор. То е толкова поценно, защото истинският комичен талант се среща твърде рядко. В поезията си Вазов избягва хумора, сатиричните му стихотворения са твърде малко на брой и те по-скоро съдържат остра социална и нравствена критика, отколкото сатирична деформация. Трудно е да причислим стихотворения като „Векът“ или „Към Европа“ към сатирата, а още по-малко към хумора, колкото и остро да е в тях изобличението към всички, които не поддържат освободителното дело на българите. За сметка на поезията му хумористичният дар на Вазов разцъфтява с пълна сила в прозата му — в разкази като „Хаджи Ахил“, в повестите „Митрофан и Дормидолски“ и „Чичовци“, дори и в „Немили-недраги“ и „Под игото“ срещаме редица комични сцени и образи, които разкриват свежата хумористична дарба на белетриста. Директно ангажирана в националните и социалните проблеми на времето, нашата литература от тази епоха се отличава със сериозния си тон, изпълнена е с много страдания и плач, с много гняв и мечти. Толкова по-ценна е хумористичната изява на Вазов, който след „Българи от старо време“ на Каравелов комай е единственият хуморист в нашата литература през оная епоха.

Макар в „Митрофан и Дормидолски“ да е пуснал на воля въображението си (преди всичко като хумористи), Вазов и в тази повест използува спомени и лични наблюдения. Впрочем това е основен белег на цялото литературно дело на Вазов — и на поета, и на белетриста — той пише само за неща, които лично е преживял, в които е участвувал, които е наблюдавал. Въображението му на белетрист се явява главно в способността да се превъплъщава в различни по характер и манталитет хора, но не и в конструирането на образите, които той предпочита да рисува от натура. В „Митрофан и Дормидолски“ Вазов използува и някои комични епизоди от собствената си краткотрайна и неособено пълноценна съдийска практика в Берковица непосредствено след Освобождението.

В някои отношения „Митрофан и Дормидолски“ напомня Каравеловите „Българи от старо време“ — и с конфликта, в който са заплетени двамата главни герои, и с техниката на изграждане на образите (физическият портрет съответствува на характера, двата образа се рисуват в контраст един на друг). Но има и редица характерни отлики, които говорят, че Вазов не се е задоволил само да усвои уроците на своя бележит предшественик, а като всеки даровит ученик се е постарал и да го задмине. Докато конфликтът между хаджи Генчо и дядо Либен има до голяма степен случаен характер (както е външно и случайно, а не неизбежно произтичащо от характерите и жизненото им поведение, и тяхното сближаване), конфликтът между Дормидолски и Митрофан е жизнено важен и за двамата. Той е израз на техните разбирания за живота, на целите, които преследват (службогонството е едно от най-характерните явления за времето), затова той е неизбежен, както и неизбежно трябва да завърши с поражението на една от страните. Конфликтните ситуации в „Българи от старо време“ до голяма степен са плод на различните и противоположни характери на дядо Либен и хаджи Генчо, на различните им жизнени навици и схващания. Конфликтът в „Митрофан и Дормидолски“ има много по-ясно изявен обществен характер и отразява един от най-разпространените недъзи на тогавашното ни общество. Несъвместимостта между дядо Либен и хаджи Генчо е накарала Каравелов да ги рисува в отделни глави,да проследява живота им независимо един от друг и само в няколко сцени и диалога да ги събере заедно (впрочем поводът за тяхното събиране не произтича от самите тях, а от техните деца). Вазов не отделя Митрофан от Дормидолски, през цялото времетраене на повестта той ги рисува едновременно и тяхното сближаване, а след това и противопоставянето им е следствие на еднаквата кариеристична цел, която и двамата преследват брутално и безогледно. Каравелов достатъчно пълно ни запознава с миналото на своите герои, макар то да не е разкрито в хронологичен ред, а да са взети от него само някои ярки епизоди, които имат за цел преди всичко да разкрият техните характери. Вазов почти напълно е пренебрегнал миналия живот на Дормидолски и Митрофан и ни въвежда само в тяхната съвременност, рисувайки само сцени, които имат пряко отношение към основния конфликт. Каравелов въвежда своите герои с готови характери, сближаването и конфликтът между дядо Либен и хаджи Генчо с нищо не изменя характерите им, не оставя трайни следи у тях. Затова въпреки сродяването си в края на повестта неговите герои остават самостойни и независими една от друга психологически и обществени величини. Вазов е избрал много по-сложен път за изграждане на характерите — те се разкриват в процеса на самия сюжет, като всяка нова сцена допълва и изменя нашите представи за тях. При това общественото съдържание, вложено у Митрофан и Дормидолски, е едно и също, те типизират еднакви обществени явления, следователно конфликтът помежду им е следствие не толкова на противоположностите в характера им, колкото е резултат на колизията в самите обществени явления.

Скоро след публикуването на „Митрофан и Дормидолски“ в сливенския вестник „Съветник“ се появява остра статия, в която анонимният автор (в същ-

ност това е Захари Стоянов) обвинява Вазов в плагиатство, в заимствуване на сюжета и образите си от Гоголевата комедия „Ревизор“ и от неговата „Повесть о том как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“. Години след това тези обвинения продължават да се разнасят от мълвата и Вазов се вижда принуден да им отговори в очерка „За моята си черга“. Основният аргумент в защитата на Вазов е обстоятелството, че той е описал действителни събития с действителни герои. Това още веднъж доказва начина на творчеството у Вазов, близостта му до реалността, до „натурата“. Този аргумент отхвърля обвиненията в заимствуване, но той не изключва случайното съвпадение в сюжетната схема и в образите — плод на сходни обществени условия в Русия и в България, на приблизително еднакъв начин на живот. А тъкмо тук се коренят съществените различия между „Митрофан и Дормидолски“ и произведенията на Гогол.

Дори и да не се позоваваме на обстоятелството, че Гоголевият ревизор и неговите похождения са в центъра на комедията, докато във Вазовата повест мнимият ревизор се явява само в една кратка сцена като външен и случаен подбудител на отдавна назрелия конфликт между Дакито и Дормидолски, не можем да не отбележим дълбоките различия в „тенденцията“ на двете произведения (макар Вазов скромно да смята, че неговата повест няма никаква тенденция). В „Ревизор“ Гогол гениално осмя бюрократизма на руското общество от миналия век, дето човекът се цени не според личните му достойнства, а според званието и произхода му. Цял един губернски град с най-висшите му чиновници и техните семейства вярва в пустословните хвалби на Хлестаков, който се забавлява да ги води за носа, опиянен от възможността да поживее и той — макар за няколко дни само — като „истинските хора“ на широка нога. Несъвместимостта между празния и лекомислен характер на Хлестаков и високия държавен пост, който той така охотно си приписва, е очевидна, но никой не смее да погледне истината в очите, никой не търси истината. Защото хлестаковщината е типично явление, защото високите постове в обществената йерархия се заемат от хиляди подобни нему празноглавци, но с „действителни“ благороднически титли и знатни имена.

Нищо подобно няма във Вазовата повест. Дормидолски и Митрофан водят война на живот и смърт заради една платена държавна служба и в тази война те разчитат не на произхода и титлите си, а на клеветата; на доноса, на верността си към управляващата партия, на безгръбначното подмилкване пред силните на деня. Тоест те са само жалки жертви и същевременно оръдия на политическата корупция и на обществената поквара, които си пробиват път още в първите години след Освобождението и които са заклеймени в творчеството едва ли не на всички български писатели от това време.

В „Повест за това, как се скараха Иван Иванович и Иван Никифорович“ Гогол разработва темата за празния и безцелен живот на дребното местно дворянство, тема, намерила място и в „Мъртви души“, и в десетки велики творби на руската литература. Двамата Ивановци, двамата приятели се скарват от безделие и скука и с това Гогол воюва срещу „аристократическата“ йерархия и бюрократизма, които обезличават човека, потискат духовните му сили, ограничават жизнените му цели и го обричат да води безсмислено и вегетативно съществование. Както вече видяхме, Вазовите герои съвсем не се карат от скука. Примитивни натури, те са изпълнени с безкрайна амбиция, която развихря грубите им инстинкти и като премахва изтънялата преграда на патриархалните понятия за приличие и ред, ги хвърля в жестока междуособица, отприщва бента на аморалното им и антиобществено поведение.

Доста дълго време повестта „Чичовци“ стоеше в сянката на „Немили-недраги“ и критиката ѝ обръщаше малко внимание — вероятно поради незначителния живот, който водят героите ѝ, поради липсата на високи обществени и национални стремления у тях. През последните години тя все по-често привлича погледите на

литературните историци, появиха се немалко статии и Вазовата повест днес се радва на заслужено признание. Това сигурно се дължи на повишения интерес към характерологията на българина, към народопсихологията, към специфичните национални особености. За съжаление и тук, както и в интерпретацията на повечето Вазови произведения ние все още оставаме в кръга на тяхната проблематика, разглеждаме ги като илюстрация на народния живот през една определена епоха. Все още не е направено достатъчно, за да се открои мястото на „Чичовци“ в развитието на българската литература, в развитието на принципите на поетиката. А „Чичовци“ наред с „Немили-недраги“ представлява истински революционен скок в развитието на българската белетристика.

Нека отбележим, че и тази Вазова повест е писана от натура, че и в нея авторът е пресъздал реално съществуващи прототипове, обстановка, дори имена и прякори. Вазов е подсказал това чрез непретенциозното подзаглавие „Картинка от типове и нрави български в турско време“, а години по-късно пред проф. Шишманов ще признае: „Не знам как съм имал кураж да осмея толкова свои съграждани в тая хумореска. . . Защото под Мичо Бейзадето, Иванчо Йотата, Хаджи Смион, Ив. Селямсъзът, Карагьозооглу, господин Фратю, Мирончо, поп Ставри, г-жи Нимфидора, Евдокия, Соломония, Секла, Евгения, Полидора, Мунчо, Миал Пандуринът се крият. . . живи типове, които всеки можеше да познае по онова време.“ Въпреки това „Чичовци“ се отличава от другите Вазови реалистични творби, създавани въз основа на непосредствени наблюдения, по нещо, което изглежда дребно и незначително не само на пръв поглед. Времето на действието, което иначе Вазов твърде стриктно и последователно отбелязва навсякъде, тук не е определено. Този факт не е убягнал от вниманието на литературните изследователи и по редица косвени белези те се мъчат да дадат една, сравнително точна ориентация на действието в историческото време. Смята се, че събитията в повестта протичат в края на шестдесетте години на миналия век-когато четите на Филип Тотьо, Караджата и Хаджи Димитър вече са разбудили духовете на българите, но времето на масовото движение към свободата още не е дошло. Това сигурно е така, но смятам за много по-важен фактът, че самият автор е избягнал да определи кога точно са живели неговите герои и това сигурно не би имало никакво значение, ако Вазов не бе навсякъде другаде така верен на документалната истина. Впрочем същият проблем съществува и в „Българи от старо време“ на Каравелов, за която литературните изследователи са положили твърде много усилия, докато докажат, че действието се развива между Руско-турската война от 1828 г. и Кримската война от 1853—1856 г. Нито Вазов, нито Каравелов се обвързват с определен исторически момент, не я посочват. Очевидно и двамата са имали някакви сериозни съображения за това, очевидно те не просто са „пропуснали“ или забравили да уточнят годината, когато се развива сюжетът на тези техни повести. Не случайна грешка или пропуск са подтикнали Вазов да изостави историческата ориентация, а дълбоко промисленият характер на особеностите на неговата повест. „Чичовци“ е единственото Вазово произведение, което не си поставя за цел да отрази определен етап от нашето историческо развитие, да отрази определена степен на обществените ни и национални борби. Не си поставя за задача да отрази и идеите, които движат нашия народ по пътя към свободата. Не че всичко това го няма в повестта, не че не се долавят специфичният дух на епохата и колоритът на времето. Но не то е същинската художествена задача на „Чичовци“. Характерното за Вазовия реализъм обобщаване на обществено и национално съдържание в сюжета и образите тук е отстъпило място на стремежа да се пресъздаде характерът на българина в неговото многообразие и неповторимост, да се обобщят преди всичко неговите трайни психологически черти. Той сам го е подчертал с промяната в подзаглавието „Галерия от типове и нрави български в турско време“. Вярно е,

че „Чичовци“ може да се определи като „повест на нравите“ — ако ни е позволено да използуваме познатата драматургична терминология, — но много по-вярно е, че тя представлява „повест на характерите“. В своите чичовски образи Вазов се стреми да обобщи и типизира не различните тенденции в нашето освободително движение или социалните взаимоотношения в навечерието на Освобождението, а трайните особености и индивидуалната неповторимост на човешкия характер, неговите устойчиви психологически особености. А човешкият характер е нещо много по-трайно и много по-бавно променливо, отколкото обществените идеи или историческите условия, в които те се проявяват. Един безпринципен човек като хаджи Смион е могъл да съществува по времето на чичовците, но е съществувал и в древността, както го срещаме и в съвременността. Формите на неговата изява се променят с времето, те носят и следите на националното своеобразие, но същността на характера е устойчива и трудно изменяема. Амбициозни, и то бездарно амбициозни хора съществуват и днес, макар че нашето време по нищо не прилича на света, в който е живял Иванчо Йотата. В „Чичовци“ Вазов се интересува на първо място от характерите на своите герои, а те не са пряко обвързани с конкретната историческа действителност. Те са траен продукт на многовековно развитие, те отразяват особеностите на националния характер и в същото време съдържат белези, които трудно могат да се обяснят само с възпитателното въздействие на средата и на условията. Една от новаторските особености на повестта е обстоятелството, че Вазов — за разлика от цялата ни възрожденска белетристика — се отказва да третира литературните герои като продукт на възпитанието. Впрочем той изобщо не се интересува от формирането на героя, не проследява въздействията върху неговия характер. Неговите чичовци влизат в повестта с готови, оформени характери, които в хода на сюжета само изразяват себе си, без да се променят. И в това отношение „Чичовци“ прилича на класицистичната драма.

От дòсега с възрожденската ни проза ние сме си изработили навика да възприемаме характера на героя като зависимост от вложената в него авторова идея, а тази идея по правило има висок обществен или национален смисъл. Но героите на „Чичовци“ не са носители на такива идеи, изпразнени от значителното обществено или национално съдържание, техните характери изглеждат дребни и незначителни. Почти без изключение така ги третират и всички литературни изследователи. Във Вазовата повест обаче бушуват страсти, борят се амбиции, очертават се класически ясни характери. Тяхната истина може да изглежда дребна и незначителна от гледището на големите национални интереси и стремежи, но за тях самите празните свади и безсмислените спорове имат едва ли не съдбоносно значение. Те ангажират цялата им енергия, изпълват целия им живот и по своему го осмислят. Достатъчно е само да ги обвържем с една велика или благородна идея и те ще се превърнат (в зависимост и от характера си, разбира се) в истински герои от класическа пиеса, които знаят как да служат на свободата и справедливостта. В „Чичовци“ Колчо слепецът води празно и безсмислено съществование, дните му са изпълнени с дребни и незначителни неща и твърде често го виждаме в ролята на селски шут. В „Под игото“ обаче същият образ се разкрива в съвършено друга светлина, защото животът му е осмислен от великото революционно дело, на което и той всецяло се отдава. Затова не бива да третираме чичовците като страхливи и дърдорковци, като фразьори и еснафи, като хора, които мислят само за своя малък живот. Дайте им една велика идея и те ще повярват в нея, посочете им благородната цел и те ще тръгнат към нея с всичката си всеотдайност и страст, с която днес се отдават на спора за правописанието.

Зная, че такова излизане извън границите на произведението е осъдително, но си го позволих, за да изразя по-ясно убеждението си, че в „Чичовци“ Вазов

типизира у героите си не обществено, а психологическо съдържание. Струва ми се, това е единственото произведение от този род в нашата литература. И тъкмо заради това ние го измерваме с мерки, формирани от други произведения, но неподходящи за него. Водени от литературния си навик да свързваме голямата национална или обществена идея с положителен характер и обратното — крепителите на турската власт и отродилите се чорбаджии да са носители на отрицателни черти на характера, ние винаги търсим зад характера на литературния герой да видим идеята, която той носи. А когато тази идея липсва или е изразена в съвсем незабележима степен, както е в „Чичовци“, тогава за нас и характерът се изпразва от съдържание, изглежда дребен и незначителен. И още нещо. Пак по същите съображения и вкоренени навици сме свикнали да гледаме на характера на героя като проява на неговата индивидуалност и затова сме склонни да смятаме, че героите на „Чичовци“ — така различни в своята индивидуалност, така неповторими като личности — са лишени от едно по-общо съдържание, че те не обобщават у себе си типичните черти на нашето общество в навечерието на Освобождението. Колкото и да са колоритни, Вазовите чичовци не са единични личности. Всеки от тях носи у себе си много характерни черти, всеки от тях е тип с максимална степен на обобщение. Само че обобщението тук не върви по линията на обществената ангажираност, не по линията на социалната и националната стойност на личността, както е във всички други Вазови произведения, както е в неговите предшественици или следовници в нашата литература. В „Чичовци“ авторът обобщава характерно психологическо съдържание, неговите герои типизират различни човешки характери. Човешкият характер като трайна психологическа даденост също подлежи на литературно обобщение и Вазов е първият в нашата литература, който сметна, че тази задача е достойна за перото на българския писател, така всеотдайно предан на своята обществена или национална кауза. В същото време Вазов е първият, който освободи напълно характера на литературния герой от диктата на идеите и от опеката на автора, неговите чичовци са верни и последователни не само на себе си, на характера си, но и на своя създател.

По стечение на историческите обстоятелства нашата литература се е формирала в пряка ангажираност с националните и социалните борби, в нейните образи са обобщени основни проблеми на нашето национално развитие: просветата, националното самоопределение, борбата за освобождение, борбата за демократични права и за социално равенство. Само Вазовите „Чичовци“ стоят настрана от тази основна и единствена линия в нашата литература. Други страни с по-богати литературни традиции, които са се създавали при други исторически обстоятелства, познават и подобен тип произведения. Комедиите на Молиер например са комедии на характера, неговите герои носят у себе си повече характерно психологическо, отколкото обществено съдържание. Впрочем това е и основна литературна заслуга на класицизма. Преди „Чичовци“ нашата белетристика бе натрупала вече достатъчно опит и бе овладяла изграждането на литературния тип, в нейните герои се оглеждаха основните тенденции на нашия национален живот. Но тя не познаваше — може би е по-точно, не признаваше — човешкия характер като самостойна величина, нито пък знаеше как да го разкрива. Характерите бяха нещо второстепенно и производно, на преден план излизаше идеята, каузата, на която се е посветил героят, тя подчиняваше или дирижираше характерите. Истина е, че след „Чичовци“ Вазов вече няма да се върне към такъв тип повествование, но също така е истина, че той няма да се върне и към абсолютната зависимост на характера от идеята, вложена в образа. Типизирането на характерите бе задължително условие за осъществяването на по-обемни белетристични платна, без опита, натрупан в „Чичовци“, Вазов трудно би преминал към романа. Литературната еволюция има своите закономерности,

нейните основни етапи са задължителни за всяка национална литература, колкото и неравномерно и ускорено да е нейното развитие. Овладяването на човешкия характер е един от тези основни етапи и докато в други страни той изпълва цяла епоха от литературното им минало, нашата литература го премина като на шега с едно единствено произведение. Това не само че не намалява, а — обратното — многократно увеличава неговото значение както в историческия развой на поетиката, така и в литературата ни като цялост.

Всички герои в „Чичовци“ представляват една и съща социална среда, като обществено съдържание те са еднородни (естествено и в това отношение има различия между тях, но те не са съществени, а и не влияят върху оформянето на образа). Тук нямаме разделението на положителни и отрицателни типове, така задължително във възрожденската ни повест. Според отношението си към основните проблеми на епохата всички чичовци си приличат. И това създава допълнителни трудности на автора — да вземеш хора, които произлизат от една и съща среда, които имат един и същи манталитет, сходен начин на живот, в която няма и разлика на идейните схващания, и да изградиш в същото време оригинални, ярко индивидуализирани типове, разчитайки само на техните характери — това е неимоверно трудна белетристична задача. Но силата на таланта се мери преди всичко според сложността на задачите, които си поставя, и според новаторския начин, по който ги разрешава.

В „Чичовци“ Вазов решително скъсва с традицията на биографичното повествование, затова повестта няма централен герой, който да ангажира вниманието на писателя и чийто живот да служи за стожер на композицията. Повествованието не следи вече деянията на една или няколко централни личности, а включва в себе си поведението на няколко десетки герои. Всички те са равноправни помежду си и всички те носят частица от общата идея на повестта за пъстротата и многообразието на човешкия характер. Това налага неимоверни затруднения, с които Вазов се е справил блестящо. Защото едно е да композираш около един централен герой, като следваш хронологически неговия живот, съвършено друго е да вместиш в повествованието толкова много герои, да се превъплъщаваш едновременно в толкова различни характери и да ги обединиш в едно повествование. Преодоляването на традиционната повествователна структура бе едно от главните условия, за да премине нашата литература към романа с неговите многобройни герои и проблеми, с преплитащите му се сюжетни линии, с многообразието на характерите и конфликтите, с богатството и сложността на идеите.

Новаторството на Вазов в „Чичовци“ се изразява и в пренебрегването на сюжета като последователни във времето и мястото събития. Традиционната сюжетна верига от действия, свързани с временна или пространствена мотивировка, в „Чичовци“ вече е разкъсана. Отделните епизоди са придобили извънредно голяма самостоятелност, превърнали са се почти в независими сюжетни фрагменти, затова с пълно право можем да смятаме тази повест и като подготовка за пълното откъсване на краткия разказ от повестта. Тук вече са разчупени и хронологическите рамки на повествованието. Предшествениците на Вазов в повестта обикновено следват в своята естествена хронологическа последователност, в която са се случили събитията, т. е. придържат се съвсем стриктно до реалността както по отношение на онова, за което разказват, така и по отношение на реда, в който го разказват. В „Чичовци“ Вазов разказва някои моменти от миналото на героите, но тяхната единствена цел е да създадат представа за техните характери. Затова тези моменти са извънредно ярки и характерни, но те в никакъв случай не разкриват биографията на героя. За да успее да постигне това, Вазов е трябвало предварително да се откаже от също тъй традиционния навик да изследва формирането на човешкия характер под влиянието на средата и въз-

питанието — неговите герои влизат в повествованието с готови, ясно очертани и в хода на повестта почти неизменяеми характери. След това той вече е могъл да разкъса сюжета на отделни сцени и фрагменти, да наруши хронологията им, като изпълва повествованието с колоритни фрагменти от миналото на своите герои, групирани сякаш без определен ред и система в една мозаична структура Тя създава представа за пълнокръвието и многообразието на живота, каквато никога преди това не сме срещали в литературно произведение и която сякаш е лишена от видима логическа линия. В белетристиката преди него всичко тече строго логично, строго обосновано, разказват се и съвършено незначителни неща само за да се подготви появата на следващия епизод или да се обоснове следващото действие. Вазов прави в това отношение цяла революция в българското повествование и въвежда изключително прецизния функционален подбор на сюжетните детайли. Той се абстрахира от всякакви елементи, които имат чисто свързваща функция или пък имат само обяснителен характер, и взема онова, което има значение за оформяне на ясна представа за характера на героя. Благодарение на това той е успял на сравнително малкия терен на своята повест да изгради огромен брой пълноценни образи и по този начин да създаде една максимално сгъстена, синтетична и пределно функционална проза. Този негов успех няма да се повтори в същата степен нито в другите му повести, нито в романите и историческата му проза, нито дори в „Под игото“, защото във всички тези произведения Вазов търси един висок обществен или национален критерий за стойността на човека, включително и за стойността на човешкия характер. В „Чичовци“ той не се интересува от обществената стойност на героите си (доколкото у всички тях тя е еднаква), нито пък от общата значителност на техните характери (доколкото тези характери се изявяват само в дребни и безсъдържателни прояви). Основната му цел е да си изгради множество различни, но типизирани човешки характери и чрез тях да създаде представата за пълнокръвието и многообразието на живота. Струва ми се, че както и в останалите си произведения, Вазов не е съзнавал ясно своята задача, затова е определил „Чичовци“ като „картинка от типове и нрави български в турско време“, а по-късно — търсейки по-точно определение — той ще им даде синонимната характеристика „галерия от типове и нрави български в турско време“.

В „Чичовци“ липсва единен цялостен сюжет, който да обединява и целенасочва действията на героите. И все пак повестта е споена от някои тънки сюжетни нишки, които не позволяват на отделните сцени, диалози и характеризиращи ретроспективни детайли да се обособят като напълно самостоятелни. Най-функционалната от тези сюжетни връзки е кавгата между Селямсъза и Копринарката. Тя обаче в никакъв случай не може да се смята за сюжет на повествованието — тя не изпълва всичките глави на повестта, нито пък поведението на повечето от героите има някаква връзка с нея. Вечният спор за капчука, изразил се в серия безкрайни — колкото забавни, толкова и безсмислени — епизоди, служи само за крехка сюжетна опора на повествованието, но то не е истински сюжет. Идеята за многообразието на човешките характери и пълнокръвието на живота естествено не може да се изчерпи само с образите на Селямсъза и Варлаам. По отношение на тази идея те не се отличават от останалите герои, не играят с нищо по-значителна роля.

Друга сюжетна нишка, която свързва сюжетните епизоди и в същото време имитира най-неизбежния в белетристиката конфликт, е контрастното противопоставяне на характерите, принцип, използуван още от Каравелов в „Българи от старо време“. Може да се възрази, че противопоставянето, конфликтът на характерите изпълва цялата ни възрожденска повест, но в този случай имаме по-скоро противопоставяне на идеите, които носят образите, контрастът на характерите — тъй като те нямат самостойно значение — е в същност контрастът на

идеите. Контрастно са обрисувани в „Чичовци“ Копринарката и Селямсъза и противоположността на характерите им е съчетана и с противоположност на поведението им; контрастно са обрисувани и образите на Хаджи Смион и Иванчо Йотата, но при тях противоположността е скрита и подмолна и не се изявява в действие. Може би тъкмо контрастното рисуване на тези четири образа създава измамното впечатление, че те са едва ли не главните герои на повестта. Противопоставянето на характерите помага на Вазов да постигне максимална синтетичност в обрисовката и максимална художествена икономия — всичко, което е характерно за единия от двата образа-антипода, характеризира косвено и другия, само че с обратен знак. Пълна противоположност един на друг са Селямсъза и Копринарката и по външност, и по характер, и по поведение. Противопоставянето на характерите като принцип за изграждане на образите Вазов следва и при другата антиподна двойка: Хаджи Смион и Иванчо Йотата. Композирането на тези четири образа в антиподни двойки помага на Вазов по-ясно да открои характерите им и рисувайки единия — по обратна аналогия, — да доизгражда и образа на другия.

В „Чичовци“ има един много интересен и рядък за нашата действителност образ. Това е Мирончо епикурееца. Патриархалният българин се придържа към строги нравствени принципи, към определен и повторяем ред в живота си, той винаги е гледал на живота като на дълг — към семейството, към обществото, към народа, — а не като на удоволствие. Мирончо обаче живее заради удоволствието от живота, а не заради дълга към другите. Той сам твърди, че не желае да се жени, че не му трябва цял рояк сополиви мирончовчета около него да му пречат на живота. Той свири на флейта — за удоволствие, прескача нощем дуварите — пак за удоволствие. Мирончо обаче не е обикновен гуляйджия и бонвиван, той обосновава философски своята жизнена позиция, без обаче да се стреми да я налага на другите. Като всеки истински философ Мирончо е съзерцател, неговите възгледи са предназначени по-скоро да оправдаят и обяснят собственото му поведение — Мирончо не страда от суетата да поучава другите. Неговата философия не е позиция на действието и дълга, тя е философия на безделието, която превръща целия свят в поле за удоволствие.

Необикновената художествена натовареност на текста в „Чичовци“ налага своя отпечатък и върху езика на повестта. Той се отличава с максимална точност и психологическа характерност. Никак не е случайно, че редица изрази, употребени или популяризирани от Вазов, са се превърнали вече в поговорки. Ярката индивидуализация и неповторимост на характерите и ограничените сюжетни възможности изискват от езика на повестта пределна точност и изразителност, която го приближава до езика на народните мъдрости и сентенции. Няма друго произведение на Вазов — а струва ми се и в цялата наша белетристика, — където героите да разговарят на толкова ярко индивидуализиран език. Достатъчно е да подчертаем една само реплика на който и да било от героите, за да оживее веднага зад нея образът му, да изпъкне характерът му и да разберем емоционалното му състояние в момента. Обикнат похват в тогавашната белетристика е героите да произнасят от време на време свои любими фрази, напомняйки по този начин за себе си и избавяйки автора от необходимостта често да повтаря имената им. И Вазов използува този прийом (Хаджи Смион например често повтаря „Аз като бях в Молдовата“, а Иванчо Йотата със съкрушение се тюхка „Кешки аз да бях изгорял, та не списанията ми. . . За народа загуба велика!“). Но много по-важна за характеристиката на героите в „Чичовци“ е конструкцията на фразата им, синтаксисът на репликите им, който точно отразява и насоката на мисълта, и преживяванията на героя. Варлаам говори с дълги, неясни, заплетени фрази, докато речта на Селямсъза е отривиста, кратка, ясна и категорична и с това великолепно изразява неговия енергичен характер и жив темперамент. Ле-

нивата и мудна мисъл на Копринарката се отразява и върху неясната му, бавна и дълбокомъдрена фраза. Репликите на Хаджи Смион твърде често завършват с многоточие или са недоизказани изречения. Защото, когато казва нещо, Хаджията в същото време се ослушва дали събеседникът му не се готви да възрази и в желанието си да предварди спора говори бавно, недоречено, готов всеки момент да обърне мисълта си, във втората половина на изречението да отрече онова, което вече е казал в първата.

В „Чичовци“ езикът на героите има толкова подчертани характеризиращи функции, че в това отношение се приближава до езика на драмата, където авторът не разполага с никакви допълнителни средства за характеристика освен с поведението на героите си и с техния собствен език.

Вече на няколко пъти имахме повод да сравним „Чичовци“ с драма. От това може да се направи прибързаното заключение, че стига да е искал, Вазов лесно би драматизирал своята повест. Още повече, че той сам е драматизирал някои свои белетристични произведения — „Немили-недраги“ в „Хъшове“, историческата повест „Иван Александър“ в драмата „Към пропаст“, поемата „Загорка“ в драмата „Руска“. Други автори са преработвали негови сюжети и са ги приспособявали за нуждите на театъра. Но „Чичовци“ Вазов не е драматизирал въпреки съблазните да види своите комични герои претворени на сцената. В това се е ръководил от едно здраво чувство за особеностите на тази своя повест. Липсата на значителен сюжет, липсата на строга причинна връзка между отделните епизоди не позволява „Чичовци“ да се играе в театъра (може би в това отношение повестта е подходяща за киното, но то едва в края на Вазовия живот направи първите си стъпки в немия филм). При липсата на определено и единно действие в „Чичовци“ драматизацията рискува да се разпадне на отделни картини, защото единството на действието е безусловно изискване на истинската драма. Друга причина, която пречи на „Чичовци“ да се превърне в драма, е липсата на силен драматичен конфликт, който да противопостави и същевременно да обедини героите в общо действие. Обществената и идейната еднородност на чичовците не може да породи между тях конфронтация. Освен това в „Чичовци“ героите не търпят развитие, както в другите белетристични творби на Вазов. Тук те са взети в застинал вид, като краен резултат на дълговековна еволюция на характерите. В момента, когато ги представя авторът, те са вече окончателно оформени и няма никакви намеци дори, че някой от тях ще промени характера си. Общо взето, те са доволни от това, което са, доволни са от мястото, което са заели в живота. Нито един от тях не се терзае от някакви по-сложни проблеми и нито един от тях не се измъчва и не се стреми към някакво друго, по-съвършено състояние. Единственото изключение е Иванчо Йотата — той е по-зареден с амбиции, но характерът му е дребен и незначителен, затова те не могат да прераснат в драматични страсти. Би могло да се възрази, че комедията може да съществува и без съдбоносните колизии на трагедията. Това е вярно, но Йотата с дребния си завистлив и отмъстителен характер не заема значително място в хода на действията и не движи сюжета към крайната му цел. Друго съображение, което пречи на „Чичовци“ да се превърне в драма — може би това е и най-важното съображение, — е, че в повестта не се третират големи проблеми, достойни да бъдат изнесени на сцената, няма с какво да развълнуваме зрителя. Той може само да гледа, да се смее и забавлява, но с това произведение не можем да му внушим големите истини на живота.

Почти всички герои на „Чичовци“ срещаме и в „Под игото“. С изграждането на ярко индивидуализирани и в същото време типизирани човешки характери в повестта Вазов подготви почвата за преминаване към широки епични платна. Но натрупания в повестта опит той използува и по-пряко, пренасяйки образите от нея в романа почти в готов вид — със същия характер, със същите индиви-

дуални особености. Само че в „Под игото“ целта на автора не е само да създава характери и да типизира образите психологически, а да ги типизира обществено, да ги съизмери с най-голямата национална повеля на времето. Затова чичовците в романа играят второстепенна роля, нито един от тях не е между истинските герои на произведението. Не би и могъл да бъде, защото това са дребните и незначителни хора, със завършени характери, които не се поддават на съществени влияния и изменения, хора, които реализират само себе си и своите ограничени в бита жизнени цели. Те искрено желаят освобождението на България, но затворени в себе си и изчерпали жизнените си сили в бита, те не са в състояние да се посветят на великото дело без остатък. Голямата идея, колкото и възпламеняваща да е тя, не е в състояние да превърне всички в големи личности и герои на времето. Докато в повестта чичовците са еднородната и единствена маса, в „Под игото“ те са само битовият фон, на който се развива голямата национална трагедия, неравноценният пласт в двуслойната структура на произведението.

За интерпретацията на „Чичовци“ и за разкриване концепцията на автора в повестта са извънредно интересни и важни ония образи, които при преминаването си в романа са претърпели известни промени. Такъв е Мичо Бейзадето — в „Чичовци“ той типизира характера на фанатика, на човека, който е осенен от една мисъл или една идея и който — сляп за всичко останало — е готов да я следва през целия си живот. Бейзадето е фанатичен русофил, но тъй като в „Чичовци“ надеждите за освобождението от Русия са само потенциални и далечни, а не конкретни, и тъй като в повестта и най-значителните идеи съществуват само непълноценно и битово деградирани, русофилството на бай Мичо се изявява главно като умерена фанатична екзалтация. Този фанатизъм го има и в „Под игото“, но тук той вече не е толкова отлика в характера на Мичо Бейзадето, а характеристика на цяла епоха, фанатизъм на цял народ в навечерието на революционния бунт и на свободата. Русофилството на Бейзадето в „Чичовци“ е по-общо, в романа пък то придобива съвсем конкретни очертания, в повестта то е характеристика на личността, в романа — характеристика на историческата епоха; в повестта то е само смътна надежда, в романа вече е неразделно свързано с назряващото в борбата предчувствие за близката свобода. В повестта фанатичното русофилство е отлика на характера, в романа то прераства в една от основните му идеи. Бай Мичо е само нейният най-екзалтиран представител, но тази идея се носи от много още герои. Промените в образа на Мичо Бейзадето при преминаването му от повестта в романа нагледно разкриват различните творчески цели на Вазов в двете произведения: в „Чичовци“ Бейзадето е интересен за него само като характер, като трайни психологически черти, в „Под игото“ е интересен — или преди всичко — с идеите, които носи. В образа на Бейзадето от „Чичовци“ е обобщено съдържание на характера, в същия образ от „Под игото“ е обобщено обществено и национално съдържание.

Същото е станало и с образа на Колчо слепеца. В повестта той сам се шегува с недъга си и с една пресилена жизненост и шеговитост се стреми да го компенсира. Затова често го виждаме в ролята на местен шут, с когото всички си бият шега. И в „Под игото“ Колчо не се е отчаял от нещастието си, той пак е сляп и жизнерадостен. Но компенсацията на личното нещастие се постига не чрез шутовското му поведение, а чрез приобщаването към революционното движение — Колчо помага според възможностите си и всецяло се отдава на борбата за освобождение. И тук различните творчески цели налагат съществени изменения в образа и в авторовото отношение към него.

Важни промени забелязваме и в образа на Мунчо лудия. Като човек, лишен от разсъдък, той не може да играе съществена роля в повестта, той само допълва битовия колорит. Сюжетна функция този образ има само в сцената, когато уплашва и без това уплашените Хаджи Смион и Иванчо Йотата, които страхът

от турците е подгонил да се скрият в една „пещера“. В „Под игото“ той се появява още в самото начало — невидимо присъствува на подвига на Кралича във воденицата и оттам се изпълва с възхищение към него. Лишен от разум, той не може да го обясни, но през целия роман запазва и по своему демонстрира любовта си към Бойчо Огнянов. Когато в края на романа турците убиват във воденицата Огнянов, Соколов и Рада, когато всички са се изпокрили в къщите си и никой не смее да се покаже на улицата, Мунчо единствен протестира и ругае убийците на своя любимец, заради което и самият той загива. Причината за неговата смърт — естествено — не е съзнателно обричане на борбата за свобода, но смъртта му в никакъв случай не е случайна, тя е резултат на подсъзнателен, но искрен порив и на възхищение от подвига на истинските борци. Свържем ли образа на Мунчо с разсъжденията на Вазов в „Пиянството на един народ“, смъртта на лудия изведнъж придобива символично значение. Цялото въстание е лудост, лудост е обзела цял народ и го е вдигнала да въстава с голи ръце срещу вековната Турска империя. Но тъкмо лудостта на народите движи историята по пътя на прогреса. Лудост е и безсмисленият протест на Мунчо, безсмислена е неговата жертва. Като вземем пред вид обаче, че турците по традиция и религия зачитат лудите, закрилят ги и смятат за грях да ги оскърбят, ще разберем, че жестокостта е преминала всякакви граници—и политически, и човешки, и морални. Пролятата във въстанието кръв е гаранция, че българите вече не желаят и не могат да живеят в робство.

* * *

Още в повестта „Немили-недраги“ (отпечатана в сп. „Наука“ през 1883 г., а след това в книгата „Повести и разкази“, 1891 г.) Вазов съществено се отклонява от възрожденската белетристична традиция, макар да остава верен на нейния реализъм и близост до реалността. „Това е едно точно описание на живота на хъшовете в Румъния, между които попаднах и аз — споделя Вазов пред проф. Шишманов. — Младият поет Бръчков съм аз. Всички други са също живи лица под измислени имена.“ Пак в разговорите си с Шишманов Вазов признава: „В Браила без средства, безпомощен, немил-недраг, слязох в един хотел, който се посещаваше от български хъшове. Тук попаднах в тяхна среда, аз споделях братски техния живот, техните идеали и авантюри. Повечето пъти се хранех наедно с тях в подземната изба на Никола Странджата, знаменосеца. Тая епоха от живота си аз описах подробно в романа си „Немили-недраги“ и в „Хъшове“, гдето сам съм се изобразил под името на младия поет Бръчков.“ Верен на схващането си за реализма като пряко отражение на действителния живот, Вазов не само датира действията в повестта, но и поема очевидния композиционен риск да разкъса сюжета в две несвързани помежду си времена (зимата на 1871—1872 и лятото на 1876 г.) само и само да не се отклони от личните си спомени и впечатления.

За разлика от своите предшественици в белетристиката Вазов не поставя в центъра на сюжета едно единствено лице, а проследява едновременно живота на всичките си герои. При това той взема от този живот само един кратък отрязък, който обаче има изключително значение за разкриване на образите като мъченици и герои на идеята за свободата. По-централно място в повествованието заема Странджата, но той умира далеч преди да се изчерпи действието на повестта. Бръчков е свидетел и участник в повечето от сюжетните сцени — до известна степен това важи и за Македонски, — но той не е двигателят на събитията, те не произлизат от неговата активност, нито пък имат за цел да разкрият единствено неговия образ. Затова нито един от тримата не е и не може да бъде главен герой на „Немили-недраги“. Казват, че главният герой на повестта е хъшовският

колектив, но от литературно и сюжетно гледище това твърдение е несъстоятелно. Освен дето робува на остарял повествователен стереотип, то просто не взема под внимание обстоятелството, че главният герой е главен само в сравнение и по отношение на други, второстепенни герои.

Сюжетните действия в „Немили-недраги“ текат последователно и до известна степен са взаимно мотивирани, произлизат едно от друго. Но те са сгъстени в едно твърде ограничено художествено време и освен това отделните епизоди, съставляващи сюжета, се отличават с много голяма художествена функционалност, което ги прави в значителна степен самостоятелни. Те са еднородни в своето значение и в съдържанието си, всеки от тях съдържа като основа общата идея на произведението. Отслабена е причинната мотивираност и връзка между епизодите, повествователят свободно пренася действието от едно място на друго, без да се чувствува задължен да вмъква допълнителни и несъдържателни, чисто свързващи сюжетни елементи. Така още в „Немили-недраги“ Вазов съществено изменя характера на сюжета, избавя го от нефункционални по отношение на идеята елементи и придава много по-голяма концентрираност и сгъстеност на отделния епизод (сцената с речта на Странджата, представлението, минаването на Дунава от Македонски и др.). С това той проправя пътя на краткия разказ, на разказа епизод, макар още да няма смелост да премине към него (по структура първите разкази на Вазов представляват ред еднородни, идейно повтарящи се епизоди: „Хаджи Ахил“, „Епоха кърмачка на велики хора“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Една българка“, „Дядо Йоцо гледа“ и др.).

Повечето от събитията — особено в първата половина на повестта, — в която участвуват хъшовете, не ги характеризират пълноценно като революционери, като хора, отдадени само на един идеал. Те се карат помежду си, напиват се и Странджата ги умирява, един друг се лъжат на комар, крадат се един друг (жълтиците, които Попчето е откраднал, после Македонски и Хаджията откраднат от него), бягат от хотела, без да платят, импровизирайки пожар, попадат в затвора и т. н. С една дума, вършат неща, които не са в пряко съответствие с идеята, която Вазов — а преди него епохата — е вложил в техните образи. Значителна част от действията в повестта в същност характеризират хъшовете негативно. Сам авторът подчертава, че животът, който те водят, не е техният истински живот, че той им е наложен, че те не са го възприели по собствена воля и че той не се покрива с идеала им. Те очакват нови чети, нови въстания, за да се проявят в истинската си същност на патриоти и борци, на безкористни и всеотдайни идеалисти. Затова на автора са били крайно необходими сцените от Сръбско-турската война, когато при Гредетин загиват почти всички герои на повестта, за да може да реабилитира героите си пред очите на историята, за да им даде възможност чрез делата си да докажат своя идеал.

Тук забелязваме една от характерните особености на повествованието в „Немили-недраги“ — ще имаме възможност да я проследим не само в областта на сюжета, — която прави това произведение извънредно оригинално не само в творчеството на Вазов, но и в развоя на цялата ни белетристика от това време: многоплановата структура, многопластовия градеж. Животът на хъшовете се развива в два плана. Единият е планът на настоящето, изпълнен с дребни житейски несполуки, дребни дрязги и недоразумения, незначителни хитрини. Тъкмо този план изпълва повечето от сюжетните епизоди, излиза на повърхността на текста. Това е единият им живот. Другият им живот — и то истинският, който отразява тяхната същност — се разкрива или чрез техните спомени за миналото им, за участието им в чети и въстания, за подвизите им в България, или пък се разкрива чрез мечтите им за бъдещето, свързано пак с чети, въстания, пак с борбата за освобождението на България. И едната, и другата проява на този същински живот на героите в повестта са илюзорни прояви. Те се развиват в една

втора действителност, не в реалното време и не в реалните условия, при които живеят, а в друг свят, мечтан и недействителен, към който те се стремят с цялата си същност и в който ще се проявят като истински герои. С други думи, в повестта се сблъскваме със съпоставяне — може би е по-точно да кажем: противопоставяне на реалната действителност, в която живеят хъшовете, с илюзорната действителност, в която те някога са били и чрез спомените си продължават да бъдат в нея или пък която ще дойде, за да им даде възможност да покажат на дело патриотичния си и революционен идеал. Нито едно от Вазовите белетристични произведения — нито преди „Немили-недраги", нито след нея — не протича в два плана. Колкото и оригинално и сложно явление да е „Чичовци", то все пак се развива в една идейна равнина, в една плоскост, зад която не са скрити никакви значителни проблеми и идеи. Същото важи и за „Под игото": при цялото огромно историческо и национално значение на романа тук всичко е изнесено в първия, видимия пласт на творбата, тук героите вършат онова, за което мечтаят, противопоставянето между идеал-илюзия и действителност протича като противопоставяне между свободата и робството. Многопластовото повествование е непознато и на Вазовите предшественици, както ще остане чуждо и на неговите следовници в белетристиката ни чак до Елин Пелин. Героите на „Немили-недраги" водят двойствен живот, наложен им от обстоятелства, които са неподвластни на тяхната воля и енергия. Истинският им живот е повече духовен, отколкото действителен, другият им живот — практическият, пък не съответствува на техните стремления и идеали. Сцените при Гредетин съчетават тези два плана в един, мечта и действителност се обединяват и сливат, т. е. действителността се приближава към мечтаното и илюзорното. Чак тогава героите ще проявят на дело истинската си същност.

Многопластовия градеж на „Немили-недраги" можем да разкрием и в друга посока. Съвсем очевидно е, че част от хъшовете се различават от другите, че Странджата, Владиков и Бръчков не приличат на Македонски, Хаджията и Попчето. Първите трима не вършат нищо, което да опорочи техния лик на безкористни и всеотдайни патриоти, което да не съответствува на техните идеали. Между идеали и лично поведение, между идеали и лична нравственост при тях има абсолютно единство. Останалите живеят двойствен живот — и те са всеотдайни и безкористни патриоти, но верни на идеала в решителни мигове, те са склонни междувременно да не се съобразяват с неговите етични поведения. Първите са подчинили на идеала целия си живот, всички свои помисли и дела. В себе си те вече са го осъществили — те са свободни хора не само защото са отхвърлили и отрекли робството, но и защото не желаят и не очакват за себе си никакви социални придобивки от свободата. Преди още да победят робството, те са победили себе си, изградили са се като нови личности с висока нравственост, с единство между идеали и практически живот, между стремежи и характер. И героите от втората група имат своите социални подбуди,и те очакват свободата да отмени заедно с робството и социалните различия и да въдвори свят на равноправие и човешко достойнство. Но социалните им и човешки въжделения имат много по-земен и практически характер. Затова първите носят в по-концентриран и по-чист вид идеала на автора и на епохата.

Но в структурата на образите в „Немили-недраги" има още един образ, който стои на недостижима и недосегаема висота по отношение на идеала, който сам е олицетворение на най-възвишените национални идеали. Това е образът на Васил Левски. Той е единствената историческа личност, включена без каквито и да било промени в тъканта на произведението. Известно е, че всички герои на „Немили-недраги" имат свои реални прототипове, че Вазов ги е пресъздавал от натура, че дори е използувал имена на действителни лица (Нено Тодоров — Странджата, Христо Македонски). Но в стремежа си да типизира чрез героите

на повестта едни или други тенденции сред революционната ни емиграция той е променял характерите им, биографиите им, свързал е имената им с други личности и т. н. Образът на Левски е документално достоверен и авторът съзнателно подчертава това, отделяйки го от другите — създадени по художествен път — образи.

В своето творчество Вазов многократно се обръща към личността и делото на великия апостол. Но докато стихотворението и разказите на Вазов са измежду най-популярните творби в нашата литература, образът на Васил Левски в повестта „Немили-недраги“ остава почти незабелязан както за читателите, така и за изследователите. А в структурата на повестта Вазов е натоварил този образ с необикновени по своя характер и непознати дотогава в литературата ни задачи.

Макар в „Немили-недраги“ да е отделена специална глава (XI) на Васил Левски, неговият образ сякаш се изплъзва от нашето внимание и ние забравяме да го включим в броя на действуващите лица. Защото той в същност не е действуващо лице и не влиза в сюжетни взаимодействия с останалите герои на повестта. Образите на Странджата, Македонски, Бръчков, Попчето, Хаджията, Владиков и другите са изградени с всички изобразителни средства, с които разполага тогавашната ни белетристика: пряко — чрез авторска характеристика, портрет, диалог, а понякога и вътрешна реч, или косвено — чрез пейзажа, описание на обстановката или интериора. Естествено основно средство за създаване на характерите е участието им в едни или други действия, които в своята логична взаимовръзка и съвкупност съставят сюжета на повестта. Образът на Левски е сътворен единствено чрез пряка авторова характеристика.

В „Немили-недраги“ Вазов ни е оставил най-синтезирания и най-точен словесен портрет на Дякона: „Левски имаше ръст среден, тънък и строен; очи сиви, почти сини; мустаци червеникави, коса руса, лице бяло, околчесто и изпито от непрестанна мисъл и бдение, но което се оживяваше от една постоянна и естествена веселост.“ Но вниманието на белетриста е насочено не към външния, а към вътрешния портрет на Левски: силна воля и характер, весел нрав, дълбока вътрешна убеденост и съсредоточеност, самоотричане от всичко лично в името на великия идеал, „напредничавост на понятията“, безстрашие и дързост, ентусиазъм, твърдост и сила, търпение и постоянство, „упоритост до безумство“, „постоянен до невъзможност“. Всичко това е представено на читателя не като резултат от постъпките на героя (с цел да характеризира Левски, а не да изгради епически образа му Вазов привежда само два съвсем кратки диалогични епизода, известни от биографията на Дякона и абсолютно несвързани със сюжета на повестта), а като пряк авторов размисъл. Главната цел на този размисъл е да докаже, че характерът на Левски е най-висшата проява на националния ни характер, че идеите, до които Левски достига, представляват недостижимият връх на многовековните стремления на цял народ: „Левски е изражение на една сила, излязла из цели векове страдания, из цял океан унижения“ (разр. на Вазов). Разкривайки взаимовръзката Левски — народът, Вазов не се ограничава да разглежда образа на Апостола само като рожба на конкретната историческа обстановка на национален подем и революционни устреми откъм края на 60-те и началото на 70-те години на миналия век. В неговата интерпретация Левски е олицетворение на най-ценностните народностни добродетели, които съдбата е съчетала в едно единствено лице сякаш за да ги направи по-зрими и в същото време непреходни. Личността и делото на Левски са толкова всеобхватни, че не могат да принадлежат на миналото. Като духовно изражение на един народ те се простират далече в бъдещето и ще намират многократно проявление в най-добрите му синове: „Такъв беше човекът, познат под имената Дяконът, Васил Левски, Апостолът, който беше пратен от съдбата начело на цял рой проповедници и мъченици на свободата да разклати масите, да предизвика съ-

битията, да създаде бъдещето!. . .“ Дори само неговата саможертва е достатъчна като изкупление на нашата свобода. Посветил себе си на борбата за освобождение на нашия народ, Левски се издига до един от титаните на човешкия прогрес, защото вечният стимул на този прогрес е идеалът за свобода и човешко добруване: „Нам трябва не господар, а свобода и човешко равенство.“ Неговият „грамаден лик“ ни дава историческото и морално право да застанем като равни сред великите народи: той беше „един мъничък Хус, който не стана гигант, защото нямаше простор да се развърти, и който в Юдея би бил разпнат, в средните векове би бил жив изгорен, както в деветнайсетия биде обесен. . .“

Както се вижда, в образа на Левски от „Немили-недраги“ Вазов е вложил същите идеи, които преди това бе развил в едноименното си стихотворение. Близостта се засилва и от подчертания лиричен подход при изграждането на образа от повестта. А той се изразява не само в това, че тук Вазов напуска анонимността на епическия разказвач и разкрива своето лично авторско и гражданско съпричастие, своя дълбоко изстрадан размисъл за същността и значението на най-великия между българите. Емоционалното напрежение кара Вазов да изостави спокойния епически тон и да заговори с развълнувания глас на лирика. В този глас не веднъж прозвучават познатата от стихотворението патетичност, хиперболизацията и метафоричността, несдържаността на градациите: „проповядваше опасната мисъл за свобода, за борба, за смърт. . .“, „тоя син на нощта, на пустинята, на премеждията“ или „гласът му беше глас, който налага, който заповядва; словото му просто и безизкуствено, вълнуваше, смущаваше, убеждаваше. Отдето помина (а той мина навсякъде), по дирята си остави нови ламтения, повдигнати въпроси, разбудени жажди. Известността му бързо порасна, влезна в хижата, развълнува градовете, изпълни планините.“ Дори и само тези откъси правят очевидна словесната близост между стихотворението и повестта.

Тази идентичност на образа на Левски от Вазовото стихотворение и от „Немили-недраги“ не е резултат на безсилие и автоповторяемост. Вазов я свързва и не прави нищо, за да я избегне. Защото още в стихотворението си той е постигнал до такива формулировки, които за него — а и за нас — имат характера на вечни и непреходни истини. По тази причина той не вижда никакви основания да ги променя, когато две години по-късно пише повестта си. Нещо повече, изминаха почти сто години оттогава, историците откриха много нови факти за живота и идеите на Левски, написани бяха редица биографични трудове, но Вазовият Левски остана ненакърним, макар че бе създаден, преди да се появи първата биография на Апостола (от З. Стоянов — края на 1883 — началото на 1884 г.).

Това е рядък случай в световната литературна практика, когато художественият образ на действително историческо лице предшествува и предсказва всичко онова, което след години и десетилетия ще бъде доказано с документи и научни трудове. И това е още едно доказателство колко дълбоко е проникнал народният поет в историческата и народностна непреходност на своя герой, с какво гениално прозрение е изваял неговия образ.

Левски се отличава от останалите герои на повестта и по обстоятелството, че той е единствената историческа личност в произведението. Макар останалите герои да са рисувани от натура, да имат свои познати прототипове, Вазов не се придържа към действителната им биография, не търси историческата достоверност на лицата, а ги обобщава като художествени типове. В повестта се споменава и името на баба Тонка, но тя изобщо не е разгърната като художествен образ. Интересно е, че в първото издание на повестта тя се е казвала „баба Рада“, но после, за да изгради атмосферата на достоверност, на историческа правдоподобност около Левски, Вазов ѝ дава името на героичната баба Тонка.

Логиката на сюжетното действие в „Немили-недраги“ не налага включването на образа на Левски в повестта. Пресъздал във великолепни страници драматичното пътешествие на Македонски до Русе, Вазов почти не се опитва да докаже неговата сюжетна необходимост. Македонски трябва да отнесе на Левски писмо от румънската емиграция и да получи от него писмен отговор. Той се среща с Левски, но те не разговарят, тук действието на повестта спира, за да разгърне авторът характеристиката на Левски и да изтъкне неговото значение за нашата история и за нас като народ. Какво съдържат писмата, не знае нито Македонски, нито читателят, пък и те не оказват никакво въздействие върху събитията в повестта. Очевидно присъствието на Левски в повестта е необходимо на Вазов не по сюжетни мотиви.

В повестта Вазов разграничава образите на хъшовете в две групи. В едната са Димитрото, Попчето, Хаджията и колоритната фигура на Македонски. В другата са Владиков, Бръчков, Странджата. И едните, и другите са истински патриоти, свободата на отечеството е техният идеал, да умрат в бой за тази свобода — тяхното съкровено желание. У първите обаче този идеал намира проявление само в решителни моменти, той — в крайна сметка — дава стойност на живота им, той пронизва тяхната същност. Но поведението им в ежедневието невинаги е подчинено на този идеал, същност и проявление невинаги се покриват. У вторите Вазов изтъква пълното единство на идеал и прояви, на идеал и характер, на идеал и средства за осъществяването му. При тях родолюбието и свободолюбието са се превърнали във висша нравственост, която ги ръководи и във всекидневието и чийто стожер е самоотричането на всичко лично в името на България. На големия идеал те са подчинили целия си живот, всички свои мисли и дела. И все пак, колкото и да се прекланя пред техния подвиг, Вазов не забравя, че те са само частица от „цял рой проповедници и мъченици на свободата“. Че над тях недостижимо се издига огромната фигура на онзи, който твори събитията, който предвиква съдбата, който създава бъдещето и който олицетворява в себе си идеалите на българина за истинска народна свобода. В концепцията на Вазов Левски е несъизмерим с останалите герои и мъченици на нашата свобода, въплътени в персонажа на неговата повест, затова той го изолира от сюжетния контакт с тях. Макар да съхранява някои зрими черти в образа на Апостола, Вазов го трактува не толкова епически, колкото мисловно — като еманация на идеята за българска и човешка свобода, равенство и демокрация, като същност на българския дух и национален характер, като висш синтез на нашето историческо развитие. Образът на Левски в „Немили-недраги“ е мярка и критерий за историческата и човешката стойност на останалите герои. Съотнесени с него, Странджата, Бръчков и Владиков придобиват реалните си измерения на хора,които са възприели идеала, но които не са в състояние да го създадат. Те са се посветили изцяло на тази идея, но самата идея стои много по-високо от тях. Тази идея Вазов въплъщава в образа на Левски. Така че този образ е мярка за оценка на останалите герои, мярка за съизмеримост на тогавашните българи, мярка и мащаб за всички нас и днес, и в бъдеще.

Многоплановата структура на „Немили-недраги“ е дала отражение и върху начина на разказване, върху начина, по който се изявява авторовата позиция. В основната част на повествованието Вазов разказва пластично и сякаш отдръпнат на една умерена дистанция от своите герои. Образът на Левски обаче е изграден чрез пряк авторов размисъл, в публицистично-лиричен план (терминът „лирично“ в случая не означава „емоционално“, а директно изразяване на субективното авторово отношение). В този публицистично-лиричен стил са написани и редица други места от повестта — ще го срещнем много често в началните глави, ще го срещнем в забележките по повод на едни или други събития и герои в хода на повестта, а и в самия ѝ край, в горестната въздишка за съдбата на Македонски

след Освобождението. Още преди да започне разказът за героите на повестта, Вазов ни въвежда в атмосферата на емигрантския живот, говори обобщено за тежкото съществование на хъшовете, за носталгията, която ги измъчва и ги кара да ходят на брега на Дунава, за да видят отдалече своето изтерзано отечество, говори за патриотизма на революционната емиграция и за гръмките патриотични фирми на сиромашките им дюкянчета и кръчми и т. н. Преди да представи пластично-сюжетно живота на хъшовете, авторът представя своето отношение към тях като бивши герои от чети и въстания и настоящи мъченици за свободата. Сюжетът на повестта ще дойде след това, за да уплътни с детайли и потвърди размишленията на повествователя. По същия начин завършва повествованието — сцената с Македонски като слуга в канцеларията, който трепери от гласа на писаря, е достатъчна, за да внуши авторската идея за неблагодарността на свободните съвременници, които не само нехаят за някогашните герои, но и бързат да забравят идеалите на нашето освободително движение. Но Вазов сякаш не се доверява на самата сцена и я придружава с горчивия си коментар: „Една дълга агония!. . . Бедни, бедни Македонски! Защо не умря при Гредетин?. . .“ В известна степен пряката авторска намеса в „Немили-недраги“ е наследена от белетристичната традиция преди Вазов, където героите не са самостоятелни и действията им се дирижират изцяло от автора, където господствува монологичното повествование и се чува единствено авторският глас. Във Вазовата повест обаче наред с него равноправно звучат и гласовете на героите, повествователят не се отделя от тях — обратното, той с всички средства се стреми да се приравни с тях. Забележителна в това отношение е речта на Странджата — произнесена от името на един герой и следователно изразяваща неговите разбирания и характеризираща неговия образ, тя в същото време напълно се покрива и с позицията на автора. Тук гласът на героя запазва своята самостоятелност и едновременно се слива с гласа на автора. Следователно авторът вече престава да бъде вездесъщият създател на своя художествен свят, той се приближава до своите еманципирани от неговата опека герои и приравнява с тях своя обществен и национален идеал. Така повествователят напуска своя трон на абсолютен владетел в белетристичното царство и без да претендира да бъде изразител на крайната истина, се задоволява със скромната роля на коментатор.

Отстъпил от класическата позиция на разказвача като вездесъщ съдия на своите герои, в „Немили-недраги“ Вазов не се и стреми да постави повествователя над тях, не влага в него идеи, които стоят високо над техните, нито пък принципи, които са им чужди. Той не изповядва друга вяра. Напротив, стремежът на разказвача е да се слее със своите идеални герои, да застане на тяхната позиция, да се уеднакви с тях. И това се чувствува както в чистия възторг на Бръчков, така и в светлата всеотдайност на Странджата. Гледната точка на автора е намерила най-адекватно и пълно изражение в знаменитата реч на Странджата. Разбира се, в литературната практика са известни случаи, когато авторът се уеднаквява със своя герой, дори това е наложително, когато става дума за положителен герой от идеален тип. Принципно новото, което Вазов въвежда в нашата — и не само в нашата — белетристика, е, че в „Немили-недраги“ той издига високо над вездесъщия образ на повествователя образа на един литературен (и исторически!) герой — Васил Левски, който се превръща в еталонна мярка за идеализма и патриотизма на останалите герои, включително и на разказвача-герой. Докато повествователят е само следовник и поборник на един велик идеал, образът на Левски е самата същност на този идеал. Докато гледната точка на разказвача е временно и пространствено определена и ограничена, измерението, което ни дава образът на Левски, е всеобхватно и граничи с вечността. Докато убежденията на разказвача са исторически преходни, идеологията на Левски е непреходна и принадлежи колкото на миналото и настоя-

щето, толкова и на бъдещето. Така Вазов предлага на читателите на „Немили-недраги“ две взаимопроникващи се позиции, от които те трябва да съдят героите и творците на една съдбоносна епоха: сравнително скромната и ограничена от условията, времето и възможностите на личността позиция на разказвача и, от друга страна, необятната по своите мащаби личност на великия Апостол. Диалектичното преплитане на тези две позиции определя своеобразието на Вазовата повест и двуплановия характер на нейната структура.

В два плана се разкрива и самият образ на разказвача в „Немили-недраги“. Години след написването на повестта Вазов ще признае, че в образа на Бръчков е изобразил себе си. Но и в самия художествен текст той не е скрил роднинството си със своя герой, а с всички средства се е старал да го внуши на читателя: и с възрастта на Бръчков, и с възторжената му, непригодена към суровите условия на емиграцията натура, и с поетичната му дарба, и с мотивите му да стане емигрант (докато другите хъшове са сиромаси и преследвани от турската власт, Бръчков произлиза от заможно семейство, но е избягал от родителите си, воден от чисто идеални подбуди — както е станало и с Вазов). Вероятно единствената разлика е, че Вазов не е участвувал в Сръбско-турската война и—естествено—не е загинал при Гредетин. Повестта има нужда от такъв възторжен мечтател и млад идеалист, какъвто е Бръчков, но този образ можеше и да не носи портрета и биографията на своя създател. И ако Вазов го е показал като свой двойник, той очевидно е искал да делегира Бръчков като действуващ, сюжетен представител на повествователя, чийто живот не се различава от този на останалите герои.

Присъствието на Бръчков в повествованието обаче не изчерпва образа на повествователя, нито пък отменя неговата необходимост. Макар че сливането на повествователя с един от сюжетните образи можеше да избави Вазов от другото си присъствие в повестта — като наратор. Нараторът в „Немили-недраги“ е твърде активна фигура, той често коментира поведението или речта на героите, съизмерва техния живот и подвиг с историческата необходимост. Този образ на повествователя не може да бъде сюжетен, той се изгражда с други извънсюжетни средства. Вече казахме, че по своя манталитет и идеи, по отношението си към събитията и лицата той не се различава по същество от образите на Странджата и Владиков например. И все пак този образ е пълноценно и убедително развит. За разлика от „Чичовци“ например, където авторската реч е безстрастна и неангажирана и повествователят има за задача само да движи камерата и да ни показва живота такъв, какъвто е, без да взема пряко отношение към него, без сам да се изявява. То е и естествено — авторът не може да се приравни с героите на „Чичовци“, той се дистанцира от тях чрез добродушния си ироничен хумор. В „Немили-недраги“ обаче Вазов говори за най-съкровената за българите епоха, разкрива своя национален и обществен идеал, затова не може да остане анонимен, затова тъй често се намесва директно в повествованието.

Проблемът е защо на Вазов му е било необходимо двойното авторско присъствие в повестта (веднъж чрез образа на Бръчков, втори път чрез образа на повествователя). Ако внимателно четем текста на повестта, ще видим, че тонът на повествователя се различава съществено от начина на мислене и говорене у Бръчков. Бръчков е идеалист, млад — едва двадесетгодишен, възторжен мечтател, който на всичко гледа с отворени очи и с отворена душа. Той приема дребните хитрини на Македонски — макар да са приложени на собствения му гръб — като необходима част от живота на емигрантите и дори е склонен да им се възхищава. Той още не си е изработил критично отношение към хората и живота, романтичен мечтател, той живее в сферата на идеалното и мечтата. В това отношение образът на Бръчков е лесен за дешифриране. Образът на повествователя не се

отличава с такава безкритична възторженост, неговият тон е по-сдържан и нерядко скептичен. Единственият случай, когато той не пести възхищението си, е, когато говори за Левски и неговото място в историята. Когато разказва за живота на емигрантите, захвърлени на пустинния бряг, неговият тон е носталгичен, изпълнен със съчувствие, но същевременно и с горчивина. И тази горчивина ще се засилва, колкото приближаваме края на повестта и започваме да мислим за героичното минало от позициите на дребнавото настояще: „Една дълга агония!. . . Бедни, бедни Македонски! Защо не умря при Гредетин?. . .“ Така образът на автора в повестта се разделя на два образа. Единият е възторженият младеж, който гледа на събитията от позицията на самите събития, който още не знае какво ще стане след освобождението на България, който в идеала вижда само идеалното и който е убеден, че с освобождението на България ще бъдат решени всички национални, социални, нравствени и хуманистични проблеми. Другият е образът на повествователя, който е надживял времето на героите си, който е преживял Освобождението и е видял, че свободна България все още е твърде далеч от идеалите, за които са загинали героите на повестта и на историята. Тоя човек — естествено — е изпълнен със скептицизъм и съмнение, той иска, но не може да вярва така безпрекословно в идеалите, още първите години след Освобождението са породили у него и първите съмнения и разочарования, подчертани и в заглавието на повестта „Немили-недраги“. Тази нотка на разочарование от свободата — позната от толкова други произведения на Вазов: „Епопея на забравените“, „Дядо Йоцо гледа“ и редица разкази от края на 80-те и началото на 90-те години — не може да бъде прокарана чрез образите на сюжетните герои, нейното единствено възможно проявление е образът на повествователя. Така многоплановата структура на „Немили-недраги“ се проявява дори и в авторовата личност, която по необходимост е раздвоена и едната ѝ същност е твърде различна от другата.

КИРИЛО-МЕТОДИЕВСКИТЕ ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРНИЯ БЪЛГАРСКИ ЕЗИК ПРЕЗ ВЕКОВЕТЕ

Дора Иванова-Мирчева

Българският език има многовековна история. Най-рано от всички славянски езици тя е документирана и с писмени паметници. В продължение на векове българският език се развива и като говорим, и като литературен.

Досега усилията на историците на българския език бяха насочени към изследването на историята на говоримия български език и това е напълно естествено. Да се открият основните промени, които изживява той, е нещо изключително трудно. Нашето езикознание дължи особено много на изтъкнатите български езиковеди: Беньо Цонев, Стефан Младенов, Юрдан Трифонов, Любомир Милетич , на техния ученик Кирил Мирчев, който създаде и цяла школа от свои ученици — специалисти по история на българския език. Преодолявайки трудността, която представя липсата на паметници от предписмената епоха, а също и традиционността и консервативността на писмените паметници, нашите учени успяха не само да очертаят необикновено сложната история на говоримия български език, но и да я периодизират по напълно задоволителен начин. Те обясниха и механизмите на процесите, които са се извършили със синтетичния български език в сложната обстановка на балканската езикова общност, която обстановка, стимулирайки заложени в езика предразположения, го превръща в един напълно аналитичен език, единствен от славянските езици. От южните славянски езици нито сърбохърватският, нито словенският език не са изгубили своята склонитбена система, а само българският език от географските области Мизия, Тракия и Македония, които очертават етническите граници на българската езикова територия през вековете.

Периодизацията на говоримия български език обхваща: Предписмения период, т. е. времето от разселването на славяните и идването на източната група на южните славяни — която се превръща в българска група — на Балканския полуостров, като заселва не само посочените по-горе географски области, но навлиза дълбоко в Епир и Тесалия. Там славянските маси се претопяват от завареното гръцко население, но оставят важни следи в топонимията, които бяха така успешно изследвани от Макс Фасмер.[1] Данните за предписмения период естествено са твърде оскъдни. Те ни дават само най-обща характеристика на фонетичната система на тези славянски групи.

Старобългарският период от развоя на говоримия български език започва от IX в., когато се появява кирило-методиевската писменост и се пре-

[1] M. Vasmer. Die Slaven in Griechenland. Berlin, 1941.

веждат първите богослужебни книги на диалекта на солунските славяни, който, както е известно от изследванията на Облак, Ягич, Селишчев и още мн. др., спада към българската група на южните славяни, към диалектите от източнобългарски тип. Най-старите паметници се използуват, за да се реконструира говоримият български език през IX, X и XI в. Той е имал синтетична структура, т. е. имената — съществителни, прилагателни, числителни — са били групирани по склонения и са се изменяли по падеж, както във всички останали славянски езици. Писмените паметници от тези векове показват как се е развивал говоримият български език през тези векове. Данни за това могат да се намерят във всяка граматика на старобългарския език. Ще посочим например очерка на Кирил Мирчев.[2]

Особено необикновен е третият, **среднобългарският период** от развоя на говоримия български език, който обхваща XII, XIII и XIV в. Тогава в него се извършват основните структурни промени, които го довеждат до аналитична структура. Наблюдава се бавно разпадане на склонението при имената, което се изразява в редица междинни състояния: поява на падежно-предложни конструкции, засилване ролята на предлозите, генерализация на някои падежни окончания, намаляване на броя на склоненията.

Основен труд, който разкри тези промени в прехода на българския език от синтетизъм към аналитизъм, е „Историческата граматика на българския език“ на проф. Кирил Мирчев.[3] Твърденията му са подкрепени с огромен доказателствен материал, извлечен от самия автор от българските езикови паметници с традиционно съдържание. Мирчев е и един от изтъкнатите изследвачи на балканизмите в българския език. В продължение на няколко века българският език, който по историческа съдба заема централно място в балканската езикова общност, постепенно развива и ред черти, които се наричат **балканизми**, като членуване, удвояване на допълнението, особена форма за бъдеще време, образувана под влияние на балканския латински език.

От XV в. нататък започва **новобългарският период**, който продължава и до днес. Говоримият български език вече изцяло е изгубил склонението на имената — съществителни и прилагателни, при местоименията и до днес се пазят падежни форми като остатъци от някогашното склонение, понякога удвоени: *мене ме, мене ми, него го* и др. Напълно е възприето членуването като членна морфема от типа: *човек* — нечленувано, *човекът* — членувано, *жена* — нечленувано, *жената* — членувано и пр. Но българската глаголна система се пази и до днес такава, каквато е била през кирило-методиевско време.

Литературният български език е тясно свързан не само по своята същност и особености, но и по времето на своето създаване с делото на Константин-Кирил Философ. Оттогава този език започва своята история. Историците на българския език стоят сега пред една много важна задача: да подготвят написването на история на литературния български език, като установят преди всичко периодите на неговото развитие, обмислят и обосноват неговата периодизация и проучат паметници, които могат да им дадат данни за това развитие. И напълно естествено е като първа задача да се разгледа в светлината на най-новите изследвания ролята на кирило-методиевските традиции в развитието на българския литературен език през вековете.

За да може да се напише история на литературния български език, е нужно преди всичко да се установи неговата периодизация, и това е една важна грижа на историците на българския език. Литературният език се движи от други меха-

---

[2] К. Мирчев. Старобългарски език. С., 1972.
[3] К. Мирчев. Историческа граматика на българския език. С., 1963.

низми, различни от вътрешните закони на развитие, които движат говоримия език. В литературния език се отразява по-пряко историята на народа, който го създава и който си служи с него, и то не само политическата история, но икономическите условия, културният живот, културните общувания. Историческите епохи с доминиращите в тях идеи и вкусове се отразяват върху всеки литературен език. Затова периодизацията на говоримия език не може — и не е нужно — да съвпада с периодизацията на литературния език. Така е и с българския говорим език, и с литературния български език.[4]

Историята на българския литературен език трябва да се раздели на два големи периода: I. Развитието на литературния български език от донационалната епоха, т. е. от IX—X в. до средата на XVIII в. II. Развитието на литературния български език от националната епоха, т. е. от средата на XVIII в. до днес.

Ще се спра главно на първия период, който е слабо проучен в този план и върху чиято периодизация работя в момента. Вторият период е много сложен, със свои специфични проблеми и до голяма степен е периодизиран. На него са посветени редица изследвания от изтъкнати специалисти, като Л. Андрейчин, В. Попова, Е. Георгиева, Хр. Първев, В. Станков, М. Лилов и др. Централно място в тези изследвания заема проблемът за началото на националния литературен език.

В първия период се обособяват няколко подпериода: 1. Старобългарски подпериод, който обхваща времето от IX—X до XII в. включително. 2. Средно-български подпериод — от XIII, XIV в. и първата четвърт на XV в. 3. В третия подпериод от XV в. до средата на XVIII в. паралелно съществуват: а) традиционен български литературен език от среднобългарски, търновски тип, но без носовки (ѫ и ѧ) и с някои фонетични и графични промени, резултат на влияние на сръбския литературен език. Тук отнасяме и езика на софийските книжовници от XVI в., намерил продължение и в Етрополската книжовна школа; б) църковнославянски (или черковнославянски) език, главно от XVII и XVIII в.; в) езикът на българските дамаскини — новобългарски по тип, народен език, с елементи от тип а) и тип б), използуван през XVII и XVIII в.

Историческите условия, при които се развива българският литературен език през вековете, са различни в зависимост от историческата съдба на българския народ и на българската държава. През Първото българско царство, по времето на българските владетели княз Борис, цар Симеон, цар Петър и цар Самуил в България има необикновено добри условия за литературен живот, покровителствуван и от болярите. Следва едновековно византийско робство, което несъмнено дава отражение, но не прекъсва литературния живот, а с това и живота на литературния език. Във Второто българско царство, от XII—XIV в., условията за книжовна дейност отново са отлични, книжовниците пак са покровителствувани от управляващата класа. През османското робство, което започва от XV в., българските книжовници работят при крайно лоши икономически, културни и политически условия, а това робство трае цели пет века.

Значителен период от развоя на литературния български език се характеризира с една специфична особеност: поради условията на робството в българските земи не се развива книгопечатането. А в страни, където книгопечатането своевременно навлиза, много рано се достига до обща литературна норма. До XV в. в българските земи естествено литературата е ръкописна, но има мощни, авторитетни книжовни центрове, които поддържат литературната норма. В условията

---

[4] Д. Иванова-Мирчева. Проблеми на книжовния български език до Възраждането. — Бълг. език, г. XXII, 1972, кн. 6, с. 506—516.

Д. Иванова-Мирчева. Към периодизацията на историята на българския литературен език от донационалната епоха (X—XVIII в.) — (под печат в сб. Славянска филология, посветен на VIII международен конгрес на славистите).

на турското робство почти липсват авторитетни книжовни центрове и доколкото съществуват, поради тежките условия връзка между книжовниците много по-трудно се поддържа. Това поражда пъстрота в правописа, при преписването се използуват като протографи всякакви източници. А литературният език е преди всичко норма и тя не е само сбор от ортографични правила. Литературната норма е значително по-широка. Тя е свързана с установени правила, които се наследяват от предходната епоха, но всяка епоха прибавя и изменя нещо в нормите на литературния език в съответствие със своя мироглед, вкус, естетически схващания, чужди влияния. Всяка епоха си има и предпочитани жанрове, а съобразно с тях и свой художествен стил. Всичко това намира израз в литературния език, който обхваща като норма и определена литературна лексика и фразеология, синтактична организация на материала, предпочитани стилно-езикови средства, словоред, дори проява на предпочитания в използуването на някои морфологични категории и форми.

За специалистите по история на българския език е несъмнено, че началото на литературния български език трябва да се свърже със създаването на кирило-методиевския език.[5] В науката той е известен като старобългарски, старославянски, староцърковнославянски. Това терминологично разнообразие доведе постепенно до разноезичие. В последните две десетилетия се натрупа литература, в която тези термини носят различно съдържание, и би могло да се каже, че в момента в славистиката това е един от най-заплетените въпроси.[6]

Кои са причините за това? Някои учени обръщат внимание само на международната функция на кирило-методиевския език. Те говорят за два периода в него: от IX—X в. до XII в.; според тях паметниците са старославянски, написани на един общ литературен език, еднакво чужд за всички народи, които си служат с него. След XII в. според тези схващания този общ литературен език продължава да функционира като църковнославянски, или книжнославянски, и това койнѐ живее дори до XVIII в. Ако към тези погрешни предпоставки добавим и схващанията на някои, че т. нар. „старославянски“ език е бил свещен език (lingua sacra), ние ще разберем откъде идват противоречията в днешната терминология, свързана с наименованието на кирило-методиевския език. Но за да е един език lingua sacra, той трябва преди всичко да бъде затворена езикова система, език на няколко богослужебни книги, който не се развива, и ако се говори, говорят го само някои свещенослужители. Но с кирило-методиевския език положението съвсем не е такова. На същия този език са написани произведенията на старобългарските писатели от Златния век, като похвалните и поучителните слова на Климент Охридски, на него са преведени Шестоднев и Небеса на Йоан Екзарх, Словата против арианите и Учителното евангелие на Константин Преславски. На него е написан Трактатът на Черноризец Храбър за славянската писменост, Симеоновият (Светославовият) изборник, Беседата на Презвитер Козма против богомилите. Дори само това е достатъчно, за да се убедим, че и по тематика, и по жанр то надхвърля рамките на каноничните книги и показва, че кирило-методиевският език е продължил да живее и главно да се развива в България през IX—X—XI и XII в. в двете главни книжовни и преводачески средища Охрид и Преслав като пълноценен литературен език. Той е бил винаги една открита езикова система, като непрекъснато се е развивал и обогатявал своите изразни средства. Езикът на изброените произведения, а и на многобройните анонимни преводни и оригинални творби, които все още

---

[5] К. Мирчев. Историческа граматика на българския език. Цит. съч., с. 57—58. А. М. Селищев. Старославянский язык. Ч. I, § 13. М., 1951.

[6] Д. Иванова-Мирчева. Старобългарски, старославянски и среднобългарска редакция на старославянски. — В: Константин-Кирил Философ. Юбилеен сборник по случай 1100-годишнината от смъртта му. С., 1969, с. 45—68.

се откриват и проучват, съвсем не е lingua sacra, а има пълноценен живот на литературен език. И още нещо, в науката отдавна е установено, че Кирил и Методий създават азбуката и превеждат първите богослужебни книги на диалекта на солунските славяни — един югоизточен български диалект от източната, българската група на южните славяни. По основните си белези този диалект спада към източнобългарски тип диалекти. Когато след двадесетгодишната бурна мисия на двамата братя в Моравия техните ученици избягват, те намират спасение и отлични условия за работа именно в пределите на България. Кирило-методиевският език се връща върху своя, родна почва, и това улеснява неговото по-нататъшно развитие. Говоримият български език със своите диалекти е естествена база, върху която той се развива. Тук няма сблъскване на две различни езикови системи, което би довело до редакция, т. е. навлизане на елементи от чужда езикова система, както става с езика на кирило-методиевските книги и със съчиненията на старобългарските писатели, когато те се преписват в Русия, Сърбия, Румъния и т. н. В тези преписи може лесно да се открият елементите на родния език на оня, който преписва текста.

Историците на българския език полемизират с онези, които покрай моравската, хърватската, сръбската, руската и румънската редакция на т.нар. „старославянски“ език говорят и за „българска“ редакция. В пределите на България кирило-методиевският език не се подлага на редакция, а доразвива, попълва цялостната си система. Защото все пак езикът на първите преведени от двамата братя и техните ученици книги носи белезите на начало — едно гениално начало. Новите теми и жанрове, новите клонове на знанието, за които е трябвало да пишат старобългарските писатели, са изисквали по-богати изразни езикови средства, като нова лексика, която или се е вземала от българските диалекти, главно от онези, които са се намирали около двете книжовни средища— Охрид и Преслав, — или се е създавала, като са се използували създадените словообразователни традиции на кирило-методиевския език, по словообразователните модели, възприети в преводите на двамата братя. Развивал се е и синтаксисът на базата на синтаксиса на първите преводи. Науката вече разполага с достатъчно много изследвания, за да може да потвърди изказаните тук мисли и съображения.

Има всички основания да се говори за народностна принадлежност на кирило-методиевския език покрай международната му функция на литературен език у някои от славянските и неславянските народи. И тези две функции не си пречат, не се изключват взаимно.

Историците на България определено сочат, че по времето, когато се формира кирило-методиевският език, на Балканите племенното деление изживява своето време. Обединени от непрекъснато засилващата се българска държава, славянските племена от източната група на южните славяни в географските области Мизия, Тракия и Македония постепенно се сливат с етническата група на прабългарите и образуват българската народност. Този процес, който трае от VII в. до средата на IX в., е улеснен от официалното приемане на християнската религия, еднакво нова и за славянския етнически елемент, и за прабългарския със своите нови и за двата елемента морални и религиозни правила и норми. Постепенната унификация е един процес, активно подпомаган и следен с голяма заинтересованост от българските владетели начело с княз Борис и неговия син цар Симеон. (Тези въпроси са разгледани в труда на изтъкнатия български историк-медиевист проф. Димитър Ангелов върху образуването на българската народност, основан върху най-новите комплексни изследвания: данни от стари хроники и документи, археологически разкопки, исторически сведения и върху богатия опит на историческата българска и световна наука.[7]) С изключителна

[7] Д. Ангелов. Образуване на българската народност. С., 1971, с. 283 и сл.

политическа далновидност българските владетели създават една мощна славянска средновековна държава, домогваща се да достигне висотата на Византия и в културно отношение.

И тъкмо в този момент Кирило-Методиевите ученици, начело с Климент Охридски, донасят в България литературния език. Там той не се възприема само като език на християнското богослужение. На него се пише, превежда, проповядва. Той е разбираем и за най-простите и неуки маси, знаят го и „малките азбукарчета", както казва Черноризец Храбър. Има достатъчно исторически свидетелства за това. Че кирило-методиевският език не е останал заключен в рамките на свещените книги, свидетелствува например Речникът-индекс към Шестоднева на Йоан Екзарх, издаден наскоро от проф. Рудолф Айцетмюлер.[8] Този речник показва колко много се отличава по разнообразие и пълнота лексиката на Шестоднева от лексиката на класическите старобългарски паметници. Можем да споменем и наскоро излезлия у нас Речник-индекс на Беседата на Презвитер Козма против богомилите, изработен от Ангел Давидов, който показва същото.[9] Изследванията и трудовете от този тип ще могат да покажат по категоричен начин, че българският литературен език още от първия период на своя живот е бил в непрекъснат процес на развитие и обогатяване.

В нашата периодизация на литературния български език от донационалната епоха първият период обхваща времето от IX—X до XII в. включително. Исторически това е време на небивал разцвет на държавата с нейната икономическа и политическа мощ до средата на X в. и на упадък, войни и едновременно византийско робство до създаването на Второто българско царство. Основният делитбен белег в тази периодизация е характерът на литературния език и отношението между литературния език и говоримия български език от същите векове. Говоримият и литературният език не са били напълно еднакви, както е с всеки литературен език, защото в литературната форма на народностния български език от старобългарския период е съществувала литературна норма: правописна и езиково-стилна. Въз основа на фактите, които ни дават историческата граматика на българския език и изследванията на българските езикови паметници, имаме основание да твърдим, че до XII в. включително двете форми на народностния български език — говоримата и литературната — са били със синтетичен строеж и са се намирали в естествена, жива връзка помежду си, като литературната форма безпрепятствено е черпела материали за обогатяване от живия извор на говоримия език.

Литературният и културният живот в България през тези векове се съсредоточава в две книжовни средища: Охрид и Преслав. Самите владетели на България изпращат Климент и Наум в Охрид. Така в двата най-отдалечени края на тогавашна България се организира не само литературният живот, но те стават и просветни средища. Житиеписецът разказва, че Климент Охридски е имал над три хиляди ученици. И, разбира се, не ги е учел на някакъв чужд, свещен език, а на родния им български език. Нека се опитаме да оценим дори само този факт, като го поставим в рамките на IX в.

Когато кирило-методиевският език заживява своя живот на литературен език на българската народност, той попада, от една страна, в средата на западнобългарските диалекти около Охрид, от друга—в средата на североизточните диалекти около Преслав. Познато е от историята на развитието на всеки език, че не всички езикови черти в еднаква степен и по едно и също време са характерни за всички негови диалекти. Това е езиков закон. Така например кирило-методиевският език е създаден върху диалект, който още не е познавал членната форма. В езика на Йоан Екзарх обаче

---

[8] R. Aitzetmüller. Das Hexaemeron des Exarchen Johannes. VII. Graz, 1975.
[9] А. Давидов. Речник-индекс на Презвитер Козма. С., 1976.

намираме зачатъци на членна форма в употребата на показателните местоимения. Там се забелязва и употреба на кратките форми на личните местоимения за израз на притежание. Още В. Вондрак,[10] който писа за езика на Йоан Екзарх, обърна внимание на тези неща. В българските диалекти в различна степен са били в ход и някои развойни процеси, като например постепенното генерализиране на окончанията **-ъ, -ъшн,** за миналите деятелни причастия. Във всички граматики на старобългарския език се отбелязва тенденцията постепенно да се замени простият аорист от сигматичния и от т. нар. **-ѳх** аорист. Предполага се че Охридското книжовно средище ще да е било по-консервативно в запазването на по-стария тип от посочените дублети. Възможно е това да се е дължало в известен смисъл и на по-архаичния тип западнобългарски диалекти. Това, разбира се, не означава, че в Охрид е имало литературен език, различен от този в Преслав. Развивайки се върху североизточните български диалекти, които са ограждали Преслав, езикът на възникналите там произведения е черпел лексикален материал и от тези диалекти. Така се създава познатата лексикална синонимия между Охрид и Преслав от типа: **гоумъно- ток, женнх- зать**.[11] Във всеки литературен език има синонимия, дошла по различен път и от различни диалекти, но това не дава основания да се говори за различни езици. Докато лексикалната синонимия е все пак забележима, в морфологично отношение освен посочените причастни форми и формите на миналото свършено време (аориста) можем да споменем само съществуващата и до днес морфологична синонимия между източните и западните български диалекти при отрицателната заповед: *недей, недейте (писа)* от старобългарското **не дѣи, не дѣите** (**писати**) срещу *немой, немойте писа (да пишете)* от старобългарското **не мози, не мозѣте** (**писати**). И до днес синонимни са и формите на страдателния залог, както са синоними още в старобългарски: *ще се напише — ще бъде написан.* Явно е, че тези данни не говорят за някакви структурни разлики и не дават основания да се говори за два езика.

В последните години при работата си върху хомилетични текстове (църковни проповеди) имах възможност да открия непознати, повторни преводи на гръцки слова, които са били веднъж преведени в ранната старобългарска епоха. Тези непознати досега в науката преводи също са възникнали в старобългарската епоха. Става дума за „Епифаниевата хомилия за слизането в ада", която влиза в състава на старобългарските паметници (Клоцовия и Супрасълския сборник), където е запазен по-архаичният старобългарски превод от оня, който бе открит в Германовия сборник с белезите на Преславското книжовно средище, а също и на двата старобългарски превода на „Мъчението на четиридесетте мъченици от Севастия", единият от които също се отнася към Преславското книжовно средище, а другият, открит наскоро, е направен, като са спазени кирило-методиевските преводачески традиции. В Преслав се е създало ново виждане за начина, по който трябва да се предават гръцките текстове на старобългарски. Изследванията са още в самото си начало.[12] Те ще трябва постепенно да обхванат и каноничните книги, тяхната т. нар. втора, Симеонова редакция.

Ако бихме желали да установим какво е влиянието на кирило-методиевската традиция върху българския литературен език в първия период от неговия развой, ние ще трябва да кажем, че в същност кирило-методиевският език ляга

---

[10] V. Vondrák. O mluvě Jana Exarcha, Bulharského, přispevek k dejinám církěvni slověnstiny. Praha, 1896.

[11] Срв. К. Мирчев. Историческа граматика на българския език. Цит. съч., с. 49 и сл.

[12] Д. Иванова-Мирчева. К вопросу о характеристике болгарских переводческих школ от IX—X до XIV века. — Paleobulgarica (Старобългаристика), I, 1977, 1, с. 37—48.

в основата на българския литературен език. На българска почва в двете книжовни средища той се развива и обогатява. В преславското средище се явяват някои нововъведения, които не представят някакъв друг език, нито дори биха могли да се определят като ново качество на кирило-методиевския език. Новото се явява, за да допълни и обогати старото, наследеното.

Следващият период от развоя на българския литературен език обхваща XIII, XIV и първата четвърт на XV в. Той съвпада с Търновската книжовна школа. Исторически това е времето на разцвета на Второто българско царство при владетелите Калоян, Иван Асен Втори, Иван Александър и Иван Шишман. Един интензивен културен живот, покровителствуван от страна на държавните глави и на болярството—това са условията, които стимулират и развитието на самия литературен език като функция от литературата. Наред с Търново трябва да споменем и трескавата книжовна дейност на Атон. Целият XIII в. е подготовка на реформата в текстовете на богослужебните книги и на литературния език, на въвеждането на нова преводаческа техника. В историята тази реформа носи името на патриарх Евтимий Търновски. На българската църква, в която владее исихазмът и която е в непрекъсната борба с ересите и „извращенията“ на божественото учение, е нужен „чист“ литературен език, отдалечен от всекидневния език на народа, на „земния свят“. Богослужебните книги се поправят, сверяват се с гръцките оригинали, текстовете се изчистват от „ереси“. На литературата, която разработва „божествени“ теми, е нужен „чист“, изискан език. Може да се каже, че книжовниците от Търново и Атон тъкмо в този момент успяват да тласнат литературния език по пътя на lingua sacra.

За да можем да разберем и правилно да оценим тези тенденции, наложени на литературния език, ние трябва да ги оценяваме конкретно-исторически: XIII и XIV в. са векове на късното европейско Средновековие, когато господствуват като езици на църквата, официалната литература и науката класическите езици на древността, латинският и старогръцкият език. България не отстъпва в това отношение. Но тя си създава с в о й класически език на църквата и литературата. Това е старобългарският, кирило-методиевският език, доведен през тези векове до една съвършена, класическа форма.

Както видяхме от периодизацията на говоримия български език, тъкмо в тези векове той преживява големи структурни промени. В него се настанява аналитичният строй (отпадат падежните форми и склонението при имената), вземат връх някои балканизми, като например членуването: *жена — жената, дете — детето, човек — човекът*; настанява се бъдеще време, образувано от застъпниците на старобългарския глагол **хотѣти** (**хощѫ писати** — *ще пиша*); удвоява се допълнението от типа *мене ме викат, детето го биха* и др. под. А литературният език на Търновската школа строго пази своя синтетичен характер, като не допуска посочените черти. В рамките на пълния синтетизъм, т. е. на напълното запазване на падежните форми при имената, се наблюдава само известно прегрупиране на склоненията, генерализация на някои падежни окончания и т. н. Езикът на Търновската школа възприема богатството на старобългарския литературен език, като употребява цялата старобългарска лексикална и морфологична синонимия, за която стана дума по-горе, пази и най-архаичните облици и форми наред с онези, които Ягич нарича „сравнително по-нов езиков тип“. Разраснали са се изключително много — противно на правилата в самия старобългарски език — конструкциите dativus absolutus, dativus cum infinitivo и конструкциите от причастия. Съвсем нов, различен от старобългарския, е словоредът на изречението — силно гърцизиран. Възприета е повсеместно като норма и употребата на местоименията **нже**, дори най-често като несклоняемо **єже** за предаване на гръцки членуван инфинитив или за въвеждане на подчинени изречения. Това са езиково-стилни норми. Към тях трябва да добавим и нали-

чието на нова, Търновска преводаческа школа, различна от двете старобългарски, за които бе дума по-горе, със свое отношение към гръцкия оригинал, със свои постоянно повтарящи се начини на превеждане на определени думи, форми и съчетания. Езикът и стилът на възникналите в XIII—XIV в. преводи носи същите особености, които намираме в езика на оригиналното творчество на Евтимий, Григорий Цамблак, Йоасаф Бдински и другите последователи на Търновската школа. Езиково-стилната и правописната норма са широко възприети и общозадължителни.[13]

В тези два века българският литературен език е най-отдалечен от говоримия български език. Той е плод на един домашен, български еволюционен процес, повлиян от духа на късното европейско Средновековие и от доминиращите тенденции на Балканите. Този език влияе върху руси, сърби и румъни. И в тези векове той пак не може да се нарече международно койне, а е народностен литературен език, който има и международна функция.

Как бихме могли да оценим ролята на кирило-методиевската традиция през този период? Творците на езика на Търновската школа се стремят да пазят свято кирило-методиевските традиции и онова, което са наследили от българския литературен език до XII в. включително. Те дори стимулират някои слабо развити особености на старобългарския език, но не оценяват една основна черта на кирило-методиевския език — неговия дълбок демократизъм. Защото двамата братя търсеха най-близката до народния език форма и дума, за да може езикът на свещените книги и на проповедта им да бъде разбираем. Те се обърнаха към един български диалект и оттам взеха живи, естествени и прости изразни средства: потърсиха свободния, смислов превод; за новите понятия изковаха нови думи — от естествените словообразователни средства на говоримия език: допуснаха в езика на свещеното писание и непреведени гръцки думи, и то във формата, с която са били употребявани във всекидневната гръцка реч.

В края на XIV в. България пада под османско робство, което трае цели пет века, включвайки в себе си и Българското Възраждане, създаването на българската нация заедно с българския национален говорим и литературен език. Крайно неблагоприятните икономически, политически, социални и културни условия, при които трябва да се развива литературният български език през това време, дават много голямо отражение върху процеса на развитието му, забавят го и което е особено важно, децентрират го. Литературната дейност вече не се направлява от авторитетни литературни центрове, както е през старобългарския (Охрид, Преслав) или през среднобългарския (Търново, Атон) период. В първата четвърт на XV в. все още се чувствува силното влияние на среднобългарския литературен език, на езика на Търновската школа. Макар и главно в емиграция, учениците на Евтимий Търновски продължават своята дейност. Най-ярък техен представител е Григорий Цамблак — един необикновен писателски талант.

В пределите на България в първите векове на робството книжовният текст се поддържа чрез преписване на църковни книги. Характерът на техния език зависи от характера на езика на протографа, от който се преписва. За развитие и обновяване на литературния език не може да става и дума. Едва в XVI в. можем да говорим за известно възраждане на литературния живот в Софийската книжовна школа, където се появяват и някои оригинални произведения. Софийската книжовна школа от XVI в. има силно влияние върху значителна част от българските земи. Езикът, на който се пише в нея, е от особен тип. По основните си структурни и стилно-езикови особености това е литературният език от среднобългарски тип, но по отношение на фонетиката и графиката си е силно повлиян

[13] Д. Иванова-Мирчева. Евтимий Търновски, писател-творец на литературния български език от късното българско Средновековие. — В: Търновска книжовна школа 1371—1971, с. 197—210.

от сърбизираната форма на старобългарския език, т. е. от т. нар. славяносръбски език, който по това време играе роля на литературен език у сърбите. Езикът на софийските книжовници от XVI в. по тези причини следва да бъде наречен безюсов (т. е. без носовки, без назални гласни) среднобългарски литературен език, защото по този начин се определя и езиковата система, и езиковата норма: системата е българска, а нормата — под чуждо влияние.

Тази литературна форма в българските земи скоро се измества от донесения от Русия, русизиран старобългарски език, който се нарича църковнославянски (или черковнославянски). Книгите, създадени или преписани на език на софийските книжовници, могат да се срещнат в следващите векове в Етрополската школа, около манастира Варовитец. Но все пак доминира църковнославянският език, който идва в българските земи с отпечатаните в средата на XVII в. в Русия богослужебни книги, необходими за източноправославното богослужение. Той има едно особено голямо предимство — че е в печатна форма и нормата му е определена и неизменна. Църковнославянският език в XVII и XVIII в. вече е извървял няколковековен път на развитие и се е превърнал в една затворена система, в свещен език. Той вече не се развива и изменя, никой не го говори, нито пише на него, само лексика и фразеология от него се заема като материал за оригиналното творчество на българските писатели от това време. Това са т. нар. църковнославянизми. Църковнославянският език е бил много лек за разбиране от българите, защото е носел старобългарското словно богатство и у нас е бил използуван не само в богослужението. По църковнославянските книги, като например Часослова, Наустницата и др., са се учели да четат и пишат в килийните училища. Църковнославянизмите навлизат в търговската кореспонденция на тогавашната българска интелигенция, в нейния по-изтънчен език. Църковнославянският език се определя в науката като „руска редакция на старобългарския език“. Неговото развитие започва от IX в., когато в Русия се приема християнството. Тогава от пределите на България започва един интензивен процес на влияние: не само богослужебните книги, преведени от Кирил и Методий и техните ученици, но и произведенията на изтъкнатите старобългарски писатели, като Климент Охридски, Константин Преславски, Йоан Екзарх, Черноризец Храбър, Презвитер Козма се преписват в Русия. Старобългарският литературен език заживява на руска почва и продължава до средата на XVII в. Не само по своята първоначална основа този език е български, както личи например от наличието на **шт, жд** на мястото на праславянските tj, dj (срв. **свѣща, рождество**), в развоя на групите **ор ол** (срв. **глава, градъ** в руския говорим език: *город, голова*) и още някои особености. Руската фонетика от своя страна повлиява върху старобългарските носови гласни, като ги заменя: голямата носовка с **ѫ**, малката с **я** (срв. **ржка—рочка, зѧть—зять**). Новите изследвания показват, че ние трябва да търсим българско влияние във формирането на църковнославянския език не само в началото, т. е. през X и XI в., но и до XIV в. и първата четвърт на XV в., т. е. и във времето, когато в Русия интензивно влияе Търновската книжовна школа със своите езикови норми, т. нар. „второ южнославянско влияние“, което се проявява и в литературата, и в изкуството.

В църковнославянския език например състоянието на именната система е различно от старобългарското — в същност онова, което ни е познато от Търновската школа, където в рамките на пълния синтетизъм се наблюдава прегрупиране на склонитбените категории. В глаголната система, запазена такава, каквато е и в старобългарски, а и до днес в българския език, се наблюдава онова разрастване на причастните конструкции и на dativus cum infinitivo, което характеризира езика на Евтимий Търновски и неговите ученици и последователи.

Ако към това добавим познатия „търновски“ словоред, ще можем да се уверим, че трябва да бъде ревизирано досегашното ни становище за времето на формирането на църковнославянския език.[14]

В българския литературен език от донационалната епоха има и още една форма, използувана като литературен език през XVI и особено XVII и XVIII в. Това е езикът на българските дамаскини. Специалистите знаят, че под дамаскини разбираме особени сборници със слова, които съдържат словата на гръцкия писател от XVI в. Дамаскин Студит, написани на народен гръцки език и отпечатани в книгата му „Съкровище“. Те много наскоро се превеждат у нас също на народен български език. Това е пръв опит народният език от тези векове да влезе в литературна употреба и като всеки пръв опит е твърде примитивен. Основата е диалектът на създателя, преводача или преписвача. В по-късните преписи тези пластове се натрупват, без да се достигне до нормираност. В езика на дамаскините намираме и елементи от среднобългарския „безюсов“ традиционен тип, и елементи от църковнославянския език. В тези сборници постепенно навлизат и други слова, които не принадлежат на Дамаскин Студит, но които се подлагат на същата по тип литературна и езикова преработка. В този опит за използуване на народния, говоримия език за литературна дейност проф. Беньо Цонев вижда началото на съвременния български литературен език. Но ред обстоятелства и съображения, които е трудно да се изброят тук, не позволиха на тази теза да бъде възприета. И все пак значението на езика на дамаскините е огромно. Те фактически проправят пътя към създаването на българския национален литературен език. Те са една школовка и за първите български възрожденци, като Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Неофит Бозвели и др.

В българското езикознание е възприето схващането на проф. Любомир Андрейчин за началото на българския национален литературен език.[15] Той обръща поглед към историческите условия и по-точно към образуването на българската нация. Това става в средата на XVIII в. с „История славянобългарска“ на Паисий Хилендарски. Самите книжовници, като Паисий, Софроний, Неофит Рилски, Неофит Бозвели, са възпитаници на килийните училища, те владеят църковнославянския език, познават традиционната литература, останала от софийските книжовници, чрез която се свързват и с Търновската школа, а оттам със старобългарския литературен език и с кирило-методиевските традиции, а познават и езика на дамаскините. Има данни, че самият Софроний Врачански например е преписвал дамаскини. И не е чудно, че езикът на съчиненията на първите български възрожденци, в които произведения се явяват новите, възрожденски идеи за национално съзнание, за национално събуждане и свобода, са написани на смесения език на заварената литература: в този език прозират родните диалекти на книжовниците, някои норми от традиционната литература, църковнославянизми.

По-нататък българският национален литературен език извървява един кратък, но интензивен път на бързо оформяне, преминал през много борби и горещи филологически спорове. През XIX в. вече са се установили неговите норми, в които важна роля играе и кирило-методиевската традиция, пренесена по няколко линии в него.

В своя вековен бурен и сложен път на развитие българският литературен език остава винаги верен на кирило-методиевските традиции.

---

[14] Д. Иванова-Мирчева. Задачи на изучаването на църковнославянския език. — Български език, г. XVIII, 1977, кн. 6.

[15] Л. Андрейчин, В. Попова, Х р. Първев. Някои въпроси около изграждането и развоя на българския книжовен език. Христоматия по история на новобългарския книжовен език. София, 1973, с. 5—23.

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ВРЪЗКАТА НА ВИЗАНТИЙСКО-ХРИСТИЯНСКАТА ЕСТЕТИКА С АНТИЧНОСТТА

Николай Ц. Кочев

В основата на идеала на античния човек за красивото стои живото човешко тяло. Тъй като това тяло се състои от различни стихии, то е прекрасно, когато има хармония между тях и когато принципът на телесния живот — душата, господствува над тях.

За античния грък красотата има пластичен характер. Красотата, взета като всеобщ принцип, а не като индивидуално изявена в човека, в природния пейзаж и пр., елинът търсел и откривал в космоса[1] и в живото човешко тяло.[2] Обобщаващ момент на това намираме в схващането на Протагор за човека „като мярка на всички неща“[3]. Тази степен на абстрактност води до предаване универсална стойност на красотата.

В антична Елада красотата, разглеждана в нейния безкрай и актуалност, но конкретно изявяваща се у човека като единство от материален и общотелесен жизнен принцип, е митичност. Всеки бог от гръцкия пантеон е обобщение на една сфера от битието изобщо: или на властта, или на любовта, или на морската стихия и т. н. Във всеки случай обаче този бог е представен като човек, но не като конкретен, а като обобщен образ. Такива са Зевс и Посейдон, и Венера, и Афродита и пр. Но античният елин, като представя божеството в осезаеми форми на обикновен човек, не превръща този образ в идеал на нещо. Той е човек и в своята вътрешна нагласа. Мирогледът на елина, който се свежда до материализиране на една обобщена представа, не е свързан с извънземното. Неговите богове са живи същества, които обитават не извън земната сфера, а Олимп. Техният начин на живот, макар те да са безсмъртни, не се различава от този на хората. Те воюват помежду си, сътрудничат си, обичат се и си изневеряват. Човекът, когато ги изобразява, в същност представя себе си.[4] Това ще рече, че и неговата представа за красивото има пределно земен характер. Митично е съдържанието на статуята, но то не е формата на изобразеното божество. Митичното, както пише К. Маркс, е почвата, върху която израства гръцкото изкуство, но негово съдържание остава човекът, облечен в митична дреха. Дори и тогава, когато той става играчка в действията на „всемогъщата мойра“, не митичното в крайна сметка е, което предизвиква възхита или отвращение, а човекът и човешкото в неговите постъпки.[5]

---

[1] Срв. А. Ф. Лосев. История античной эстетики (высокая классика). М., 1974, с. 27 и сл.
[2] Вж. А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, с. 77 и сл.
[3] Срв. Секс Эмпирик. Сочинения в двух томах. Т. I. М., 1975, с. 72.
[4] Срв. Добротолюбие, сл. превод. М., 1885; Н. Стифат. Сотница III, гл. 4, 5, 6.
[5] Вж.за действията например на Едип цар в едноименната трагедия на Софокъл„Едип цар“.

В двете епохи, предхристиянско-елинската и християнската, основен тип на обществена архитектура е храмът. В античността статуята е бог или герой и украсява или храма, или стадиона. През средните векове статуята в ортодоксалния Изток не е приета. Основен тип изображение е иконата, която представя образа на Христа, на Богородица или на някой светец. Налице е също „материализиране“ на невидимия бог посредством символи — старец, гълъб и т. н. В античността канонът на Поликлет не е теоретически трактат, а практически видим образ на творческо търсене.

Проблемът за естетичното в християнството не е намерил теоретическа разработка в съчиненията на църковните автори. Но той не е и напълно отминат. Неговото изясняване е свързано с разкриване съдържанието и формулирането на догмите и в не по-малка степен намира израз в съчиненията, насочени срещу някои ереси, особено от кръга на гностико-дуализма. Тези „норми“ крият в себе си нематериалния характер и същност на ортодоксалния мироглед, отношението към действителността, сред която живее личността, отношението към самата личност като елемент от обществото, връзката на това общество и личност с мирогледа като обективна необходимост и на личността, и на обществото. Музиката в античността не се изявява като самостоятелна творческа дейност, но винаги свързана с определен култ или действия. В християнството, що се отнася до неговия начален етап на разпространение и развитие, наблюдаваме същото — свързването на музиката с извършващия се в храма или извън него култ. Приема се, че музиката носи утеха не сама по себе си, а поради това, че се превръща във връзка между човека и бога. Тя може да бъде молитва, при което значение има не толкова външната, колкото смисловата страна.

Гръцката философия от класическия период, а до известна степен и след това не създава теоретическа естетика именно защото цялата философска мисъл има естетически характер. Паралел на този начин на виждане има в източноцърковната философия и особено във възгледите на исихастите през XIV в. Това не ще рече, че и в античността и по-късно в християнството отсъствуват въпросите, които занимават естетиката като наука. Тези две естетики, античната и тази в християнството, не си поставят гносеологически въпроси в този вид, обем и аспект, както те са поставени, да речем, от Хегел в неговия тритомник „Лекции по естетика“. Но това не означава, че липсва изобщо гносеологичност в естетическите категории и на античния грък, и на византийския християнски автор. При тях естетическото е органически свързано с мирогледната нормативност в християнството, а при античния грък със спекулативния характер на мисълта, следван от автора, както и общото отношение на елина към красивото. Тъкмо поради това, когато се говори за естетическите представи у християнските автори, не може да не се мисли за тяхната онтология, възглед за битието изобщо, учението за бога или за взаимоотношението между човека и божеството. По същия начин не би могло да се разкрие същността на естетиката на Хераклит или Емпедокъл, или на анатомистите, без да бъде направен анализ на тяхната представа за битието. Това, от друга страна, разкрива гносеологичния характер на естетиката на античния грък, както и този на естетиката на християнски автор. Ще рече, че разглеждането на философските проблеми на представителите на христоянството би останало непълно, ако не се обърне внимание на тяхната естетическа стойност, именно разглеждането на битието и на личността като форми на естетически категории.

Църковният автор не прави анализ на действителността. Явленията в природата не се стреми да доказва. За него тя е една даденост, едно явление, част от което е сам човекът. Затова действителността може и трябва да бъде предмет на съзерцание. Същото явление е налице и в гръцката философия и в това отно-

шение християнскоцърковната идейност запазва идейната разнопосочност и характерност на античната философия.

В своята теория на естетиката, както това е известно, немският философ Им. Кант не си поставя за цел да дефинира какво е „прекрасното“, но се спира на въпроса за това, как възниква у човека онова субективно състояние, което кара личността да приема нещо за естетически полезно или неполезно. Кант се опитва да създаде понятие за „чистата“ красота, както и да я отдели от „полезното“ и „приятното“.[6]

Безспорно теорията на Им. Кант има своята стойност, но само при моделирането на една естетика сама за себе си, т. е. на една абстрактна естетика. Направим ли опит да приложим нейните положения към античността, тя изгубва своята теоретическа постановка. В античността естетическото не е самостоятелно даден или съществуващ елемент, а органически свързано и с неестетически моменти. Ако се тръгне по линията на анализа, би се стигнало до разрушаване на цялото, до неговото ликвидиране като единство и следователно до ликвидиране и на естетическото. Но може да бъде използуван и другият метод на научно изследване — синтезът, при който се постига конкретно единство или цяло. Кант, останал на точката на замръзването, твърди, че красивото е „целесъобразност без цел“ именно защото е възприел като единствен метод на откриване на естетическото само анализа.

Теорията на Кант не е приложима напълно и по отношение естетическите представи в източноортодоксалната църковност. Красивото тук е явление, чиято оценъчност и нормативност се основава на една представа за върховното добро. То не е „целесъобразност без цел“, а феномен, възприемането на който се осъществява в двояк план — външно видимо и вътрешно интуитивно-съзерцателно. Бог е абсолютното добро и абсолютната красота. Но той е и абсолютната благост и абсолютното знание и т. н. С други думи, за него християнството не казва, че той е само това или това. За него бог е и едното, и другото, и третото. Следователно към него не е приложима анализата, тъй като тя го довежда до едно нищо, но не е приложима напълно и синтезата, тъй като той е една даденост или „реалност“ в съзнанието на личността. Но тази даденост или реалност има определено конкретно звучене. Бог е неназовим, невидим, не е тук или там и т. н. не защото изобщо не съществува. Неговата неназовимост, нелокализираност има отношение към абсолютността на битието му като нематериален субстрат спрямо човека, като продукт на неговото творческо можене и активност. На тази основа проблемът за естетиката във византийско-балканската църковна литература придобива характер и на онтология, когато става дума за действителността като битие и етика, щом се говори за взаимовръзката и взаимоотношение между творец и сътворено, и на гносеология, щом се говори за знание в хоризонтален и вертикален план.

Връзката на естетиката на ортодоксалния византинизъм с философската идейност на антична Елада е не толкава другата страна на въпроса, а по-скоро неговата същност. В какво фактически се изразява тя? В усвояването на тази идейност като методология през призмата на „третата“ и „четвъртата“ неоплатоническа школа — църковните автори от периода I—VIII в. Античната философия никога не е била чужда и неизвестна на църковния автор. Нейното отричане било свързано със запазването в „относителна“ самостоятелност на традициите на идейно следване възгледите на един или друг античен представител или пък при абсолютизирането на отделни страни от възгледите на даден автор. Павел Самосатски през втората половина на III в., александрийският свещеник Арий през първата половина на IV в. при разкриване на въпроса за Христа си

---

[6] Срв. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, с. 7.

служили с логиката на Аристотел, но били осъдени от църквата като „еретици". През VIII в. Й. Дамаскин, през IX в. патриарх Фотий, през XIII в. Никифор Влеммид възприели философията на Аристотел като принцип на философско разглеждане учението на църквата, без да бъдат съдени и характеризирани като еретици. Тези автори не останали чужди на някои моменти от философията на Платон. Наред с това в периода след IX в. в източноортодоксалната църква настъпил период на ново насочване към античната философска идейност. Това ново вглеждане се осъществявало както посредством изучаване на църковните автори от т. нар. патристичен период, така и направо. Новото тук се криело в това, че четенето на античния автор се осъществявало (след IX в.) през призмата на тяхното първо християнизиране в съчиненията на църковните отци. Този нов „християнизаторски" процес не се развивал в едноструйна посока. По същество той повторил процесите в развитието на философската мисъл в периода на догматическите разногласия. Дискутирането „повторно" по въпросите, свързани с личността на Христа (например при патриарх Фотий при тълкуването на евангелския израз „Моят Отец е по-голям от мене", срв. Евангелие от Йоан, 14, 28, към същия въпрос се върнали отново и през XII в.), се оказало разделителен момент в идейното развитие на Балканите след IX в. (пък и не само на Балканите). Аристотелизмът и платонизмът не се изявяват като самостоятелни философски насоки. Философската идейност на антична Елада, с други думи, била възприемана не само като Платоново или Аристотелово, или неоплатоническо наследство, а като цяло. Представителите на философската мисъл заимствуват и развиват идеи, които взимат и от други представители на философията в Елада, като Емпедокъл, като Секс Емпирик от школата на скептиците и т. н. Поляризацията обаче не се извършва на основата на Платон и Аристотел, а на основата на проблема за универсалиите. В същност този въпрос бил разграничителен между Платон и Аристотел. През средните векове той добил нова дефинитивна характеристика за universalia като nomen или като realia и една трета насока, която обединила двете крайности в едно conceptio. Представители на двете крайни насоки през XIV в. на Балканите били исихастите и варлаамитите.

Византийско-християнската естетика има своите корени в античната и покъсно елинистическата епоха. Нейните основни нормативи са разработени от философите от школата на неоплатониците и ранните църковни автори с „пристальное внимание к внутреннему миру человека"[7]. За този психологизъм твърде определено се говори в трактата на Псевдо-Лонгин (I в. на н. е.) „За възвишеното". В това съчинение е развита мисълта, че възвишеното трябва да впечатли слушателите (15,2) и да ги доведе до състояние на екстаз (1, 4), въвеждайки ги в пределите на божествения разум (36, 1). Възвишеното в художественото произведение намира въплъщение в образите, които имат свое собствено съдържание (23, 4; 29, 1). Този въпрос според нас е разработен много добре и изчерпателно от В. В. Бычков в посочената статия, поради което ще използуваме неговото изложение.

Според Псевдо-Лонгин образът като естетическа категория е чувствен (15,1) и поради това той може да въздействува на психиката (15,11), да бъде възприемаем от отделната личност „безсъзнателно". Възвишението е преходна категория от системата на естетическите понятия в периода от античност към Средновековие. Категориите мяра, хармония, прекрасно и пр. от античността във Византия посредством неоплатониците придобиват характер на възвишено и се разглеждат под ъгъл на възвишеното. Това е психологическата окраска на хри-

---

[7] Вж. В. В. Бычков. Образ как категория византийской эстетики. ВВр., т. 34, М., 1973, с. 151; срв. също посочванията, на които се позовава Бычков от Плотин, Энеади, V, 8. 10; VI, 9,9; W. Beierwaltes. Proklos. Grundzüge seiner Metaphisik. Frankfurt a. M., 1965, S. 15.

стиянската система на естетическите категории. Основно място заемат понятията „образ“ и „символ“.

Вътрешният свят на човека Григорий Ниски разглежда като *εἶδος*.[8] Според него този свят е *σῶμα πνευματικόν* — позовава се за това на първото послание на ап. Павел до коринтяните 14, 44.[9] Духовният образ на човека слага своя печат и на неговата физика. Той е обект на представяне на агиографията, на иконографията и пр. На тази страна на вътрешния образ на човека обръща внимание и Плотин,[10] според когото изкуството е огледало, което отразява не само *εἶδος* на душата, но трябва да обхване същността и на световната душа.

При неоплатониците *εἶδος*-ът еманира от *νοῦς*-а. Този еманационен процес е избягнат от християнските автори. През XIII в. Теодор Студит говори за „вътрешната неоднозначност“ на *εἶδος*-а. Според него *εἶδος* означава човек изобщо или конкретен образ на дадено лице.[11] И за да няма разнобой при употребата на понятията, той предлага да се употребява терминът *εἰκών* (срв. кн. Битие, 1, 26), а не *εἶδος*.[12]

От античните естетически категории византийските автори използуват твърде широко *τὸ κάλλος* и *καλός*.[13] В представите на Псевдо-Дионисий Ареопагит концепцията за „прекрасното“ не е нито основна, нито оригинална. При Ареопагит е налице буквално използуване на Платоновото виждане за прекрасното.[14] Както правилно отбелязва В. Бычков, на този въпрос много внимание отделил и Василий Велики, използувайки примери от поезията, от музиката, от живописта. Затова „его философия дышит эллинской любовью к „художеству“, хотя сам он был противником „языческой красоты“ в жизни и в искусстве“.[15]

Във византийско-ортодоксалната естетика категорията „прекрасно“ няма единно съдържание. Така е и в античността.[16] Относително стабилизиране при употребата на понятията има след периода на вселенските събори, когато се „въвежда еднозначност“ и се приема като „задължителна“ Аристотеловата логика и терминология. Началото на този процес се забелязва още през VIII в. в творчеството на Й. Дамаскин.[17]

Василий Велики използува в твърде широк диапазон съдържанието на понятието „прекрасно“. Когато говори за получилите в Атон и Константинопол образование, той казва, че те „блестели с божествена красота“ (*τοῦ θείου κάλλουσαί ἀστραπαί*).[18] А за да придаде още по-голяма съдържателност на това понятие, когато го свързва с представата за бога, използува и Платоновото, и неоплатоническото схващане за „абсолютното прекрасно“ като свръхпрекрасно и изначално на божествената идея.

Идеята за „абсолютната красота“ в ортодоксално-византийската философия има и друго, различно от античните мислители значение. Прекрасната и божествената красота е важен елемент от гносеологията. Според Григорий Ниски най-важната задача е познаването на „божествената красота“[19]. За Климент Алек-

---

[8] Migne. T. 46.
[9] Ibid., col. 153 D.
[10] Енеади. IV, 3. 11.
[11] Migne. T. 99, col. 433 C.
[12] Ibid., col. 348 A.
[13] Срв. А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категории. М., 1965; цит. по Бычков, пос. съч., с. 154.
[14] H. Koch. Pseudo-Dionisius Areopagita in seiner Beziehungen zum Neuplatonismus und Mysterienwesen. Mainz, 1900, S. 64.
[15] Бычков. Пос. съч., с. 154.
[16] Пак там.
[17] G. Mathew. Byzantine Aesthetiks. London, 1963, p. 115—117, 157.
[18] Migne. T. 31, col. 909 C; t. 30, col. 412.
[19] O. Bardenhewer. Geschichte der altkirchlichen Literatur. T. III. Freiburg im Br., 1912, S. 209.

сандрийски пък познаването на бога и спасението са неотделими едно от друго.[20] Красотата, както това е и през античността, привлича познаващия и „познанието се осъществява посредством любов, защото познаваемото е прекрасно по природа“[21]. Според Василий Велики собственото прекрасно се познава само и единствено в божествената природа.[22]

Византийските автори не признавали „елинските изкуства“[23], така както правели разлика между *τό καλλος* и *καλός*.[24] Но те не отричали материалната красота, нито пък я разглеждали като зло начало и дело на един лош творчески принцип. Тя била използувана като поле за разграничаване *τό καλλος* (абсолютната красота) от *καλός*, и в същото време като елемент за тяхното сближение. Във византийско-ортодоксалната литература има податки за сближаването или за наличието на допирни точки между „прекрасното“ и „благото“,[25] без да бъдат те идентифицирани. На относителната автономност в съдържанието на тези две понятия обръща внимание Василий Велики.[26] Псевдо-Дионисий Ареопагит пише, че е „неприлично изобразяването на небесните (субстанции) с помощта на образи, заимствувани от незначителните предмети от материалната действителност, защото и този свят, получавайки битие от истинската красота, във всички свои части отразява духовната красота“[27]. Според мене тези думи са развитие на мисълта на Плотин, който пише, че „произведенията на изкуството подражават не просто на видимото, но възхождат към смисловата същност, от която се състои и се получава самата природа, и че по-нататък те много създават и от себе си“[28].

На въпроса за „красивото“ Плотин се спира на няколко места в своите съчинения. Той смята, че душата на човека не вижда прекрасното, докато самата тя не стане прекрасна,[29] т. е. докато не се изравнят в степенност.

Представителите на византийско-ортодоксалната мисъл обръщали сериозно внимание на зрителните възможности при възприемането на действителността. Те смятали дори, че и пророците получавали своите „пророчества“ във вид на зрителни представи и образи, след което ги излагали за „непосветените“ в понятия.[30] Според В. Велики от всички органи, посредством които човекът осезава, най-важни са очите.[31] А Григорий Ниски стига дотам, че понятието божествен (*Δθότης*) извежда *ἐκ τῆς θέας*.[32] Това в същност е теорията на Плотин (става дума за мястото на зрението при възприемането на действителността), според когото в процеса на зрението окото трябва да се „нагоди“ към самия предмет.[33] Василий Велики вижда трудността не толкова в самото виждане на прекрасното, колкото в това да се установи адекватно понятие за това прекрасно, което да доведе до удивление.[34] Това удивление има познавателна стойност. Но хедонистическата функция на „прекрасното“ е ценна и важна не толкова сама по себе си.

---

[20] E. Gilson. L'esprit de la philosophie medievale. Paris, 1948, p. 21.
[21] Migne. T. 46, col. 96 CAB.
[22] Ibid., t. 30, col. 412.
[23] Ibid., col. 380 A.
[24] Ibid., t. 3, col. 701 C.
[25] Ibid., t. 31, col. 909 C.
[26] Ibid., t. 29., col. 400 BC.
[27] Ibid., t. 3, col. 144 B.
[28] Вж. Энеади. V, 8. 1.
[29] Срв. Энеади. I, 6, 8—9; IV, 6, 1; A. Grabar. Plotin et les origines de l'esthetique medievale. — Cahiers archeologiques, Paris, 1945, p. 21—25.
[30] Migne. T. 30, col. 132 BC.
[31] Ibid., col. 132 A.
[32] Ibid., t. 45 col. 121.
[33] Энеади. I, 6, 8—9.
[34] Migne. T. 31, col. 472.

Тя по мнението на В. Велики спомага незабелязано за увеличаване на човешкото знание, скрито в самите предмети. Тези знания е трудно да бъдат възприети без наличието на художествено оформяне, както е невъзможно да се даде и вярна оценка на сладкото, без да се знае вкусът на горчивото.[35] Това схващане на В. Велики, че „изображението е книга за неграмотните“[36], че то дава богата информация от непонятиен характер,[37] става твърде популярно през иконоборческата епоха.

Опитът за разглеждане на прекрасното в природата и в изкуството е в неделима връзка и с процеса на възприемане от отделния човек. Особено ако прекрасното се схваща като път за познаване на „абсолютната красота“. От друга страна, прекрасното е нещо, при което е невъзможно достигане до предел, т. е. само по себе си то е безкрайно.[38] Красиво е не само това, което има съразмерност във всичко, но и това с относителна съразмерност.[39] Оказва се, че по-важна е не външната съразмерност, а тази, която е у самия човек.[40] Това ще рече, че външната съразмерност е ценна дотолкова, доколкото може да предизвика съразмерност в душата (*ἐν τῇ ψυχῇ*). И в крайна сметка всичко се свежда до ъгъла на виждане. На тази страна на въпроса обръща внимание В. Велики. Всички ние, пише той, по природа се стремим към прекрасното, но вкусовете са различни. На едни едно дело се струва прекрасно, а на други — друго.[41] Прекрасното следователно няма обективна стойност. То е само средство за формиране на вътрешна нагласа за постигане на „свръхпрекрасното“ и на „абсолютната красота“.

Важна роля в източноортодоксалната естетика играят „образът“ и „словото“. Макар и за византиеца да не са тъждествени, те се явяват материализирани субстанции, „в които се запечатва, съхранява и предава на нивото на емпирическо битие божественото откровение“[42].

Общата теория за образа (*μόρφωσις*) за разлика от частната, например в изобразителното изкуство (*εἰκών*), е разработена от Ареопагитик и е неделима част от неговата гносеология. Като естетическа категория образът намира широко приложение в поемата Дионисика на Нонн. В нея откриваме редица понятия, на които авторът придава синонимичен характер. Такива са: *τύπος, εἰκὼν μίμημα, ἴνδαλμα* и др. Но у Нонн е интересно и това, че призрачният свят е по-съществен и по-интересен от реалния, изображението в огледало — по-важно от реалния предмет.

Във византийската философия съзерцанието като средство за познаване на божеството е не само онтологическа и гносеологическа категория. То има и естетически пълнеж. Като свръхсъщностен (*ὑπερουσιότης*) бог е непознаваем по пътя на възприятията, но е познаваем по линията на мистическото съзерцание и посредством „образносимволичния път на познаване на първопричината“[43]. И. Дамаскин смятал, че човекът по своята природа „не е в състояние да се издигне до съзерцаване на духовното без някакво посредствено нещо“[44]. Такива посредствени стъпала той виждал в триадата на Псевдо-Дионисий, в образите, символите, свещените изображения, свещените поетични изображения, свещените

---

[35] Migne. T. 29, col. 212 B.
[36] Ibid., t. 30, col. 509 A.
[37] Ibid., t. 31, col. 489 A.
[38] Ibid., t. 46, col. 97 A.
[39] Ibid., t. 29, col. 48 A.
[40] Ibid., t. 30, col. 409 B.
[41] Ibid., t. 31, col. 909 B.
[42] Срв. Бычков. Пос. съч., с. 159.
[43] Пак там, с. 160.
[44] Migne. T. 94, col. 1241 B.

пластични изображения и т. н.[45] Всички те са необходими за приближаване на човека към „неизреченото“ и „непознаваемото“.[46]

Многозначността на образа е основен елемент във византийско-ортодоксалната гносеология. Образът се разглежда като единствен начин за връзка и съотнесеност между принципно несъотносимите „битие“ и „свръхбитие“. Според Максим Изповедник „тайнственото в символическите образи се представя изобразено в чувствения свят за тези, които имат очи да виждат, и целият чувствен мир. . . се заключава в духовния. . .“[47] Затова той смята, че висша абсолютна истина е образът на божеството.[48] Двата начина на богопознание, апофатическият и катафатическият, у Псевдо-Дионисий Ареопагит са в същност основани на традицията на класическата естетика и се свързват със създаването на образи, близки до зрителя. Така е например у Псевдо-Лонгин. Ареопагит се насочва и към теорията за мимезис. Но тъй като всеки предмет е подобен и в същото време неподобен на първопричината,[49] според него е възможно не строго подражание, *ἀ ἀμίμητον μίμημα* — неподражаемо подражание.[50] По този начин Псевдо-Дионисий се опитва да прокара принципна граница на различие между своите възгледи и възгледите на античните автори. Именно: вместо античното разбиране за мимезис той лансира своята идея за образното отражение (*ἀφομοίωσις*) на първопричината. Или, с други думи, при античния грък съществува непосредствено опознаване на първопричината, при Псевдо-Дионисий това става посредством образи, символи и пр.

Ареопагит прокарва идеята (която не намира привърженици в по-късната византийско-ортодоксална философия), че много от свойствата на огъня са чувствени образи на божествените свойства,[51] а в частите на тялото вижда многочислеността на небесните сили.[52] В художествен план на виждане функция на „сходните“ образи изпълнява изкуството, защото живописецът в процеса на своята работа постига или се добира до архитипа посредством иконата.[53] Това са моменти, които са налице при Плотин и които Псевдо-Дионисий Ареопагит доразвива.

Вторият метод на създаване на „неподобни образи“ (*τῶν ἀνομοίων ὁμοιοτητῶν*) е свързан с апофатическия начин на мислене. Според Ареопагит, ако по отношение на божествените предмети отрицателното обозначаване е по-близо до истината, отколкото утвърдителното, за изясняване на невидимото и неизразимото повече подхождат несходните изрази.[54] Тази мисъл е повторение на казаното по въпроса от Ориген и Григорий Ниски.[55] Във византийската ортодоксална мисъл обаче „неподобните“ образи са не само условни знаци и символи. Тяхното основно назначение има психологически характер. Те трябва да възбудят и възвисят душата.[56] Тези „условни знаци“ трябва да въздействуват на неразумната страна на психиката, да възбудят емоционално, а не интелектуално въображение по посока към „истината“. Това въвеждане (*ἀναγωγή*) от образа към истината е основната и крайъгълна идея на цялата византийско-ортодок-

---

[45] Срв. Бычков. Пос. съч., с. 160.
[46] Migne. T. 3, col. 1, 1. 585 B; t. 3, 15. 1, 328 B; t. 3, 1, 3, 124, A.
[47] Ibid., t. 91, col. 669 C.
[48] Ibid., col. 673 C.
[49] Ibid., t. 97, col. 916 A.
[50] Ibid., Epist., 2, 1068 AC.
[51] Ibid., t. 3, col. 15, 2, 329.
[52] Ibid., t. 3, 15. 3. 332 A.
[53] Ibid., t. 3, 4. 3. 1, 473 C.
[54] Ibid., t. 3, 2, 3, 141 A.
[55] W. Völker. Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionisius Areopagita. Wiesbaden, 1958, S. 97.
[56] Migne. T. 3, 2. 3. 141 B.

сална естетика. Тази идея, която по-късно Климент Александрийски, Ориген, Гр. Ниски и др. доразработват, е налице у неоплатониците. Последно изкристализиране тя получава в мисълта на патриарх Никифор, който писал, че „познанието на архитипа се осъществява. . . чрез иконите“[57]. Те са „видимото на невидимото и нямащо фигура, но телесно изобразено заради слабостта на (нашето) разбиране“[58]. Й. Дамаскин пише, че човекът и невидимото се стреми да види и да мисли по аналогия на видимото.[59] И този образ, който е продукт на човешката психика, не е тъждествен на архитипа по същество (*κατ᾽οδσίαν*), но е равен по ипостас (*κατ᾽ὑποστασιν*) и по име (*κατὰ τὸ ὄνομα*).

През VIII и IX в. сред представителите на византийско-ортодоксалната философия се развива идеята за приоритет на зрението пред останалите органи на осезанието. По този начин се стига до теорията за фантазията.[60] Григорий Палама през XIV в. доразвива тази теза. Като сближава фантазията с образа, той ги свързва с процесите на мисленето и приема, че то се осъществява посредством въздействието на усвоените образи на *τὸ τῆς ψυχῆς φαντασικὸν*. „Фантастикон на душата, пише Гр. Палама. . ., възприел образите от чувствата, отделяйки ги от предметите и ейдосите, . . . той съдържа в себе си вътрешното използуване на ценностите дори при отсъствие на самите предмети и ги прави видими. . . Фантастиконът е граница между ума и чувствата. . . и умът (постоянно) се връща, преработвайки образите, многообразно диалогизирайки, анализирайки и силогизирайки. . .“[61]

В християнството изкуството израства на почвата на религиозното светоусещане на личността. В християнството мирогледът на личността като осмислена представа за битието и самия себе си е система, която се свързва в единство с религиозните представи. Докато античният елин или римлянин, пренасяйки жертва на дадено божество, учи, че човекът не е създание на едно божествено начало, а е единство на огнени и неогнени (гладки и негладки) атоми или че тялото се състои от четирите елемента: вода, въздух, земя и огън (например Емпедокъл) без да търси началото на тяхното битие, в християнството началото на битието е бог и култът към него изхожда от тази първична и основна истина. Промяната в светоразбирането води и до промяна в съдържанието и оценъчната дейност на личността по отношение естетическите категории, използувани от античния елин. Античната митичност е отхвърлена напълно от християнството. Човекът се разглежда като ценност не сама по себе си, появила се по еволюционен път, а като венец на божественото творчество. Неговото пластично изобразяване се характеризира като образопоклонство, равнозначно на идолопоклонство. Красивото като естетическа категория, използувана и в предхристиянската епоха, получава ново съдържание и стойност. Идеал става не човекът, а бог. Отхвърлено е Питагоровото схващане за човека като мярка на всички неща. Критерий за всяка оценка става божественото откровение. Но самият бог е неизобразим, защото „той е дух“ (срв. Евангелие според Йоан, I V, 24). По този начин във византийската ортодоксалност красивото, възвишеното, благото и т. н. придобиват ново съдържание и стойност, в центъра на които стои бог.

При Сократ и Платон отношението към изкуството има социално-утилитарен характер. То е занаят, който носи полза не само на производителя, но и на консуматора. Музиката по дейност е равна на физкултурата, защото укрепва душевността. И макар и красиво изработената фигура и красиво изпълнената песен или мелодия да имат стойност, няма време за осъзнаването ѝ нито ако е

---

[57] Migne. T. 100, col. 401 C.
[58] Ibid., t. 94, col. 1241 A.
[59] Ibid., col. 1241 BC.
[60] G. Mathew. Op. cit., S. 115—117.
[61] Migne. T. 150, col. 1132.

продукт (предмет) — да бъде разгледан.[62] Византийската ортодоксалност е чужда на подобна пасивност при възприемане на красивото. Но когато става дума за красивото, създадено от човека, тогава то се възприема не като продукт на творческо търсене, а като дар божи. Естествено този дар е тогава „божествен“ (срв. Първото послание на ап. Йоан, 1, 37), когато създава произведения, достойни за бога. А тези произведения могат да бъдат и некрасиви на вид, но по съдържание да съответстват на нравствената простота и възвишеност на бога.

В творчеството на предхристиянската епоха има нещо общо с творчеството в християнството и нещо, което стои твърде далече от него. И Омир, и Хезиод се обръщат към музата с молба да възпее един или друг подвиг. При това положение самите те остават „в сянка“, превръщайки се само в нейно оръдие. В християнството дарът на творчеството се дава от божеството, а самият творчески процес се извършва от човека, без да се обезличават неговото знание и опит. В елинството човекът е само „говорител на музите“, инструмент, чрез който те изпълняват своите песни. Напуснат ли го, той е „мъртва“ вещ, покрита с прах. Но при автори от по-късната епоха се забелязва еволюция в трактовката на въпроса за мястото на човека като изразител на действията на музите. Според Пиндар човекът[63] не е само пасивен инструмент. Неговата активност се изразява в това, че той придава определена форма на пението или стиха. Именно човекът привежда в хармония отделните безлично дадени звукове, подрежда думите в стихове или слова. При Платон творческата дейност добива известна теоретическа разработка. Той смята, че при създаването на предмети на изкуството са необходими устойчивост и уравновесеност на духа. Само така може да се достигне до създаването на произведения, които носят трайна наслада. Затова произведенията на изкуството на египтяните в продължение на десет хиляди години не са променили своя художествен стил.[64]

Античната естетика по своята същност е едно постоянно изменящо се явление. Мнението на Омир и Хезиод за изкуството и предметите на изкуството не се покрива напълно със схващанията на по-късните автори. Развитие се забелязва дори у един и същи автор, например у Платон. Това развитие не излиза извън определени граници, очертани от онтологията и отчасти гносеологията на дадения автор, и, на второ място, от представата на античния грък за изкуството като подражание. Този принцип най-пълно е формулиран от Сократ, а именно, че изкуството подражава природата, но че е твърде по-долу от нея, тъй като не може да изрази нейния живот и движения.[65] Съвременникът на Софокъл Фриних, споделяйки мисълта на самия Софокъл, че истинското щастие идва след смъртта, писал:

> Блажени Софокле! Дълъг бе животът ти.
> Щастлив бе ти и славен бе в изкуството —
> ти даде много прелестни трагедии.
> Честит умря, че не дочака бедствия.[66]

Класическата епоха е чужда на всякакъв субективизъм и психологизъм. Изкуството представя личността в нейното непосредствено явление, възприемана телесно и пластично. Не може обаче да се каже, че съществувала подобна нерефлективност в художествената литература. Образът тук е жив и раздвижен и предълно психологичен.

---

[62] А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, с. 86.
[63] Пак там, с. 86.
[64] Пак там.
[65] Пак там, с. 87.
[66] Софокъл. Трагедии, преведе от старогръцки в стихове д-р Ал. Ничев. С., 1956, с. 11.

Трите епохи, докласиката, класиката и елинистическата, в развитието на обществената мисъл на Елада съответствуват, най-общо казано, на трите етапа в развитието на античната естетика. Византийско-ортодоксалната философия възприема елементи и от трите епохи. Елинизмът поставя въпроса за емоциите, за психологизма, за романтичността и риторичността. Светът бива възприеман чрез собственото Аз и в произведенията е налице маниерност, кокетничене и пр. Нека да си спомним за пастирските мотиви на Теокрит и Касандра на Ликофронт, произведение, от което лъха приповдигнатост на тона и натруфеност. Тук са галантността, блясъкът, учеността и т. н. Началото на този психологизъм трябва да търсим пак у трагиците, отчасти у Есхил, но особено силно у Софокъл и Еврипид. Това ще рече, че суровостта и аскетичността на елинството е само една форма, която много лесно сменя своето съдържание с движението и величествеността на елинизма.[67]

Според Платон истинско и съвършено произведение на изкуството е сетивно възприеманият космос. Това е материалното, вещественото и стихийното битие, организирано в своята пълнота непосредствено, и оформено, както пише Лосев, „в меру своих чисто физических возможностей“[68]. Другите произведения на изкуството са само копия, подражание на космоса. Това ще рече, че при Платон по същество не може да се говори за противоположност между изкуството и природата. Космосът е изкуство на изкуствата и в същото време напълно индиферентен, тъй като е „случайно“ появила се природа. При Платон не може да се говори за форма и стил, за съдържание, за творчески принципи, за предназначение, за етичност в естетическото и т. н . Само по себе си според Платон изкуството не съществува. Изкуство прави и занаятчията, и лекарят, и земеделецът. При Платон изкуството е „слуга на живота“[69], защото и музиката при военните, която поддържа техния дух, и песента при богослужението, която укрепва духа и т. н., създават нещо.

За Платон изкуството е своего рода навик.[70] Но навикът или привичката трудно се разграничават от съзнателната дейност на личността. Платон прави опит да прокара тази разграничителна линия,[71] без на практика да излезе нещо. Затова, както пише А. Лосев, за Платон изкуството си остава „самые элементарные, основанные на привычке и бессознательной практике приемы и приемы более методического характера, когда налицо есть уже некоторое их осознание, хотя это последнее само по себе вовсе недостаточно для какого-нибудь положительного отношения к искусству“[72].

При Платон се наблюдава двоякост при разглеждане проблема за изкуството. Според него всяко изкуство съдържа в себе си не само елемента разумност, но и вдъхновение.[73] Онова изкуство, което е резултат само на умение, без наличието на вдъхновение не носи полза, а вреда.[74] На друго място допълва, че за истински поет например може да се говори само тогава, когато се откриват следите на музите.[75] Това обаче не означава, че Платон отдава предимство на вдъхновението и принизява личното отношение на автора към предмета на изкуството. Тези две страни на творческия процес при него се допълват. Затова той говори, че не всяко изкуство заслужава одобрение.[76] Има дори податки в неговите съчине-

---

[67] Срв. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, с. 119.
[68] Пак там, с. 37.
[69] Срв. А. Ф. Лосев. История античной эстетики (высокая классика). М., 1974, с. 12.
[70] Пак там, с. 16.
[71] Пак там, с. 17.
[72] Пак там.
[73] Срв. Диалога на Платон Йон.
[74] Срв. А. Лосев. История античной эстетики (высокая классика). М., 1974, с. 18.
[75] Пак там.
[76] Пак там, с. 19 — Диалог на Платон „Република“, V, 475 Е.

ния, от които може да се съди, че в някои моменти Платон отдавал предимство на разумната дейност на твореца. Затова можем да се съгласим с А. Лосев, че според Платон, „без надлежащего логического конструирования никакая человеческая деятельност вообще не может считаться. . . искусством“[77]. Затова той може да приеме изкуството не само като занаят, а и като знание и добродетел,[78] или да твърди, че предмет на изкуството е справедливият и добродетелният живот.[79]

Разбира се, при Платон не може да не се забележи и противоречие, що се отнася до това, що е изкуство. Или по-скоро противоречието идва от това, че той твърде много сближава изкуството както със занаятите, така и с науката. И *τέχνη*, и *ἐπιστήμη* той схваща като общи средства, посредством които се достига до благополучен живот.[80] Затова не само диалектиката на общото и единичното за Платон е висше изкуство.[81] Но изкуство е и отношението между същност и енергия, до известна степен изкуство е и първоматерията[82] и т. н. За Платон прекрасно е това, което е най-ярко и най-ясно в битието.[83] Но за да бъде прекрасно, то трябва да бъде и благо. Това ще рече, че за Платон благото и прекрасното, ако не са тъждествени, са близки едно до друго, те действуват върху субекта в неделимо единство. В диалога Република той говори, че „благото“ е прекрасно,[84] т. е. то притежава определена естетическа стойност. На друго място Платон затвърдява своята мисъл по обратен път: именно, че няма нищо прекрасно, ако то не е в същото време благо и справедливо.[85] Скулптурните произведения, които според него трябва да оставят у зрителя впечатление на съвършени живи същества,[86] могат да предизвикат естетическа наслада само тогава, ако те са нещо „благо“ или съдържат елементите на „благо“. Те трябва да дават знание за това, какво трябва и какво не трябва да се прави. Гръцката митичност, изкуство и естетика не разсъждавали нито за роби, нито за робовладелци. Тяхно съдържание било изобразяването на боговете, на красотата и разкриване теорията на тази красота.[87]

В християнството понятието „изкуство“ и по обем, и по съдържание е по-широко и по-богато от това в епохата на антично-гръцкия политеизъм. Към него християнският автор отнася и формите на богослужебното последование, и формите на монашеския живот. Никифор Отшелник нарича монашеството „изкуство на изкуствата“ (*τέχνη τεχνῶν*). В гръцкия език, на какъвто пише и Никифор, съдържанието на понятието *τέχνη* не се ограничава в това, което извършва занаятчията. То обхваща и работата на писателя и дори на философа. То означава и способ, и средство, и прийом и т. н. А цялото многообразие в съдържанието на това понятие в крайна сметка идва от античността. Затова Никифор Отшелник, като отнася и монашеството към изкуството, свързва външното моделиране на даден предмет, стих или песен с моделирането на човека в самия човек и извършва по този начин едно психологизиране на действията, изразено с понятието *τέχνη*. Този момент в съдържанието на *τέχνη* не е нов по отношение на неговата антична употреба. Разглеждането на изкуството от древния елин като *μίμησις* или пък на неговия автор само като оръдие на музите по същество

---

[77] Срв. А. Лосев. История античной эстетики, с. 20.
[78] Пак там.
[79] Пак там, с. 150.
[80] Пак там, с. 21.
[81] Пак там, с. 28.
[82] Пак там, с. 29 и сл.
[83] Срв. Диалога Федр, 250 д.
[84] Срв. Диалога Република, VI, 508 E-509 A и др.
[85] Срв. Диалога Закони, II, 658 A — 668 E; VII, 817 A—E.
[86] Срв. Закони, XI, 931 A-932 B.
[87] Вж. А. Лосев. История античной эстетики (высокая классика). М., 1974, с. 237 и сл.

изключва всякакво свързване на предметите на изкуството с психиката на личността и го приближава до неговата интелектуална дейност. Предметът на изкуството се разглежда само като форма на съществуване на битието — материално или действията на музите. То следователно няма и историческа стойност. Неговата целесъобразност идва от целесъобразността на битието и в битието. Оттук и неговата неделимост от потребностите и действията на личността като битие, измеримо във времето и пространството. С други думи, неговото съществуване намира логическо оправдание в съществуването на самия човек и неговата интелектуална обособеност.

При дефинирането на монашеството като „изкуство на изкуствата“ Н. Отшелник насочва вниманието към действеността на личността като волунтаристичен субект. Този елемент е общ за византийско-ортодоксалната естетика, но се конкретизира във възгледите на исихастите през XIV в. — изкуството да се разглежда като резултат на целенасочена дейност.

Когато се поставя въпросът за естетиката на средновековния автор, или, както е в случая, за естетиката на византийската ортодоксалност, се налага да се отговори по-напред на един друг въпрос: в християнството може ли да се говори за естетиката като наука и дори за появата на теоретически съчинения по този въпрос, каквито има например по въпроси, засягащи същността на бога, на Христа и пр. Определено трябва да се каже, че такива съчинения, съдържащи завършено изложение на естетическите възгледи, не само няма[88] в християнството, но на този въпрос не е отделено място и по отношение на светското изкуство (доколкото такова съществува през средните векове в ортодоксалния Изток); такъв теоретичен трактат отсъствува и в античността.[89] Въпросът за красивото и отношението към него през средните векове във Византия бил свързан с мирогледа. Предмет на изображение били елементите на този мироглед. Същите тези елементи са предмет на представяне и в сферата на литературата, предназначена за култова употреба. Въпросът бил: не дали това е красиво или не, а дали то може да се изобрази и ако може, дали не говори за връщане назад към епохата на езическото многобожие. Това били въпросите, които се оказали „камен преткновения“ по време на иконоборческите спорове. Представата за красивото във византийско-ортодоксалното християнство се оформила на основата на мирогледа и на производствените отношения, в сферата на които човечеството било разделено на господари и на земеделци или подчинени. Личността, както и през античния период, била социално ограничена, за да може да диференцира съставките на своя мироглед. Но тази скованост изиграла и положителна роля. Средновековната философия на църквата налагала на съзнанието на субекта единството на битието. Тази категоричност е налице и при гностикодуалистичните насоки: манихейство, павликянство, юдаизъм, богомилство. Този момент е доловим и в античната гръцка философия и митичност. Представянето на действителността, сведена до водата на Талес, апейрона на Анаксимен или атомите на Демокрит, не води до нейното дематериализиране или разкъсване, което от своя страна да „унищожава“ красивото.

Приемането на космоса като основно произведение на изкуството[90] означава, че в това понятие са включени земята и човекът. Това ще рече, че красивото било схващано като иманентно на самата личност, а самата тя — неделима от красивото. Изкуството, схващано като „система, която се състои от постижения“[91],

---

[88] Срв. К. В. Шахин. Проблема прекрасного в эстетических воззрениях древней руси (XI—XIII) в. — В: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 282.

[89] За това вж. по-подробно в посочените вече трудове на А. Ф. Лосев.

[90] Срв. А. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, с. 89.

[91] Срв. Секс Эмпирик. . ., с. 81. Тук виж и увода, написан от А. Лосев.

античният елин разглеждал и в магичен смисъл, т. е. като нещо, което съдържа мистичен елемент. Според него аедите били научени или от музите, или от самия Аполон,[92] при което сам бог вложил в устата им различните песни,[93] разкривайки тайните на боговете[94] и дори тайните на бъдещето.[95] Хезиод в своята Теогония 27—28 говори, че музите могат да внушават мисли и съобщават истини. За Солон се разправя, че със своите стихове заставил съотечествениците си да завладеят Саламин и че Тиртей с пение вдъхновил за бой спартанците. Какво в същност е действувало тук — естетиката или магическата сила?! Тези моменти от мирогледа на античния човек се оказват съществени при опита за диференциране на отделните елементи от собственото му знание.

В християнството тази антична трактовка придобила друго дефиниране и друга същностна оценка. Християнският автор не отрича материалността на битието. Той не отрекъл и античната констатация, че тялото се състои от четирите елемента: вода, въздух, земя и огън. Но човека той не поставя наравно с битието, макар и създадено от бога. Човекът в християнството е дуалистичен индивидуум, състоящ се от материално тяло и нематериална душа, и той е венец, последно произведение на творчеството на бога. Оттук и неговото различие от материалното битие. Този момент се оказва съществен в сферата на изкуството — предмет на представяне, графично или литературно, стават бог, ангелите и човекът. Но това все още не говори какво в същност различава античното изобразяване на човека от неговото представяне в християнството. Новото и различното се състои в това, че докато красивото античният грък свързва с космоса и по този начин го свежда до един космически принцип, в християнството красивото има етико-метафизичен характер. Красивото тук не е толкова в чувствено-видимата му страна, колкото в неговото вътрешно чувствуване и вживяване в него. Красивото бива подчинено на нравствено възвишеното. Тази тенденция се налага в ортодоксалната църква, без да може да отстрани напълно расовите черти при извайването на образите.

Естетическите представи в християнството не са намерили дефинитивна формулировка поради обстоятелството, че красивото се възприема като дар от бога. То е съвършен дар, който идва от небето. Неговото реализиране трябва да отговоря на представата за него, което ще рече, че авторът на даденото произведение трябва да се съобразява с догмите на църквата. Това означава, че различните догматически вероопределения се явяват начало и край на разбирането за красивото във византийско-ортодоксалната църква.

Същото явление е налице и в античната философия. Учението на Аристотел за четирите причини е учение за битието. Но ако „естетиката е наука за изразните форми, в които изучава изразяването на вътрешното чрез външното и обратното, или изразяване на общото чрез индивидуалното и обратното, ние веднага ще забележим, че учението на Аристотел за четирите причини е не само онтология, т. е. учение за битието, но и учение за изразяване на вътрешното чрез външното, а следователно и естетика“[96]. Причините, поради които в античната епоха естетиката останала скрита в основните философски категории, трябва да се търсят в това, че в съзнанието на древните битието било мислено като жив организъм. Красотата е свързана с особеностите на самото тяло, в хармонията на неговите части, в хармонията на неговата структура.[97] Такива са произведенията на скулптурата в периода на античната класика. Неделимостта на реално-краси-

---

[92] Срв. Одисея, VIII, 488.
[93] Пак там, XXII, 347.
[94] Пак там, VIII, 45.
[95] Пак там, VIII, 480.
[96] Срв. А. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, с. 91.
[97] Пак там, с. 92.

вото на предмета от самия предмет следва от това, че съдържанието на предмета за античния човек било също нещо материално и в крайна сметка неговата естетика се оказала неотделима от онтологията.

През средните векове се наблюдава нещо по-различно в трактовката на проблема за красивото. Тук материалното говори не толкова за себе си, колкото за духовното начало като принцип на творението. И в живописта, и в литературата преобладава перспективата, изразена посредством конкретността на образа или събитието. Образите са пълни с психологизъм, разкриващи само собствената си биография. Тук багрите на боите и думите в езика са само условни знаци, които разкриват съдържанието на представения телесно-духовен образ. И тъкмо в това естетиката във византийската ортодоксалност се покрива с учението за битието. Красивото не бива отделяно и разглеждано в собствената му абстрактна форма, а се свързва с абсолютната красота, която е единство от етика и естетика и единство на начален творчески принцип. Но тук се налага едно пояснение.

Християнският автор разглежда битието в единство. За него то не е зло, което се противопоставя на добрия бог. Във византинизма злото е субстантивирано в образа на сатаната, при графичното представяне на когото бива използуван черният цвят. Този цвят служи и за подчертаване на мрака и смъртта. По този начин става ясно, че цветовото използуване в християнството има изначално-същностен характер — то е свързано с представата за доброто и злото като онтологически и нравствени категории. Това не означава, че цветът на боята или словосъчетанието имат веднъж за винаги дадена стойност на добро и зло. Черният цвят бил използуван както за графично представяне във форма на злото, така и в комбинация с други багри за предаване на цветово съчетание и т. н. Червеният цвят също бил използуван, когато трябва авторът да предаде мъките, които ще изтърпят грешниците във вечния огън, и пр.

Както в античната естетика, така и във византийско-ортодоксалното християнство изкуството се разглежда като логическа категория. Разкриването на изкуството като такова, на неговата същност и пр., е съвсем инцидентно. Ние откриваме много общи неща между античното схващане за изкуството и християнско-византийското схващане за изкуството. Античният елин не разработвал субективната страна в изкуството; той не се спирал на това чувство. В християнството свързването на обективно красивото с едно вътрешносубективно вчувствуване е свързано с въпроса за бога, т. е. има онтологичен характер и смисъл. Красивото е красиво не само по себе си, то няма изначална стойност. То е красиво поради свързаността си с абсолютната красота. Тази връзка не е нито резултат на еманация, нито на реално отражение. Тя се състои в това, че видимата красота е създадена такава и тя само напомня, без да отразява, божествената красота, понеже всяко отражение има огледален характер и стойност. Това ще рече, че ако тя е отражение, макар и бледо, на една изначална красота, трябва да се приеме развитие в самия първообраз, тъй като в неговото отражение се наблюдава такова през различните сезони на годината. И понеже божеството е неизменяемо, не търпи развитие нито в посока надолу, нито в посока нагоре, обективната, дадената за погледа действителност не може да бъде нищо друго освен творчество, а всяко творчество може да бъде променено не само от своя творец.

Когато говорим, че античният елин си служи с понятието *κάθαρσις* и го свързва с душевността на отделната личност, не може да се отрече, че в християнството тази категория липсва напълно. Като понятие *κάθαρσις* е често срещано в системата на византийската ортодоксалност, но не в нейната онтология, а в нейната етика. Тук то е свързано с нравствената природа на личността и по този начин изгубило „естетическия“ характер на елинството. Хезиод (срв. Теогония, 96—103) на *κάθαρσις*-а предава успокоителен, тонизиращ личността характер.

Според него „Блажен е човек, ако го музите обичат: колко е приятен от устата му излизащият глас!

Ако неочаквано мъка внезапно душата обхване,
ако някой съхне, измъчван от скръб, то достатъчно е само
да чуе песента на служителя на музите, песнопееца, за славните
подвизи на древните хора, за блажените богове олимпийски.
И веднага забравя той своята мъка; и грижите
повече не помни: съвсем се изменя той от дара на богините."

Византийско-християнската естетика има и една друга особеност. Докато естетиката на античния елин А. Лосев справедливо определя като „веществена"[98], естетиката в християнството има невеществен характер. Нейният „предметен" характер в античността се основава на формата на производство. Античността е епоха на робството. Робът е основната производителна сила. Той създава блага, които са необходими за господаря. Него господарят могъл да убие, да освободи или да продаде като обикновена вещ. При феодализма човекът не е предмет; той е личност, имаща отношение към другите личности — не само като производствен индивид, но и като обществено същество. Общото между двете епохи, робовладелческата и феодалната, е това, че робът и феодално зависимият не стават предмет на художествено интерпретиране. В изобразителното изкуство няма партия, а има само господар.

Християнството се противопоставя на разделянето на обществото на роби и свободни. Робът бива върнат или по-скоро изравнен като човек със своя господар. В икономическо отношение феодално-зависимата личност се различава от роба. Тя не може да бъде продавана като вещ и безнаказано убивана като животно. Разликата между едните и другите не е същностна, а временно-земна. И богатият и бедният, и робът и свободният дишат един и същи въздух, живеят на една и съща земя. Богатството и бедността, които дават възможност на единия да бъде господар, а другият да е слуга и зависим от първия, са нещо, което няма никаква стойност пред праведния съдия. Изкуството, което се създава през този период на същностно изравняване на човеците от различните социални прослойки и класи, има отношение не към човека, а насочва към бога. И тъй като бог в християнството не е обобщение на човешките отношения, той не е представян и пластично. Неговото изобразяване като старец символизира предначалото на битието, началото на самото битие. Затова той е наречен от пророк Даниил „старият по дни" (срв. кн. на пророк Даниил, VII, 9). Но образът на светеца не символизира, а означава самото лице и светостта, до която то е достигнало. Той не е обобщение на светостта изобщо, на такава светост, която е недостижима за отделния човек. Светецът показва, че целта на земния живот трябва да се съдържа и изявява в непрекъснатата борба със злото, разбирано не в субстанциален, а в нравствен смисъл.

Византийско-християнската естетика не може да се разглежда само като нравствено обусловена. Тя има и онтологически характер. Разглеждането на битието в единство, дело на един изначален творчески принцип или бог, говори за наличието на непрекъснато актуален дуализъм в разбиране онтологията на самото християнство. Изобразяването на Христа като Пантократор (Вседържител) съдържа идейно-философски аспект. Именно, че той не е обикновен човек, роден по обикновен начин *ἐξ σπέρματος ἄνδρος*, както учел през III в. Павел Самосатски, нито че той е божествен еон, както приемали гностиците. Това онтологично противопоставяне на църковно-ортодоксалния монизъм за битието на учението на гностико-дуализма за демиург придобива и естетическа стойност. Ако битието, както и самият човек, не е създадено от бога, а от демиург, красивото у него е

[98] Срв. А. Лосев. История античной эстетики.

също създадено от демиург. Тогава то свързва личността си с него и я прави зависима. Тази зависимост може да се изяви в най-различни форми, при които само външно, на думи, се говори, че се води борба със злото, за да се освободи светлата божествена искра, затворена от демиург в материята като в тъмница. Тези форми могат да се движат от крайната нравствена разпуснатост до пределите на един нравствен ригоризъм. При тези случаи категориите „красиво", „възвишено" и т. н. ще имат демиургичен характер, т. е. те нямат реална естетическа стойност. По този начин се разкрива и третата страна на християнската естетика — нейната метафизичност. В случая понятието „метафизичност" има реално философски, а не „случаен" послефизичен, следфизичен смисъл.

Философски бог е представен не в абстрактно-трансцендентален аспект, както това е при представителите на дуализма — манихеите например. Той не е и идея или идея на идеите, за каквито говори Платон. В християнството бог не е идея, защото всяка идея има безличен характер. Ако се приеме той като идея в Платонов смисъл, би означавало да се отъждестви с космоса или със законите, по които се движи космическият живот. При Платон идеите са наситени с битийност или, с други думи, те са субстанции и дори богове, но не в народен, а във философски смисъл.[99] При него идеите по съдържание са обикновени предмети, взети обаче в един безкраен предел, т. е. те са увековечени.[100]

В християнството бог е абсолютна личност, която разкрива своето битие в творческия процес и промислителната дейност към света. Той е абсолютен във всичко освен в злото, което има своето начало в свободното действие на тварите. Следователно злото не е битие, а състояние и желание да се противопоставя на доброто. Връзката между бога и битието не е прекъсната, макар то да е един завършен творчески процес. Тази връзка се осъществява по линията на промисъла божи, посредством достигналите светост личности, молитвата и богослужението. Оттук и въпросът за естетическото във византийската ортодоксалност и като обективна категория, и като обобщена идея има значение на виждане на връзка между битието и бога на насочване към него по линията на телеологичното възприемане на света като обект на човека и от самия човек като обект и субект.

Християнството отстранява езическата митичност и създава историческа перспектива в посока към бъдещето и, обратно — към миналото. Настоящето се разглежда като иманентно на миналото и на бъдещето. Тази временна измеримост има отношение единствено към човека. Към бога тя е неприложима, тъй като за него миналото, настоящето и бъдещето са единство на неговата битийност. Тя не е приложима и към животните, тъй като те не притежават разумна сила и следователно са безразлични към категориите на времето, на философията и пр. Те са безразлични към всичко, дори към храната и водата, когато са сити. Единствено човекът е зависим от тях и си служи с тях.

Как гледа той на тези временни измерения? Като историческа даденост човекът не може да мине без тях. За него миналото е история, която той знае и познава. Бъдещето е също история, която не е „стигнала" до него. Но човекът (не става дума за отделната личност, която може и да не знае миналото и да не дочака дори и близкото бъдеще, а за човека като носител на жизнената дейност) ще узнае и него. Настоящето е пред самия него и той го вижда и дори физически осезава. Но това е само едната страна на възприемане на тези временни измерения. Другата страна, която запълва жизнената дейност на личността, е възприемането на тези измерения не като даденост, а като понятия с определен естетически заряд. Във византийско-ортодоксалната философия вниманието на човека е насочено тъкмо към тази тяхна страна. Но веднага трябва да се допълни, че тук

---

[99] Срв. А. Лосев. История античной эстетики, с. 44.
[100] Пак там, с. 45.

естетическото не се изявява самостоятелно, само за себе си. То е във взаимна зависимост с етичното. Красивото или хубавото, благото или възвишеното и пр. се изясняват на фона на добродетелността. Естетическите категории, както и отделните добродетели не се изявяват в своята пълнота и съвършенство. От друга страна, тяхната пълнота и съвършенство не се схващат като завършен етап на развитие, а като процес. Красивото е красиво само по себе си, но тази красота се схваща като печат на абсолютната красота. В същото време тази видима „красота“ може да не бъде видена и доловена, ако човекът не е подготвен за нейното възприемане или пък него го няма. Освен това един човек невинаги може да види и възприеме всичко. И това зависи пак от самия него. Така например красивото действува на зрителните органи за възприятие, музиката на слуховите и т. н. Но лишеният от зрение или слух не може да възприеме красивата природна картина така, както лишеният от слух не може да долови пението на чучулигата и ромуленето на планинския поток. Един цвят при едни случаи може да изглежда красив, а при други да извиква асоциации на отвращение или страх. Червеният цвят в състава на небесната дъга е красив, но в зигзага на светкавицата предизвиква страх. Този цвят е красив на бузите на любимата или любимия, но извиква страх, когато той е на носа.

Но докато за възприемане на красивото са необходими сетива (една постъпка също може да бъде красива), възвишеното може да бъде възприето чрез разума и оценено чрез него. В християнската религиозна философия възвишеното се възприема подобно на красивото и като морална, и като естетическа категория. В дейността на личността то е свързано по-тясно с метафизичното в мирогледа, отколкото красивото например. Възвишеното граничи със себеотрицанието и тъкмо поради това неговата естетическа стойност може да бъде разбрана на основата на християнството не като култ, а като мироглед. Във възгледите на църковните автори от православния Изток възвишеното се изявява в мирогледа на религиозната личност. Апостолите Петър, Йоан и Яков видели светлината, която обхванала Христа на пл. Тавор и те били пленени от нея. Тук красивото със собствената си естетическа стойност се изявило самостоятелно. „Добре ни е, казали те на Христа, тук. Да направим три сенника: един за тебе, един за Илия и един за Мойсей“ (Евангелие от Марко, IX, 5 сл.). Себе си те забравили. Това състояние дошло от върховната цел, до която достигнали — виждане наяве божествеността на самия Христос.

Без съмнение проблемът за естетиката в източноортодоксалната църква е немалък. Неговото цялостно разработване би означавало написване по-скоро на един няколкотомен труд по философия на историята, на абстрактната и обществената мисъл. Неговото разглеждане се усложнява и от обстоятелството, че източноортодоксалното християнство като мироглед се развива не в една посока. Неговата многопосочност е резултат на продължаване многопосочността на античната философска дейност, но вече на основата на един повече или по-малко възприет норматив — християнството като мироглед.

За появата на различни мнения немалка роля изиграло и възприемането на някои източни елементи и особено на източния дуализъм. И, на трето място, влияние върху съдържанието на философските понятия като *οὐσία, ἐνεργεία* и пр. оказвала непрекъснатата актуалност и връщането към античния мисловно-философски реквизит. Този непрекъснат поглед „назад“ оказва влияние върху естетическата оценка на явленията и особено върху пълнежа на естетическите категории. Тук не става дума за промяна или допълване съдържанието на представата и понятието за бога, а по-скоро за разширяване формата и допълване съдържанието на категориите „красиво“, „възвишено“, „благо“ и разкриване на техния гносеологически аспект.

Не може да се говори и общо за естетика на източноортодоксалното християнство. Защото в него не съжителствуват само елементите на мирогледа с тези на

култа. В него се създава не само философия, в която елементите на античната спекулативна мисъл са неприкрити нейни съставки. В него узрява и една литература, художествена по своя характер, която служи по друг начин за задоволяване естетическия вкус на вярващия при извършване на религиозно-културния ритуал. Успоредно с нея обаче в източното християнство се развива и светската художествена литература и поезия, използувана от същия християнин, но не в храма, а извън него. Тази литература била изграждана на митична основа. Налице е дори развитие на митичната образност и сюжетност. В същото време била писана литература, разкриваща битови и социални сцени от живота на обществото през дадената епоха. В тази именно литература се чувствува влиянието на религиозно-културната поезия, що се отнася до периода след X в., и, обратно, на светско-митичната поезия и проза върху религиозно-културната преди това.

При това положение съвсем естествено изниква въпросът, какво място заема природата в художествения процес сред кръга на исихастите през XIV в. Не поставям въпроса за отношението изобщо на източноортодоксалната църква към нея и мястото, което заема в творчеството на отделните автори. И макар да се акцентува само върху исихастите, отговорът не може да бъде категорично отрицателен или категорично положителен. Защото исихазмът и като философска насока, и като молитвено-монашеска практика, и като политико-църковна „партия" за отношението към римската догматическа, каноническа и политическа насока е православие от източновизантийски тип. Това ще рече, че в своята догматическа страна исихазмът не се различава по нищо от верските норми на „пред исихазма", например от възгледите на арсенитите през XIII в., на църковната идейност от XI в. и т. н. А щом не се различава в своята философска страна, той по същество няма да се различава и в естетиката като теоретико-постановъчна и оценъчна дейност.

В приложната естетика на църковните автори, т. е. в литературата и изобразителното изкуство, не се наблюдава единство между отделните автори. Но веднага трябва да се каже, че елементите, които свързват отделните части в единна система, са повече, отколкото различията. Може да се говори за естетика в сферата на иконографията и за естетика в сферата на литературното творчество. Може да се говори за различно схващане и оттам различие в предаване същността на естетическите категории в произведенията на двама и дори в различни произведения на един и същи автор. Това „различие" в същност е само повърхностно, но не и по същество. Единството в източноортодоксалната естетика е обусловено от единството и категоричността в определенията на основните верски и моралнооценъчни представи. Въпросът за същността на бога в неговите теоретически обосновки бил еднакво валиден както за исихаста, така и за не исихаста, и дори за „еретика". Общовалидността на този догмат се оказала съществен белег при определяне съдържанието и насочеността например на категорията „красиво": да бъде ли тя съотнесена към категорията форма или благо и т. н. като обективни качества на битието или пък съществува възможност за създаване на съдържание за тях вътре в главата на субекта. Какво в същност е естетиката? Каква е разликата между естетичното, естетическото и понятието естетика. Теоретическо обяснение за тях няма в цялата източноортодоксална литература. Тяхното разграничаване или пък сливане се основава на принципа на представата за бога и действителността, схващани като субект и предикат; по-нататък на разчленяването на действителността на жива и нежива, и накрая — на разумна и неразумна. От целия предикат по отношение на субекта (бога) само човекът има отношение към понятията за красивото. Но човешката мисъл не спира дотук, до безразличното възприемане или отхвърляне на красивото. Него той не схваща и в онтологичен смисъл. В същност църковните автори не се докосват до този метод, който води до разделяне и следователно до обез-

личаване на цялото. Църковният автор се насочва към красивото като нещо, което е дадено на субекта-човек, когато той го открива извън себе си в субекта-бог, който се налага на предиката-човек. При този ред на нещата човекът си служи с понятието „естетично“, когато мисли или когато говори за бога, и с понятието „естетическо“, когато мисли или разглежда битието като даденост. Тези понятия не се налагат нито на съзнанието на църковния автор от периода на вселенските събори (IV—VIII в.), нито дори на писателите от кръга на исихастите. Те принадлежат на естетиката като наука за изкуството и следователно се появяват по-късно.

При това положение се налага въпросът, може ли да се говори за естетическо мислене, макар и да било то безсъзнателно, при църковните автори или не, и ако може, как се е изразявало то.

Естетическото мислене е иманентно на човешката съзнателна дейност. То е неотделимо от неговата дейност като цяло. Ние казваме, че земеделецът има чувство за красивото, когато видим, че той е изкарал права, а не крива бразда. Ковачът приготвя своите изделия в такъв вид, че да се харесват на купувача и т. н. Друг е въпросът, дали земеделецът, ковачът и пр. съзнават иманентността на естетическото като неделима част от целия си собствен мисловен и производствен процес. Същото трябва да кажем и за църковния автор изобщо. Разликата между едната и другата категория личности безспорно съществува и тя е съществена, но що се отнася само до различните дейности, а не до наличието на чувство за красивото. Естетиката на антична Елада по своя характер е митична. Естетиката в християнството е теоцентрична. Тук не става въпрос за конкретна проява в творчеството на един или друг автор. В случая понятието „митична“ и „теоцентрична“ аз възприемам в техния най-общ смисъл, характеризиращи епохата преди появата на християнството и епохата след неговото утвърждаване като култ и светоразбиране. Античният автор изгражда композицията на своите произведения на принципа на вещеватостта на своя мироглед. При него все още липсва религиозно-мирогледен канон, който да му показва каква е целта на създаденото от него произведение и дори предназначението на самия човек. При античния автор чувството за красивото действува стихийно. По същия начин, както видяхме, то действува и при земеделеца, и при занаятчията. При църковния автор това иманентно на неговото съзнание чувство е коригирано от нормите на собствения му мироглед. При него стихийността е конкретизирана и по този начин изгубила този си характер и се превърнала в логически процес. Красивото, т. е. естетичното и естетическото, се явяват във форми, насочващи към един безформен принцип на абсолютната красота. При него нормите на мирогледа се възприемат съзнателно и дори той ги вплита в самото произведение. По този начин в представата на византийско-църковния автор за красивото била включена и формата.

Проблемът за красивото при исихастите през XIV в. например не би могъл да бъде разкрит пълно, ако не бъде разгледан в контекст и единство с епохата като социално-икономически и идеен фактор. На Балканите през XIII и XIV в. феодалните отношения са в период на разцвет. В същото време в резултат на активността на италийските търговски републики Венеция, Генуа и др. пазарите в левантийските търговски и пристанищни градове се развивали твърде успешно. Търговските контакти се оказали сигурно средство за пренасянето на идеи, но заедно с това и за подкопаване устоите на феодализма като икономически начин на производство. Противоречието вътре в него се изявило главно в две посоки. На първо място, нарастването на сепаратистичните тенденции сред представителите на феодалната власт превърнало върховния феодал (императора във Византия например) в символ на единството на политическата власт. Този сепаратизъм бил идейно подплатен от наличието на църковнополитическите насоки на политиците и на зилотите, т. е. за и против възстановяване идейно-църковния съюз

с римската църква, за съюз със или противопоставяне на идейно-религиозните и политическите стремежи на мюсюлманите турци от Изток. На второ място, разрастването на занаятите и търговията превърнало градовете в центрове за концентриране на работната ръка, която не била свързана с феодалното земевладение и земеобработване. Тези работници се оказали потенциален враг на феодалния начин на производство, без да имат една ясна програма за действие. За организаторите на въстанието на зилотите в Солун през XIV в. (1341—1349) съвременните автори говорят, че техните представители се обявили не само против феодалната аристокрация, но че възгледите им имали и анабаптистичен характер. Тези сведения са важни, защото произхождат из средата на противниците на въстанието, но в същото време тяхната пълнота и обективност буди съмнение, тъй като действията на въстаналите били насочени срещу самите тях. Това въстание обаче по безспорен начин доказва зараждането на един социален и идеен поврат. По своята мащабност въстанието на зилотите в Солун от средата на XIV в. се равнява на това на Спартак през II в. пр. н. е. (137—132 г.) Но то се различава от него по своята същност, а именно, че в него участвуват не роби, а една новозараждаща се прослойка — класата на пролетариите. Нейното наличие подсказва необходимостта от промяна в производствените отношения в един момент, когато феодализмът на Балканите и във Византия се намира в своя разцвет. Тази прослойка била породена от все по-голямото нарастване ролята на града в културния и политическия живот на обществото, на занаятите и търговията за сметка на земеделието. В Западна Европа се появяват цеховите организации, които обединяват в себе си хората на материалното производство, свързано преди всичко с търговията. Това сдружение допринесло за търговския активитет на Запада по отношение на Балканите. Настаняването на османските турци на Балканския полуостров и ликвидирането на политическата независимост на балканските народи, както и на самата Византия като политическа единица, довело и до ликвидиране на местните феодални отношения. Натрапването на османско-азиатския феодализъм се оказало пречка за социалното и културното развитие на местните балкански народи, но не и за процесите в развитието на Западна Европа. Обратното! Османската империя се оказала гостоприемна за западния търговец и производствата на занаятчията и по този начин по обратен път благоприятствувала вътрешноикономическите процеси и отмирането на феодализма като формация и начин на производство.

Едновременно с развитието и промяната в структурата на феодализма се развивала и идейно обогатявала и културата. В сферата на мирогледа догмите на църквата като верски определения се оказали математически аксиоми, които не търпят развитие. Процесът на тяхното формулиране разкрил многообразието в мисловното творчество на личността. Догматът се оказал арсенал и фокус на идеи, които съдържали елементи от философската идейност на античността. Богослужебната литература също отразява богатството в литературата на античността и елинистическата епоха. И ако в култовата литература античното е в начина на писане и изграждане на литературните образи, в светската проза и поезия авторите във Византия се връщали към античността и по отношение на сюжета. Този атицизъм не водел до обезличаване на новосъздаденото, нито до изпадане в духовна зависимост на византийския грък от неговия античен предшественик. Тази литература насочва към проблеми, несвързани с култа, но близки до живота на личността. Връщането към тази проблематика, митична по своя характер, се движело успоредно с връщането към античността и в сферата на идеите. Византийският автор се насочва към изясняване на понятия, които имали религиозен характер. Такива били въпросите за *οὐσία* и *ἐνεργεία*. След епохата на патриарх Фотий тяхното изясняване добива философски характер. Същото значение има изясняването на *τόἓν* и *τό πρῶτον*. Това офилософстване на

понятията, свързани с верските представи в християнството, означавало опит за разграничаване сферата на религията от сферата на науката и философията. Този разделителен процес бил съпроводен с опит за разделяне труда на занаятчията и търговеца от труда на земеделеца. И колкото трудно и продължително било това разделяне в областта на материалното производство, толкова трудно и продължително се оказало то и в сферата на идеите. Разграничаването както сферата на земеобработването от сферата на занаятите, така и това на религията от философията е в същност връщане към античността. И тук трябва да се каже, че при този процес няма заробване. Византийският автор си служи с митичната образност, без да вярва в нея подобно на античния елин. Тя е само реквизит и символ на единството в културната и народностната съпринадлежност на едните към другите. През IX в. патриарх Фотий се спира на въпроса за *οὐσία*-та, за да се противопостави на идейната насока на манихеите. Но разглеждането на този въпрос не е затворен единствено в рамките на сугубо-църковното разбиране. При Фотий въпросът за същността е свързан с битието изобщо и по този начин му е придаден подчертано философски характер. Фотий се спира и на формите на държавната власт, както и на въпроса за категориите население. При неговото разкриване има елементи от системите на Платон и Аристотел, преплетени с моменти от библейските книги и църковните автори от периода на вселенските събори. Патриарх Фотий се изявява както като църковен автор, така и като философ. Той прави разлика не само между църковна и нецърковна идейност, но прокарва граница и между Платон и Аристотел и обосновава твърдението си, защо Аристотел е за предпочитане в сферата на мисълта пред Платон, като не отхвърля неговата философия напълно, а я възприема творчески. През XI в. с въпроси, които имат подчертано философско съдържание, без да са откъснати те от религиозното мислене и социалната действителност, се занимава Михаил Псел. При него *τὸ ἕν* и *τὸ πρῶτον* са взети от философията на неоплатониците. Тези понятия той разглежда като философски категории и следователно в по-голяма близост до представителите на неоплатониците и особено до Прокъл (V в.), но не ги откъсва напълно и от проблемите на църковната философия. Новото у М. Псел, което липсва у Прокъл (няма го и в неговата преработка, извършена от Псевдо-Дионисий Ареопагит), е тяхното свързване с формата на политическата власт. „Първото“ като философска категория той свързва с мястото на императора в държавното управление. Този процес на опит за разграничаване сферата на религията от сферата на философията се задълбочава през следващите векове паралелно с все по-пълното разделяне на труда на занаятчията и търговеца от труда на земеделеца в земеобработването. Това довежда до превръщането на подчертано църковно-религиозни въпроси във философски проблеми за общите понятия. Такъв бил спорът за Таворската светлина между исихастите и варлаамитите през XIV в.

Връщането към философската проблематика на античността било обусловено от обективни причини. Те могат да бъдат изредени в следния порядък. В източно-ортодоксалната философия въпросите на античната философия били в непрекъсната актуалност. В периода на вселенските събори те били свързани с разкриване съдържанието и формулирането на догмите. Античната многопосочност в идеите се изразява в „еретизма“, отричането на догмите и т. н. На второ място, положителна роля за насочване към античността изиграло нейното изучаване от страна на арабските мюсюлмански автори през IX в. и след това, а така също тяхното превеждане и усвояване от страна на западните автори. На трето място, насочването към античната идейност било резултат и от настъпилата инфлация на ценностите на християнството сред православното християнско общество.

Такава е идейната и социалната среда, сред която се изгражда естетиката като консумативен и оценъчен продукт сред авторите във византийско-ортодоксалната философия през средните векове.

МЕЖДУ ОТЧАЯНИЕТО И НАДЕЖДАТА. ПРОБЛЕМЪТ ЗА КРИЗАТА НА ЧОВЕКА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ВОЛФГАНГ БОРХЕРТ

Богдан Мирчев

Волфганг Борхерт е несъмнено най-яркият представител на младата генерация немски писатели през първите години след края на Втората световна война. Още тогава мнозина основателно свързват творчеството си с надеждата за обновяване и разцвет на прогресивната немска литература след 13-годишното ѝ преследване и изгнание по време на Третия райх. Борхерт е и очакваният първи глас на преодолялата идеологическите заблуди на националсоциализма, дезилюзионирана след суровия урок през войната немска младеж, която е търсела жизненонеобходимата връзка с прогресивните сили в света и пътя към щастливо бъдеще на своята нация. В литературните творби, които той написва през първите две, удивително плодотворни за творчеството му следвоенни години (те са и последните от неговия живот — писателят умира на 26-годишна възраст през 1947 г.), намират израз болката, гневът, лутанията и надеждите на хора от поколението, което някои отново наричаха „бито“ или „загубено“.

В творчеството на Борхерт проличава ярко близостта на автора до духовната нагласа на широки слоеве от немския народ непосредствено след края на войната. За това допринася до голяма степен обстоятелството, че той през краткия си жизнен път е бил съпричастен към трайни и дълбоки преживявания от недалечното минало на милиони свои сънародници. Младостта на Борхерт преминава сред ужасите на фронта, в затворите на Третия райх, в нищета и страдание през първите следвоенни години в родината му. Наред със значителните художествени постижения в неговите творби непреходната му слава се дължи и на рядкото му умение да релативира личните си преживявания до обобщено, реалистично пресъздаване на типични явления във важни моменти от развитието на нацията — националсоциалистическия гнет, войната и преди всичко кризисните първи години след нейния край.

По-голямата част от късите разкази на В. Борхерт, както и единственото му драматическо произведение — „Навън пред вратата“ („Draussen vor der Tür“)[1] могат да бъдат обединени в идейно-тематичен комплекс, обусловен от централния проблем в тях — кризисното съществуване на човека в условията на първите следвоенни години в Германия. С тези свои творби Борхерт се изявява като един от първите автори в немската литература през периода 1945—1949 г.,[2]

[1] Тук, както и на други места в статията, при първо споменаване на произведения посочваме и оригиналните им заглавия.

[2] Някои характерни особености на литературния процес в Германия през този период, както и мястото на Борхерт в него са предмет на изследване в статията ми „Проблеми на следвоенното литературно развитие в Германия“. — Литературна мисъл, 1974, кн. 1, с. 77—93.

които поставят актуални проблеми на своето съвремие в центъра на творчеството си. Всички тези 24 разказа и споменатата драма имат обща сюжетна локализация — поразения от войната голям град, и в тематично отношение са сходни; най-общо казано, в тях се разкриват мигове от ежедневието и смутения душевен мир на обикновените, „малки“ хора, живеещи в него.

Изборът на проблематиката за кризата на човека и поставянето ѝ в центъра на творчеството не е случайно явление, нито пък резултат на субективистично отношение на автора към заобикалящия го свят. Кризисни тенденции наистина е имало в следвоенното общество в Германия; те са били породени от условията на бедствено съществование, от личната трагедия на милиони хора, от рухването на оказалите се фалшиви и крайно опасни идеи на националсоциализма, които, макар и за кратък период, са се превърнали в масова идеология, както и от редица други фактори. Тук едва ли е нужно да се анализират многобройните данни от икономически, социален и демографски характер, за да се доказва това, че през първите следвоенни години в Германия е витаел призракът на национално бедствие. Показателни за тогавашната обстановка са следните мисли на големия немски поет и общественик Йоханес Р. Бехер, изказани от трибуната на заседаващия в Берлин през есента на 1947 г. Първи конгрес на немските писатели: „Ние немците сега сме застрашени от повсеместното присъствие на руините, смазани сме от стихията на спомените, които отприщват в съзнанието ни лавините от пепелища. В кошмарните ни сънища над главите ни се сипят като градушка падащите бомби, пред нас чезне разликата между минало и бъдеще. Безумните дела на военнопрестъпници ни превърнаха в един беден, съсипан народ, който в своето бедствие и отчаяние не е забравил копнежите си и търси упование в своята безутешност.“[3]

Тези мисли на поета, доказал през целия си живот будна гражданска съвест, свързал съдбата си с идеята за борба в името на хуманизма и социалния прогрес, характеризират състоянието, в което се намират почти всички герои на Борхерт от творбите му със сюжет, почерпан от следвоенната действителност. Несъмнено главен обект на изображение в тях е човекът в криза, за прототип на който служат милионите сънародници на автора, завърнали се от фронта и военнопленничество в своята разрушена и скърбяща за жертвите родина. Борхерт пресъздава в тези свои творби мигове от живота на хора от своето съвремие, чиято младост е преминала в стихията на военния пожар и които, безутешни и гневни, отчаяни от миналото и копнеещи за нов живот, както той пише — „под нова звезда“, странствуват в един свят на разруха и нищета, сред който реалните очертания на пътищата им се губят на фона на повсеместния руинен декор.

Сред многообразието от човешки типове, които срещаме в произведенията на Борхерт, се забелязва един елемент, който свързва съдбите им, определя до голяма степен техния духовен облик и светоотношение. Този свързващ елемент е дълбоката следа, която е оставило у всички тях преживяното през войната. Съдбовно свързани със спомена за нея, те живеят мъченически сред една действителност, в която почти всичко им напомня за преживения ужас на фронта. Дълбоко врязалите се в съзнанието им спомени от тяхното изпълнено с премеждия недалечно минало са се превърнали във фактор, който според внушението на автора определя до голяма степен техния светоглед.

Въпреки фрагментарното изграждане на художествените образи в повечето творби на Борхерт не е трудно да се забележи стремежът му да пресъздаде типизиран, сборен образ на онова младо немско поколение, което той сам назова „поколение, което не се сбогува“. В представите на автора това са неговите връст-

[3] Цит. по Aufbau, Berlin, 1947, 11, S. 104.

нищи-младежи, скъсали внезапно, „без раздяла“ и окончателно всяка връзка с нерадостното си минало, за което у тях не е останала нито следа от ностал-гично умиление, а само спомен за фатални заблуди, страдания и нещастия:

Ние сме поколение, което не се привързва, което няма дълбочина. Нашата дълбочина е бездна. Ние сме поколение, което не познава щастие, което няма родина, което не се сбогува. Нашето слънце е малко, нашата любов — жестока, а нашата младост — без младост. Ние сме поколение без граници, без задръжки, без закрила. Ние сме поколение, изтласкано от яслата на детството в един свят, създаден от ония,[4] които ни презират. (Поколение, което не се сбогува, с. 107.)

Несъмнено тук, както и на много други места в творчеството на Борхерт проличава убедеността му, че изразява мисли, идеи и душевни пориви на хората от поколението, към което сам принадлежи. Този наивно-романтичен възглед за идейната солидарност на цяло поколение, разбира се, не може да бъде защитен от възможния и основателен упрек в идеологически утопизъм. Х. Херинг е прав, като твърди, че това не е своеобразно отражение на самосъзнанието на реален колектив, сплотен върху обща идеологическа платформа, а е преди всичко ре-зултат на доловения от автора паралелизъм в съдбата и условията на живот на широки социални кръгове от немския народ през следвоенните години.[5] Прене-брегването на класовото разслоение на завърналите се от фронта немски младежи показва известна идеологическа ограниченост на автора. Борхерт очевидно на-бляга твърде много на общността на хората от неговото поколение както по отношение на тяхната съдба в миналото и в настоящето, на основните им миро-гледни позиции, така и на начина им на постъпване в обществото. Но не трябва да се забравя обстоятелството, че в тогавашния исторически момент идеята за обединение на всички слоеве от народа в усилията за преодоляване на катастро-фалните последици от войната е имала актуална значимост. Изоставянето на тази идея в един по-късен етап на историческото развитие не може да бъде при-чина за пренебрегване на някои реалии в творчеството на Борхерт, с които е свързана неговата въздействена сила. Не бихме могли да анализираме идейно-емоционалния облик на неговите герои, колкото и имагинерно да ни изглежда днес поставянето им на обща идеологическа платформа с цяло поколение, без да се съобразим с тяхната типологическа обединимост като художествени образи. Впрочем с творбите си Борхерт наистина внушава представата, че говори от името на своето поколение или поне на преобладаващата част от хората, които принадлежат към него. Това е поколението, което пред вид на неговия обозрим от историческа дистанция път на развитие днес с по-голямо основание би могло да бъде наречено „поколение на завърналите се“[6], отколкото „бито“ или „за-губено“[7]. Поколение на завърналите се от фронта младежи, но преди всичко

---

[4] Цит. по Волфганг Борхерт. Нали нощем плъховете спят. С., 1965. Всички други ци-тати от творби на автора, след които е упомената само страницата, са взети от същата книга-

[5] Срв. H. Heering. Gedanken über Wolfgang Borchert. Oldenburg, 1952, S. 12.

[6] Това определение вместо „бито“ или „загубено“ поколение употребява Иля Фрадкин в своя труд Литература новой Германии. М.,1959, с.166, очевидно вземайки пред вид същест-вените промени, настъпили в социално-политическата обстановка в Централна и Източна Ев-ропа след разгрома на фашизма. В много европейски страни участвувалата във Втората световна война младеж не бе отново „пропаднала“, не бе оставена „бита“, със загубени мечти и на-дежди за щастие, а бе привлечена към активна дейност и сътрудничество за изграждане на со-циалистическото общество.

[7] Както е известно, терминът „литература на загубеното поколение“ е бил употребен пър-воначално от Гертруда Щайн. Към тази литература принадлежи голяма част от творчеството на Хемингуей, Дос Пасос, Ремарк, Фалада, Олдингтън и Жионо. Произведенията на тези пи-сатели разказват (по един разказ на Ремарк) „за съдбата на поколението, което е било унищо-жено през войната, въпреки че е избягнало смъртта от нейните гранати“. Героите от т. нар. „загубено поколение“ в редица творби на споменатите автори са млади хора, които,оцелели след стихията на войната, са носили в сърцата си неизлечима рана и са живели, не познавайки истин-ска радост, не виждайки смисъл на съществуването си. Героите на Борхерт се намират в първо-

на онези от тях, които са се завърнали към хуманистичните прогресивни идеали, към началото на пътя, водещ към социално-политическо развитие, основано на трезва преоценка на идеологическите заблуди от миналото, на волята за осъществяване на великите идеи за свобода, социално равенство и прогрес.

В духовния облик, който Борхерт изгражда на това „трезво, дезилюзионирано, но и загрижено за бъдещето си поколение“[8], се открояват белезите на криза, която, както убеждават творбите му, е трябвало да бъде преодоляна, за да не бъде „завръщането“ само безизходно лутане сред руините на разгромения райх. Авторът правдиво и задълбочено разкрива кризисните елементи в съзнанието на своите герои, като типизира умело отделни страни от бедственото състояние на немския народ след катастрофата от 1945 г. Тези кризисни елементи в съзнанието на неговите герои са били доловими още в първите мигове след завръщането им от фронта или от лагерите за военнопленници, когато радостта им от дългоочаквания мир е била помрачена при досега с бедствената действителност, която са заварили в родината си:

Каски долу, каски долу — ние загубихме.

Ротите се разбягаха. Ротите, баталионите, армиите. Големите армии. Само армиите на мъртвите стоят още. Стоят като необозрими гори; мрачни, лилави, изпълнени с гласове. А оръдията лежат като замръзнали чудовища с вкочанени крайници. Лилави — от стомана и пречупена ярост. И каските, каските ръждясват. Снемете ръждясалите каски.

Ние загубихме.

Сега изпосталели деца носят в нашите баки мляко. Децата са лилави от студ. Млякото е лилаво от бедност (Ето го нашия манифест, с. 199).

След времето, прекарано в почти непрекъсната смъртна опасност сред създадения с военна заповед колектив, героите на Борхерт от „поколението на завърналите се“ се сблъскват с неимоверните трудности и лишения на следвоенния живот, над който тегне сянката на войната. Принудени да вършат години наред само това, което е било заповед за униформирания колектив, сега те е трябвало да търсят сами свое място в живота, да се борят с несгодите в него, да отстояват нововъзникнали в съзнанието им идеи, които на първо време са се свеждали най-вече до необходимостта да се скъса с миналото, за което пазят кошмарен спомен. Авторът е намерил сполучливата метафора за основно промененото светоусещане, за новия ритъм на живота, наложен на тези млади хора в следвоенната действителност. В своята творба „Ето го нашия манифест“ (Das ist unser Manifest) В. Борхерт споменава, че „дрезгавият, престорено мъжествен“ и често навяващ скръб хор на „маршируващите мъже в униформа“ е заменен внезапно, без модулиращ преход от „подлудяващия писък на кларинети и саксофони“. Вместо военния марш сега стъпките на неговите герои отмерва „трескавият ритъм на джаза“. След рухването на униформираното, потискащо всяка индивидуална изява военизирано общество у тях като естествена реакция на насажданата години наред еднотипност — от облеклото до начина на мислене, възниква силен порив към индивидуална изява на личността. Но възможност за това не дават онези първостепенни жизнени нужди, възникнали в кризисната следвоенна действителност, които отново ги правят еднакви — бездомни, самотни, гладни, измършавели, облечени във вехтории и мислещи за едно и също — да се намери подслон и храна, да се намери работа, да се вкуси непременно от всичко онова, което им е било отказвано в миналото и най-вече да се изживее любовта — го-

---

началнo сякаш в сходна ситуация. Но с изпепелени илюзии в пожара на войната те продължават да копнеят за нов, щастлив живот. Те търсят и в повечето случаи откриват път към бъдещето. Определението „бито“, „пропаднало“ или „загубено“ поколение не би подхождало за тях. Разбира се, това не изключва възможността да бъдат открити някои типологични сходства между отделни произведения на Борхерт и творби на т. нар. „литература на загубеното поколение“.

[8] Alfred Bourk. Zur Dichtung W. Borcherts (in Akzente. München, 1955, S. 123).

лямата, бленуваната любов. Пътят към бъдещето, по който героите на Борхерт „трябва да маршируват сами“, след като „техните роти, батальони и армии са разбити и разпръснати“, ги води през тъжната панорама на следвоенна Германия, осеяна с развалини, в които се шири гладът, където всеки трети е останал без дом, Германия, чието бъдеще е все още неясно и обуславя както възможността за социален прогрес, демокрация и мир, така и тази за реставрация и консолидиране на стария обществен ред с всички познати злини от миналото. Следвоенният живот, в който се втурват героите на автора от „поколението на завърналите се“ със своите големи надежди и копнежи за щастие, се разкрива пред повечето от тях като пропаст. Попаднали в нея, те съзират апокалиптични видения от преживения ужас на фронта, които ги лишават от покоя на съня и вземат връх над почти всеки опит за забрава на премеждията в недалечното минало и за борба с трудностите. Устремени към бленувания свят на справедливост и човешко щастие, те скоро осъзнават огромните щети, които им е нанесла войната, усещат болезнено всяко препятствие, което суровата действителност изправя по оказалия се твърде опасен за тях път към мечтаното бъдеще. Сенките на песимизма и отчаянието се прокрадват в тяхното съзнание, допълнително обременено и от мисълта за социална неадаптивност към следвоенното общество в Германия, в което все още не са изчезнали напълно милитаристичният дух, еснафското равнодушие и егоизмът, случаите на социална несправедливост. В творчеството на автора намира отражение този кризисен момент в съществуването на човека от „поколението на завърналите се“, изправен на границата между минало и настояще, когато отправеният му с надежда поглед към бъдещето не съзира целта — щастливия живот и блуждае към призрака на смъртта.

Като един от основните фактори за кризисното състояние на хората от „поколението на завърналите се“ Борхерт показва травматизиращия съзнанието им споменен комплекс за войната. Съдбовно свързани с него, те живеят мъченически в един свят, в който почти всичко им напомня за неотдавна завършилата война и многократните случаи, когато са били изправени лице с лице срещу „безсмислената анонимна смърт“. Страхът от смъртта, предизвикан от спомена за масовата гибел на фронта, е психическа травма, от която страдат почти всички герои на автора. В творбите му със сюжет, почерпан от следвоенната действителност, той не е резултат на конкретно осезаема жизнена опасност (както е например в неговите разкази с фронтови сюжет), а се дължи или на асоцииран спомен за войната, или на песимистичен размисъл върху живота, в резултат на който смъртта се осъзнава като диалектическа неизбежност. Типичен пример за страхови усещания, предизвикани от подобен размисъл върху неумолимата и непредотвратима смърт, откриваме в разказа „Разговор над покривите“ (Gespräch über den Dächern). В него авторът показва, че съзнаваната болезнено от „високия слаб мъж“ (един от героите на разказа) обреченост на гибел е предизвикана от спомена му за невижданите размери, които смъртта и унищожението са взели по време на последната световна война. Мотивът за безнадеждна обреченост на всяко живо същество, осъзнаването на която прави безсмислени опитите за продължаване на живота и за борба със застрашаващите го бедствени условия на съществование — важен елемент на кризисното състояние на героя на споменатия разказ, — е доловим и във финалния монолог на Бекман в драмата „Навън пред вратата“. Под влиянието на спомена за несигурното и непрекъснато застрашавано съществование на човека, попаднал сред унищожителната стихия на войната, у някои герои на Борхерт възниква фаталистична представа за изключителна зависимост на човешкия живот от случайности, от сили, които изглеждат непознаваеми и напълно независими от волята на човека. Тези хипертрофирани представи за ролята на случайността се забелязват особено ясно у споменатия по-горе герой на разказа (Разговор над покривите),

у когото те водят до кулминация на кризисното му състояние и предизвикват мисълта за самоунищожение:

И случайността, онова захласнато в игри божество над нас с непредугадимо поведение, случайността, ужасната, всемогъща случайност балансира пияна над покривите на света. А под покривите сме ние — безгрижните с нашата непонятна вяра (Разговор над покривите).[9]

Логично е да се предположи, че подобни фаталистични възгледи, които не са чужди и на други герои на Борхерт, отразяват някои характерни особености в духовната нагласа на мнозина негови сънародници, измъчвани години наред от осъзнаваното безсилие на отделния човек пред престъпната мощ на определящия съдбата на милиони хора тоталитарен режим на националсоциализма.

Отражението на войната върху психиката у героите на Борхерт е многолико, то не може да бъде идентифицирано само с възникващото у тях при спомена за нея чувство на страх, нито пък с фаталистичните им представи за всеобща обреченост на смъртта. Войната е откъснала неговите герои от обичайното им социално обкръжение, от техните домове, семейства и приятели, от родната страна. Подобно на милиони други хора войната ги е отклонила от релсите на нормалния живот и е направила за дълго време или дори завинаги неосъществими техни жизненоважни намерения и стремежи. Вместо това тя ги е сблъскала с насилието и жестокостта, с човешкото страдание и смъртта. След войната героите на Борхерт от „поколението на завърналите се“ чувствуват непреодолима умора, която често ги прави бездейни и слаби, търсещи съня като едва ли не единствено щастие (срв. героя на разказа „През май, през май кукаше кукувицата“), Бекман от драмата „Навън пред вратата“. Ужасите, преживени през войната, по думите на героя от разказа „През май, през май кукаше кукувицата“ са превърнали двадесетгодишните младежи в старци, които вече никой не може да познае.

Разяждащото чувство на вина, свързана с участието във войната, е също така важен елемент на кризата на човека в творчеството на автора. Както отбелязва К. Мигнер,[10] това чувство възниква у неговите герои, въпреки че нито един от тях не е извършил някаква постъпка против законите — формално-юридически и морални на обществото, в което живее. У някои от тях това чувство се превръща в патологичен комплекс за вина, който не им дава покой и ги тласка към гибел, към самоубийство, замислено като акт на самонаказание (срв. героите на разказа „Дървата за утре“ (Das Holz für morgen) и драмата „Навън пред вратата“). Както може да се заключи от редица творби на Борхерт, този комплекс за вина възниква у неговите герои под влияние на натрапчивата мисъл, че са останали живи, въпреки че с безпрекословното си подчинение на военните заповеди са станали косвено причина за смъртта на невинни хора (срв. разказа „По дългата, дългата улица“ (Die lange, lange Strasse lang) и драмата „Навън пред вратата“). В разказа „Дървата за утре“ мотивът за осъзната вина, разкрит в символичен план, е също така една от основните причини, които предизвикват душевен смут у героя. Трябва да отбележим обаче, че невинаги свързаното със спомена за войната чувство на вина е показано от автора само като белег на духовна криза. В разказа „По дългата, дългата улица“ например чувството за вина, което измъчва героя при спомена за жертвите, понесени от народа през войната, довежда до неговото идейно-политическо израстване, до осъзнаване характера и целите на войната, както и до разкриване на истинските големи виновници за причинените на народа нещастия. А чрез умело пресъздадения спомен на героя от раз-

---

[9] Цит. по Wolfgany Borchert. Das Gesamtwerk. Hamburg, 1949, S. 52. Преводът е мой.

[10] Karl Migner. Wolfgang Borchert (in Welt und Wort, München, 1961, 16, S. 137).

каза „През май, през май кукаше кукувицата“ авторът загатва и за коренния прелом, който внася войната в съзнанието на голяма част от немската младеж, у която са били насаждани шовинистични и милитаристични идеи. В резултат на настъпилия именно на фронта процес на преоценка на старите погрешни възгледи у някои от героите на Борхерт възниква непреодолим стремеж към разкриване на „голямата истина“ — на истината за войната, за нейната същност и цели. Откриването на тази истина и стремежът за разпространяването ѝ се превръщат във важна морално-идеологическа мисия на „поколението на завърналите се“:

Признаваме: моралът ни няма вече нищо общо с легла, гърди, свещеници и комбинезони — не ни остава вече нищо друго, освен да бъдем добри. Но кой ще измерва „доброто“? Нашият морал е истината. А истината е нова и рязка като смъртта. И също тъй ласкава, неочаквана и справедлива. И двете са голи.

Кажи на другаря си истината. Открадни от него, когато си гладен, но после му кажи. И никога не разказвай на децата си за свещената война. Кажи им истината: покажи им я толкова алена, колкото е. Пълна с кръв, огнени дула и викове (Ето го нашия манифест, с. 204).

Разбрали истината за войната, повечето герои на Борхерт осъзнават себе си като жертви на социална несправедливост, станала за тях конкретно осезаема в хода на престъпната война.[11] Разкриването на „голямата и сурова като смъртта истина“ пред другите обаче е затруднено от някои явления в следвоенното общество в Германия. Проявите на еснафско бездушие, на дезинтересираност към съдбата на поколението с пропиляна по фронтовете младост, отчуждението и безверието, настъпили между много от хората — това са някои от факторите, обуславящи конфликта, в който героите на Борхерт попадат в родината си със съществуващата там през първите следвоенни години действителност.[12] И този конфликт изостря още повече кризисното им състояние, възникнало първоначално като последица на преживяното от тях през войната. Те чувствуват болезнено своята непригодност към следвоенното общество, която се дължи, от една страна, на психическата им травма, получена през годините, прекарани на фронта, а, от друга — на сблъсъка им с някои от споменатите отрицателни явления в заварената от тях обществена действителност, които са чужди на тяхната идейно-нравствена и емоционална нагласа. В редица творби („Поколение, което се сбогува“, „Дървата за утре“, „Навън пред вратата“) авторът показва трагизма на немалко хора от „поколението на завърналите се“, предизвикан от ежедневно осъзнавания от тях факт, че обществото, в което живеят в по-голямата си част, е склонно да забрави какво е била за отделния човек и за народите войната, че много хора са склонни да говорят за нея като за едно обикновено, отминало събитие, като за нещо естествено в хода на човешката история:

. . . И сега отново казваме „the war“ и „la guerre“ и „война“, и не ни побиват тръпки, не надаваме вик, не се ужасяваме. Днес пак казваме просто: C'était la guerre — „Беше война“. Днес не казваме повече, защото ни липсват звуци да предадем дори само един единствен миг от нея, само един единствен миг, затова просто казваме пак: „О, да, така беше“ (През май, през май кукаше кукувицата, с. 165).

---

[11] И. Фрадкин. Литература новой Германии. М., 1959, с. 174.

[12] Трябва да се има пред вид фактът, че Борхерт живее и твори през първите две следвоенни години в родния си град Хамбург, който е в английската окупационна зона. Той има непосредствени впечатления от социалната действителност главно в окупираната от западните сили част от родината си. Както е известно, в обществено-политическия живот в Съветската окупационна зона постепенно започват да се извършват дълбоки преобразования, които се съпътствуват и от открита борба срещу онези проявления на наследения от миналото обществен морал, против който негодуват героите на Борхерт. Не може да се твърди обаче, че до средата на 1947 г., т. е. докато твори Борхерт, обществото в Източната зона е било напълно санирано от проявления на конвенционалния в недалечното минало немски бюргерски морал. Идейното излъчване на творбите на Борхерт, в които срещаме образи на разгневени от някои явления в следвоенното общество „завърнали се“, не е било ограничено в зонални рамки. За това говори и фактът, че младежи от всички части на Германия в писма, отправени до автора, твърдят, че се идентифицират с героите му.

Така например героят на разказа „Дървата за утре“ е решен да сложи край на живота си и затова, „защото никой вече не иска да чува стрелбата“ (едно символично напомняне за войната), а Бекман от драмата „Навън пред вратата“ изпада в безгранично отчаяние, след като се убеждава, че както за „полковника“, така и за „кабаретния директор“ войната е само един епизод от миналото, който те искат да забравят.

Съществен фактор за кризисното душевно състояние на героите на Борхерт е възникналото у тях убеждение за изоставеност от страна на цялото общество.[13] Това убеждение се подсилва у тях от непрекъснато осезаемата им самота — състояние, пряко свързано с някои характерни кризисни явления в следвоенното немско общество:

Но на тези двадесет хиляди невидими страници на нашата книга е написана гротескната ода, написан е смехотворният епос, най-трезвият, най-прокълнатият от всички романи: нашето побъркано земно кълбо, нашето туптящо сърце, нашият живот. Това е книгата на нашата безумна, дръзка и страхлива самота по нощните мъртви улици. (През май, през май кукаше кукувицата, с. 152.)

Тази самота е настъпила най-вече поради разрушаването на семейни и приятелски връзки, поради затрудненатa възможност за установяване на контакт между хората — разпръснати по чужди краища или бездомни в родните, угнетени под бремето на грижите и скръбта, които почти всеки от тях носи в сърцето си. Самотни и изоставени са едва ли не всички герои на Борхерт. Те копнеят за „светещия жълт прозорец“ в тъмата на безлюдната улица, за някой дом, в които ще бъдат очаквани:

На партера още е отворен един прозорец. Още е отворен по това време. Викът на кукувицата, зелен като празна бутилка джин, се носи в копринената жасминова нощ, сред улиците на предградието. Един прозорец е още отворен. Един мъж стои в нощта, която е зелена като кукането на кукувицата, един мъж, покорен от жасмина, жаден и с носталгия за отворен прозорец. Прозорецът е отворен. (О, колко рядко!) (През май, през май кукаше кукувицата, с. 156.)

В съзнанието им често изниква и свидният спомен за онези срещи в миналото с близки хора — родители, братя и сестри, любимо момиче и приятели, които тогава са били „спасителни бягства от виолетовия сумрак на големия град“.

Своята изоставеност в следвоенното общество героите на Борхерт свързват често и с представата, че са били „предадени“ от поколението на своите бащи. Познатият от миналото конфликт между младата и старата генерация според авторовите внушения е изостren до крайна степен през годините на следвоенното бедствие, в резултат на пълното дезилюзиониране на младите относно целите и характера на войната, за участие в която са били изпратени с патриотично умиление от своите бащи, учители, градски и областни старейшини, свещеници. В разказа „През май, през май кукаше кукувицата“ героят с тъга, но и със сдържан гняв си спомня за трогателните сцени от изпращането на фронта, гордостта и възторга на своите родители, голямата заблуда на младото поколение, станала възможна поради наивната доверчивост към напътствията и идеите на „старите“, на сляпото подчинение на авторитета на бащите. След горчивия опит, натрупан на безславното за тях бойно поле, у мнозина от морните и остарели без време герои на Борхерт бушува пламенен протест заради злата им участ; този протест се изтръгва като вик на ужас и болка от техните души, отчаян и гневен апел към съвестта на човечеството:

. . . А след това вървим през росните нощи с нашата кукувича съдба, ах — от нашата кукувича съдба, от надвисналата над нас прокоба ние не можем да се отървем. Кукай, кукувицо, викай, изпращай своята самота на пролетта и на май, викай кукувицо, птицо посестримо,

---

[13] H. Burghardt. Wolfgang Borchert und das Erleben menschlicher Verlassenheit (in Literarische Revue, Hamburg, 1949, 4, S. 250).

отпъдена, отблъсната. Зная, цялото ти кукане, кукувицо посестримо, е жалба по майката, която те е предала на майските нощи, като чужда те е прокудила сред чужди, викай, кукувицо, изпращай сърцето си до звездите, сестро страннице, сиротнице, кукай. . . (През май, през май кукаше кукувицата, с. 150).

Този вик е отчаян вопъл на страдащите от своята самота и трагична изоставеност. Както отбелязва К. Фрайданк, това е „вик на онемяването“ на човека, почувствувал невъзможността да изрази с думи мъката на своето съществование.[14] Той е и повик към другите, към човечеството; в него се съдържа и молба за отговор на основния въпрос, който задават някои от героите на Борхерт — въпрос за смисъла на живота. Този повик, очакващ ехото-отговор от света, нерядко предизвиква у тях своеобразен диалог с раздвоеното им съзнание, който е и форма на самопознание и опит за намиране на цел в живота сред една отчуждаваща ги, в някои случаи и враждебна към тях действителност.[15] Понякога викът на героите на Борхерт е контаминиран символично с писъка на локомотива, полетял с грохота нанякъде в нощта („Влакове следобед и нощем“ (Eisenbahnen nachmittags und nachts), „Остани, Жираф“ (Bleib doch Giraffe). С това без съмнение авторът загатва, че техният вик изразява и копнежа им за движение, за развитие, което може да ги изведе от сферата на кризисното им съществование.

Израз на настъпилото пълно дезилюзиониране на хората от „поколението на завърналите се“ — герои в творчеството на Борхерт, е и често споменаваната от тях загуба на някои традиционни упования от миналото. Така например в представите им бог се е превърнал в безпомощно и жалко същество — в един натъжен старец („Навън пред вратата“, „По дългата, дългата улица“), който не е в състояние да помогне вече и на тези, които са вярвали в него, и стои „покъртен и съкрушен“ пред изглеждащата несломима мощ на унищожението и неправдата. У тях се надига вълна на „религиозен нихилизъм“[16], която прелива често и в нескривано богохулство. Атеизмът, до който достигат съвсем естествено и порано вярващите от тях, е резултат на натрупания жизнен опит, който е направил за тях невъзможно да съхранят традиционните представи на хората с религиозно чувство за „божията справедливост и добрина“:

> Бекман: . . .Беше ли в Сталинград мил, мили боже, нима беше мил тогава? Нима? Кога в същност си бил мил, боже, кога? Кога някога си се погрижил за нас, господи? (Навън пред вратата, пета сцена).[17]

Дезилюзионираните герои на Борхерт съзнават, че самият човек и обществото, в което той живее, са единствената инстанция, която може да определя съдбините му. Трябва да изтъкнем, че загубата на религиозното чувство не е показана като някакъв фактор, който засилва душевната им криза, а само като една неминуема промяна в тяхното светоотношение и душевност.[18] Показа-

---

[14] К. Фрайданк с право упреква някои литературни критици, които търсят именно във вика „едва ли не единствения смисъл на творчеството на В. Борхерт“ (Konrad Freydank. Das Prosawerk Borcherts. Zur Problematik der Kurzgeschichte in Deutschland. Marburg, 1964, S. 108).

[15] Срв. H. Heering. Gedanken über W. Borchert. Oldenburg, 1952, S. 10.

[16] Otto Mann. Deutsche Literaturgeschichte. Gütersloh, 1966, S. 603.

[17] Цит. по Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk. Hamburg, 1949, S. 148. Превод мой.

[18] К. Мигнер неоснователно твърди, че загубили упованието си във всевишния, героите на Борхерт започват да мислят със страх за своето съществование и биват „погълнати от предстоящата за Нищото“, под влияние на която у тях възниквало чувството, че губят почва под краката си (вж. K. Migner. Wolfgang Borchert — in „Welt und Wort“. München, 1961, 16, S. 137). Борхерт, който сам никога не е отричал своята религиозност, често изразява мисълта, че институционализираната вяра в бога трябва да отстъпи място на едно лишено от всякакъв ритуал пантеистично боготворене на живота. Твърде интересни са във връзка с това някои от мислите му, изказани в интервю, което взема от него един швейцарски журналист през последните дни от живота на писателя. На въпроса: „Вие сте религиозен писател, защо криете това?“, Борхерт отговаря тогава: „Разбира се, че съм религиозен писател. Не крия това. Аз вярвам в слънцето, в кита, в майка ми, в тревата. Не е ли достатъчно? Тревата впрочем не е само трева“ (цит. по Peter Rühmkorf. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1961, S. 162).

телен пример в това отношение е драмата „Навън пред вратата“, в която при повторната си среща с бога главният герой — Бекман, отрича гневно претенцията му да бъде превъплъщение на висшата сила, властвуваща над живот и смърт, но не изпада в онова безнадеждно състояние, в което го виждаме след всяка една от останалите му срещи — спирки по неговото трагично странствуване на границата между имагинерното и действителното.

Опитът, който са натрупали героите на Борхерт през времето на национал-социалистическия тоталитаризъм и войната, ги е довел и до един друг вид „обезверяване“, който за разлика от прозряната от тях илюзорна същност на религиозното упование ги води до отчаяние. Те са се уверили в това, че всеки опит да коват сами съдбата си е бил провалян от безотговорна и непредотвратима намеса на враждебни към тях обществени сили. Безполезни са излезли опитите им да открият за себе си една желана микросреда, да установят трайни връзки с хора, с които биха ги свързали трайни чувства на симпатия и любов. Фаталистичната представа за неизбежна, наложена по чужда воля раздяла от такива хора сковава съзнанието им, прави неосъществимо тяхното желание за нормално контактуване в следвоенното общество. В „Поколение, което не се сбогува“ авторът разкрива онези кризисни елементи в съзнанието на своите герои, които са възникнали в резултат на личния им опит, натрупан в годините на съдбовни превратности в техния живот. Тук, както и в редица други свои творби Борхерт показва дълбоко вкорененото в съзнанието на хората от „поколението на завърналите се“ чувство на „бързо живеене“, което възпрепятствува изграждането на необходимия за всеки човек приятелски кръг, резултат на естествения стремеж за социално общуване. Загубили вяра в трайността на всяка установена връзка, героите на Борхерт бягат панически от дебнещата ги уж навсякъде раздяла:

Ние сме пълни със срещи, срещи, които са краткотрайни и без разлъка като звездите. Те се приближават, застават за няколко светлинни секунди една до друга и отново се отдалечават без следа, без привързаност, без сбогуване. . . (Срещаме се на света — човек с човека — и след това крадешком избягваме един от друг,защото не се привързваме, не оставаме, не се сбогуваме. Ние сме поколение, което не се сбогува, което избягва като крадец, защото се бои от вика на сърцето си (Поколение, което не се сбогува, с. 108—109).

Както изтъква Х. Бургхард, те не се чувствуват самотни само в „голямата човешка маса, разкъсана между бедни и богати, а са и винаги печално усамотени в интимния си живот“[19]. Отчаяни след някои провалени опити за сближение, за установяване на някаква трайна приятелска връзка, те чувствуват непрекъснато тягостното си положение на хора, напълно изолирани в своето социално обкръжение.

В много свои произведения, тематично свързани с проблемите на кризисната следвоенна действителност в Германия, Борхерт показва някои плахи усилия на своите герои за преоткриване на ролята на любовта като градивен елемент на човешкото щастие. В тези творби вечната тема за любовта е свързана с духовната криза на героите. Важен сюжетен елемент тук е случайната им среща с жена, по време на която те търсят спасение от угнетяващите ги спомени за миналото и несгодите на своето следвоенно ежедневие във всепоглъщащия порив на любовното чувство (срв. разказите „През май, през май кукаше кукувицата“, „Зад прозорците е Коледа“ („Hinter den Fenstern ist Weihnachten“), Тъжното мушкато“ („Die traurigen Geranien“), „Свършено, свършено“ („Vorbei, vorbei“). Установяването на каквато и да е близост между тези непознати, случайно срещнали се хора обаче е крайно затруднено и дори невъзможно поради тежката депресия, в която се намират те — резултат на тоталното отражение на войната върху тяхната психика, а също така и на крушението на някои важни

[19] H. Burghard. W. Borchert und das Erleben menschlicher Verlassenheit (in Literarische Revue, Hamburg, 1949, 4, S. 251).

морални устои в тяхното съзнание. И тук пагубно влияние има усещането на героите за някаква фаталистична предопределеност на раздялата, която често те самите предизвикват, превръщайки я във волеви акт, осъществен по собствена подбуда. Това желание да скъсат всяка нововъзникнала връзка е безспорно една невротична реакция, причинена от кризисното им душевно състояние:

Ние не можем да преживеем разлъка, ние не бива да преживяваме разлъка, иначе циганските ни сърца ще изпитат безброй разлъки по пътищата на нашите блуждаещи нозе. Или трябва сърцата ни да се привържат за една нощ, в края на която ни очаква сбогуване? Бихме ли понесли разлъката? („Поколение, което не се сбогува", с. 107.)

Раздялата „без сбогом" на героите в редица произведения на Борхерт е опит за избягване на една възможна раздяла по принуда, погрешна изява на волята за свобода, погазвана в миналото им от намесата на тираничната власт и особено от неумолимия диктат на военните разпоредби. В разказа „Маргаритa" (Marguerite) авторът показва един случай на подобно грубо манипулиране на личността, травматизиращият спомен за което е останал незаличим в смутеното съзнание на неговите герои. Любовното щастие, на което се радват малката французойка и немският войник в разказа, бива разбито от военната заповед, забраняваща връзката между тях. След подобни горчиви опити в любовта много от героите на автора започват да бягат „без сбогом" от всяка възникнала интимна връзка, готови са да се откажат от зараждащото се любовно щастие в страха си да не би отново да ги развали нещо непредвидено, нещо, срещу което те не биха могли да се борят. Тази в основата си пораженска позиция им определя като алтернатива бягството в самотата. То им носи мнимото чувство на относителна независимост, което обаче твърде скоро разкрива илюзорния си характер и ги прави отново отчаяни, копнеещи за любов и търсещи я напразно.

Но не главно поради мисълта за възможна, наложена раздяла героите на Борхерт бягат от всеки установен контакт, от всяка надежда за изграждане на любовно щастие. Бягството им нерядко е мотивирано с техния панически страх от „конфронтация със собственото аз"[20], от неизбежното им оставане насаме сами със себе си:

Няма долина за бягство. Навсякъде срещам себе си. И най-често нощем. Но ние бягаме все по-далече. Животното любов напада някого, но животното страх лае пред прозорците, зад които са момичето и неговото легло. (. . .) И винаги преследваме самите себе си. С животното глад и животното носталгия в сърцето. Няма долина за бягство. Винаги срещаме себе си. Навсякъде. Човек не може да заобиколи себе си („Минало — заминало").[21]

Оставащи навсякъде отново сами, те осъзнават болезнено своята вътрешна опустошеност, надникват ужасени в пропастта на душевното си бедствие. (Особено ярък пример за това е саморефлексията на героя в разказа „През май, през май кукаше кукувицата".)

Отчаяни от своята непригодност за истинска любов, немалко герои от „поколението на завърналите се" в творби на Волфганг Борхерт остават в плен на един чисто еротичен порив. В случайните си срещи с жени те търсят само временно отбягване на срещата със самите себе си, мимолетна забрава на бедственото си съществование или пък са готови да се заблудят, че тези срещи са самата същност на живота:

Защото това е животът: прозорецът, жената и майската нощ. Изпоцапана банкнота, шоколад и някакво бижу на масата. Тогава отбелязваш: крака, колене, бедра, гърди, кръв. Изпий бързо ракията. А утре кукувицата ще се обади отново. Всичко друго е сантиментален брътвеж. Всичко. Защото това е животът, за който няма звук: пламенно, трескаво суетене. Изпий бързо ракията! Тя изгаря и замайва. Банкнотата е на масата. Всичко друго е брътвеж. Защото утре, още утре кукувицата ще се обади отново. Тази вечер ти само кратко делово отбелязваш: прозорецът, жената. Това стига (През май, през май кукаше кукувицата, с. 156).

---

[20] Dietrich Weber. Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen. Stuttgart, 1968, S. 251.

[21] Цит. по Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk. Hamburg, 1949, S. 67. Превод мой — Б.М.

Но тази тяхна „животинска, необуздана и далечна от представите за морална чистота“ любов[22] — заместител на истинската, не ги спасява от преследващото ги навсякъде чувство на изоставеност и самота. В разказите „Късен следобед (Später Nachmittag), „Тъжното мушкато“ (Die traurigen Geranien), „По дългата, дългата улица“, „През май, през май кукаше кукувицата“ е показано дълбокото разочарование, до което достигат героите след отчаяните си опити да заместят любовта с едно чисто еротично преживяване, след което остават още по-самотни и неразбрани, още по-безнадеждно обречени на спомените за кошмарното си минало на фронта.

Не би могло да се твърди обаче, че всички герои на Борхерт, които са в кризисно състояние, са загубили своите идеали и мечти за щастие в любовта. Не у всички от тях те са принизени до желанието да не прекарват нощите си сами. Така например печалният герой на разказа „Гарваните се прибират вечер у дома“ (Die Krähen fliegen abends nach Hause) Тим търси утеха в своята бездомна изоставеност, в копнежите си за възвишена любов. И всеки ироничен намек, всеки опит на неговия случаен събеседник и другар по съдба да окачестви като само сексуално влечение любовните му мечти за жената с поетичното име Лило, предизвиква негодувание у Тим. Това необичайно и благозвучно женско име пленява двамата самотни герои на разказа, насядали по перилата на моста; то сякаш дава тласък на непомръкналите у тях копнежи по голямата, останала недостижима за тях любов. За да запазят символична, илюзорна представа за магическото излъчване на въображаемия идеал с поетичното име Лило, те са готови да страдат още повече сред студената улица, да се разделят и с последната си топла дреха.:

— Наистина ли се казва Лило, а?

— Разбира се, че се казва Лило — изрева Тим в лицето на приятеля си, — казва се Лило и каза да отида пак, когато имам нещичко за нея, драги.

— Виж, Тим — каза приятелят му след известно време, — ако наистина се нарича Лило, тогава е трябвало да ѝ дадеш червения шал, макар че от ношуването не излезе нищо. Не, Тим, нека ѝ остане шалът, щом наистина се нарича Лило. (Гарваните се прибират вечер у дома, с. 99.)

В редица свои творби авторът загатва и за един друг фактор, който определя в значителна степен критичното състояние, в което се намират повечето негови герои. Това е тяхната откъснатост от родното им място, тяхната безадресност. Почти всички герои от произведенията на Борхерт със следвоенна тематика бродят по улиците на разрушени до неузнаваемост градове и тези тъжни улици са единственото нещо, което могат да нарекат свое, което трябва да замести всичко това, което са имали в миналото:

Улицата е тяхното небе, тяхната благоговейна походка, техният безумен танц, техният ад, тяхната постеля (с пейките по парковете и арките на мостовете), тя е тяхната майка и тяхната любима.

Сивата, корава улица е техният прашен, мълчалив и сигурен другар — упорит, верен, неизменен (През май, през май кукаше кукувицата, с. 154—155).

В разказа „Гарваните се прибират вечер у дома“ двамата случайни съседи в безпокривния приют до перилата на моста завиждат дори на гаргите — мрачен символ на печална изоставеност и в смъртта, които след настъпване на вечерния здрач отлитат „към къщи“, оставяйки двамата мъже в безизходно вцепенение сред чезнещите в мрака руини. И този руинен декор на поразените от войната градове, който почти навсякъде е фон на действието в творбите със следвоенна тематика на Борхерт, несъмнено оказва силно влияние върху смуте-

---

[22] H. Burghardt. Wolfgang Borchert und das Erleben menschlicher Verlassenheit (in Literarische Revue, Hamburg, 1949, 4, S. 251).

ното съзнание на неговите герои. Особено показателен в това отношение е разказът „Билбрук“ (Billbrook). В него ужасът, който постепенно обхваща канадския фелдфебел Билбрук при разходката му из разрушения квартал на Хамбург, се поражда от непрекъснато натрапващата се в съзнанието му мисъл за смъртта и унищожението, взели връх над живота:

Град, безумно смлян от безсмислената война. Милиарди отломъци и няколко стотици мъртвешки пръсти. И нито една къща, нито една жена, нито едно дърво. Само мъртвило. Всичко разрушено, съборено, натрошено, разровено, разломено. Мъртвило. Мъртвило. С километри надлъж и нашир — мъртвило. Той се намираше сред мъртъв град и долови на върха на езика си блудкавия му, противен вкус. Вече не беше горд. Великолепното му настроение бе останало някъде назад, далеч назад, при последните деца, при последното куче, при последния автомобил. „Тук и въздухът е мъртъв“ — помисли си той. Почувствува мъртвешките пръсти, вкопчени в гърдите си (Билбрук, с. 126—127).

В резултат на кратковременния престой сред разрушената част на града героят губи самообладание и изпада в силна депресия. Той бяга от картината на ужаса, която му напомня кошмарно видение и кара да възникне в съзнанието му представата за подобна участ на неговия роден град. Показвайки сломяващата сила на психическото въздействие, което предизвиква у един чужденец краткотрайния му престой в разрушения немски град, Борхерт умело загатва за онези дълбоки следи в психиката на другите негови герои, които оставят ежедневните им срещи с превърнатите в пепелища родни градове, от които те не могат просто да побягнат, както прави това канадският фелдфебел в разказа „Билбрук“. А желание да побягнат от руините и нерадостния живот под тяхната сянка трепти в сърцата на почти всички герои от „поколението на завърналите се“ в творчеството на автора. Чрез срещаната в много негови произведения метафора на човека-пътник Борхерт показва техния стремеж към движение, което би могло да ги изведе от мрачното следвоенно ежедневие, да ги приближи до мечтаното щастливо бъдеще. Образните символи, които изникват като спасителна цел пред героите-пътници на автора, са най-често големият, далечен град, излъчващ сияние към звездното небе („Градът“ — „Die Stadt“) и жълтият, облян в електрическа светлина трамвай („По дългата, дългата улица“), който може да ги изведе от студената сива улица със затворените врати, на която пада Бекман („Навън пред вратата“), сред която страда Тим („Гарваните се прибират вечер у дома“), по която с трескави стъпки крачи Фишер („По дългата, дългата улица“). Този стремеж към движение напред, стремителният полет на мисълта към „новото, неизвестно и далечно“, в което се таи надеждата за щастие, е свързан и със символа на влакове, пътуващи с грохот „през черни и зеленодишащи нощи“, сред „осеяни със звезди летни нощи“ към своята далечна цел (срв. разказа „Влакове следобед и нощем“). Движението напред, макар и сред нощния мрак или по „сивата, студена улица“, разкрива пред мнозина от героите на автора изход от кризисното съществование на прага между разрушения от войната свят на миналото и заобикалящата ги бедствена действителност (срв. например разказите „Градът“, „По дългата, дългата улица“).

Но невинаги първите стъпки към неясната далечна цел — щастливия живот — довежда героите на Борхерт дотам, откъдето се откриват мечтаните хоризонти. Понякога те осъзнават себе си като пътници, замръкнали в студената и неуютна чакалня на гарата в очакване на влака в направление: „бъдещето“, който обаче не ще бъде дочакан от онези от тях, които се чувствуват безнадеждно отчаяни, отхвърлени, загубили всякаква опора в съществуването си:

Те висяха по столовете. Висяха по масите. Висяха, смазани от страшна умора. Такава умора не познава сън. Умора, голяма като света, която вече не очаква нищо. Най-много някой влак. В чакалнята на някоя гара. (. . .) Те висяха в живота, провесени от някакъв бог без лице. От някакъв бог, който не беше нито добър, нито лош. Който само съществуваше. И нищо повече. (. . .) Беше ги провесил в живота — да се полюлеят малко, тънкогласни камбани на невидими греди, надувани от вятъра плашила (Вкусът на кафето просто не може да се определи, с. 70).

Съмнението в това, дали изобщо ще бъде възможно някога постигането на бленуваната цел, често е спътник на опитите на мнозина герои на Борхерт от „поколението на завърналите се“ да преодолеят състоянието на духовна стагнация и криза. Спомените за пожертвуваната им младост и болезненото им усещане за една изглеждаща непреодолима откъснатост от човешкото общество тегнат нерядко над онези от тях, които само понякога в мислите си са устремени напред, но в същност се лутат неспирно в окръжаващата ги бедствена действителност. Единствено останалата им възможност за бягство напред, към далечното и неизвестното, загубената и отхвърлена от тях всякаква връзка с миналото, дори и с това, което е било добро в него (срв. например „Поколението, което не се сбогува“) внася също така смут в душите им: те чувствуват, че са вдигнали всички мостове зад себе си:

Но има и жестоки, неумолими, сурови влакове, които тракат без мелодии сред нощта и в слуха ти винаги звучи пулсът им, защото е твърд и грозен като дъхът на зло, асматично куче, хукнало подире ти; все по-далеч. . . и никога назад. . . все по-далеч, . . и никога назад. Или още по-гневно с грохота на колелата: всичко е свършено. . . всичко е свършено („Влакове след обед и нощем“, с. 110).

Възникващото у тях в отделни мигове съмнение, че движението напред е спасителна алтернатива, предизвиква засилване на кризисните тенденции в самосъзнанието им:

На път. Но ти непрекъснато ще бъдеш изплюван на гарите. Ще бъдеш издайнически преследван от сбогуването и заминаването („Влакове следобед и нощем“, с. 113).

Отчаяни от трудния път към мечтаното щастливо бъдеще, някои от Борхертовите герои отричат възникналото по-рано у тях убеждение, че смисълът на живота е в движение към една възвишена цел, — убеждение, до което някои от тях достигат след мъчителна борба с напиращи в съзнанието им нихилистични и песимистични идеи (срв. например разказа „Разговор над покривите“).

Разколебани в смисъла на своите усилия за движение напред, към бленуваната цел — щастливия живот в бъдещето, те сякаш загубват спасителната стълба, която са изплели в мечтите си, в мигове, когато надеждата е направлявала хода на мислите им и попадат отново в пропастта на своето материално и духовно бедствие — изоставени, самотни, отчаяни. А в нея бушува битката на идеи и чувства, стари и нови, възникват и чезнат представи за бъдещето, отречени упования от миналото — всички мигновени, неясни, калейдоскопично разбъркани от вихъра на дисонансите в смутения им душевен мир:

Вслушвай се в кипежа на твоите пропасти. Уплаши ли се? Чуваш ли хаотичния хорал на Моцартови мелодии и кантати на Хермс-Нил? Чуваш ли още Хьолдерлин? Можеш ли да го познаеш пак? Оплескан с кръв, облечен парадно, ръка за ръка с Балдур фон Ширах? Чуваш ли песента на войниците? Чуваш ли джаза, песнопението на Лутер?

Опитай се тогава да се издигнеш над своите лилави пропасти („Ето го нашия манифест“, с. 202).

В подобни кулминационни моменти на душевната криза на героите Борхерт показва усилията на някои от тях за самоидентифициране, за откриване на тяхното собствено „аз“, чезнещо сред хаотичния свят на противоречивите им идеи, представи и чувства. Появата на дезинтеграционни тенденции в съзнанието на някои от тях (например у Фишер от разказа „По дългата, дългата улица“ и Бекман от драмата „Навън пред вратата“) в мигове на застрашително изостряне на душевната им криза, отричането на собственото им „аз“, в опит да се избегне отговорността за техните действия в миналото и настоящето ги изправя пред гибелен край. Но тези, които успяват в такива критични мигове да се опомнят, да потърсят цел в своето съществование и да я открият в необходимостта от личен принос в колективните усилия за превъзмогване на бедствената действителност, са в състояние да направят решителна крачка към спасението, откъ-

свайки се от мисълта за самоунищожение. Защото именно то — замисленото като илюзорно спасение самоубийство, е неизбежният край на онези от тях, които са избрали пасивната, примиренческа позиция — пълната капитулация пред трудностите в следвоенния живот. Такъв трагичен изход от състоянието на душевната криза на своите герои Борхерт показва обаче само в една малка част от творбите си със следвоенен сюжет.[23] В неговото творчество явно доминира мотивът за победилата воля за живот у героите, идеята за възможно преодоляване на деструктивните тенденции, появили се в съзнанието на немалко сънародници на автора през първите, крайно тежки за немския народ следвоенни години. Показателен в това отношение е изходът, до който достигат борещите се с опасни проявления на душевната си криза герои от разказите: „По дългата, дългата улица“, „Разговор над покривите“. Оптимистичните основни идеи в тези две творби, както и в разказите: „Дървата за утре“, „Тримата тъмни влъхви“, „Нали нощем плъховете спят“ показват, че страдащият човек в творчеството на Борхерт, „жертва на една враждебна за него социална среда, в която хармоничното му развитие е било затруднено или насилствено прекъснато“[24], е същевременно и търсещ човек. Сломени от тежките удари на съдбата, само малцина от героите на автора в мигове на върховно отчаяние губят волята си за живот, желанието си да го видят някога обновен и прочистен от всички злини, в които прозира грозният лик на войната, социалните неправди и насилието В преобладаващата част от произведенията на Борхерт, в които се третира проблемът за кризата на човека в следвоенното общество в Германия, героите се намират в процес на идейно осъзнаване на смисъла от борческо противопоставяне на трудностите и приемат като спасителна алтернативата за конкретни и задружни общественополезни действия в името на едно по-щастливо бъдеще на народа. Особено характерен пример за това е образът на лейтенант Фишер от разказа „По дългата, дългата улица“. С активното си отношение към проблемите на следвоенното общество и с борческата си позиция срещу реакционните и милитаристични сили в него (умело загатната при символистичната среща с латернаджията), както и с упоритостта и волята си за живот, героят на този разказ може да бъде противопоставен на Бекман от драмата „Навън пред вратата“, останал до смъртта си пленник на спомените за кошмарното си минало. За запознатите с тази единствена драма на Борхерт името на Бекман е станало синоним на човека в криза, капитулирал пред бедствената следвоенна действителност в Германия. Героят на разказа „По дългата, дългата улица“ — лейтенант Фишер пък, може би най-добре сред Борхертовия персонаж демонстрира авторовите убеждения за възможен и необходим изход от кризисното състояние. Той не остава повален на „студената, сива улица“, „отвън, пред затворените врати“ като Бекман, а уверено, макар и с голяма мъка, марширува към своята цел — спасителния „жълт трамвай“, който ще го отведе заедно с „другите“, получили „зеленонадеждния“, заплатен с горчива поука от миналото билет за пътуване към далечното щастливо бъдеще. Мисълта за това щастливо бъдеще, под „нова звезда“, както внушава с творбите си авторът, дава сили за живот и борба на неговите бедстващи герои.

Поставяйки проблема за кризата на човека от „поколението на завърналите се“ в центъра на своето творчество и търсейки идейно-художествено обосно-

---

[23] Например в драмата „Навън пред вратата“ и в разказа „Вкусът на кафето просто не може да се определи“.

[24] Marianne Schmidt. Probleme des Humanismus und der Perspektive im Schaffen von W. Borchert. Diss., Greifswald, 1966, S. 122.

вание на възможностите за нейното преодоляване, Борхерт постига ярка актуална значимост за творческите си намерения. Неговите произведения, в които се третира кризисната проблематика, се отличават с пламенна прогресивна социална ангажираност. Те несъмнено доказват обществената цел на автора — да предизвика определено активно отношение на читателя към социалната действителност в следвоенна Германия, да подпомогне усилията на своя народ за намиране на изход от бедственото състояние, настъпило в резултат на националсоциалистическата диктатура и войната. В тези свои творби В. Борхерт използува силата на своето художествено слово не само за да пресъздава мигове от изпълнения с лишения, с тягостно чувство за вина, със скръб и разочарование живот на завърналите се сред руините, но и за да потърси отправна точка към бъдещето им. С това той доказа, че е следовник на великите прогресивно-хуманистични традиции на немската литература.

НЕИЗВЕСТНИ ПИСМА И РЪКОПИСИ НА ИВАН ВАЗОВ В АРХИВА НА АТАНАС ИЛИЕВ

Илия Тодоров

Дългогодишната дружба на Иван Вазов с известния книжовник, педагог и общественик Атанас Т. Илиев води началото си от пролетта на бурната 1876 г. Те се срещат за пръв път в Цариград, където Вазов на път за Букурещ престоява няколко дена. „Един ден в книжарницата на „Промишление“ при Ив. Говедаров — разказва в спомените си Ат. Илиев, дошъл тук във връзка с отпечатването на свои книги, — се намери нов, непознат мене дотогава млад човек. Заедно с някой студент от медицинското училище той се качи горе в стаята, която беше над самата книжарница. Говедаров ми каза, че той бил поетът Ив. Вазов, който бяга от Сопот. В кратко време се запознах с него. Освен дето се срещахме в книжарницата, той ме посети и в камарата. Разговаряхме се по положението. Някак неловко и съвестно му беше, че се готви да напуща тъкмо в това време родината. За да го успокоя, аз му казах горе-долу следните думи, които изразяваха и моето дълбоко убеждение: „Вие сте потребен за отечеството. Вашата заслуга ще бъде много по-голяма, като обогатявате литературата с производите на музата си, отколкото ако гниехте в турските зандани. Вие бяхте в Румъния и отивате пак там. Работете с перото си.“ Виждах, че тези думи го ободриха. И наистина Ив. Вазов замина наскоро за Влашко. . .“[1]

По-късно пътищата на Вазов и Ат. Илиев се пресичат многократно. Още на следната година те се срещат в току-що освободения Свищов, където Вазов е на служба в канцеларията на свищовския губернатор. През първата половина на 80-те години, заемайки отговорни административни длъжности в Стара Загора, Ат. Илиев посещава често Пловдив, тогава столица на автономната област Източна Румелия, където се среща с Вазов; същевременно той сътрудничи в редактираното от него списание „Наука“. Те обаче се сближават особено в периода 1889—1892 г., когато Ат. Илиев учителствува в София, а Вазов току-що се е завърнал в родината след продължителното изгнаничество. „С народния поет Ив. Вазов бяхме близки съседи, добре си живеехме и срещахме се често още в началото на 1889 г., когато се бе завърнал от емигрантството. Ала откак започна да се печата романът му „Под игото“ в Сборника, ние постепенно станахме неразделни другари“ — бележи в спомените си Ат. Илиев, който тогава е и уредник на основания по инициатива на Ив. Д. Шишманов „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“.[2] Пак през същия период Вазов редактира сп. „Денница“, в което Ат. Илиев участвува със статии и преводи.

След като през есента на 1892 г. Ат. Илиев напуска София, за да заеме длъжността директор на Старозагорската девическа гимназия, двамата приятели вече почти нямат възможност за непосредствено общуване (с изключение на някои кратковременни срещи — през 1895, 1897 и 1900 г. в София, през 1902 г. в Цариград и пр.), но в замяна на това поддържат оживена кореспонденция. Особено зачестяват писмата им през есента на 1899 г. и началото на 1900 г., когато Ат. Илиев

---

[1] Спомени на Атанаса Т. Илиев. С., 1926, с. 169.

[2] Пак там, с. 342. Впечатленията на Ат. Илиев от дружбата му с Вазов са намерили израз и в един негов разговор с проф. Ив. Д. Шишманов от 19 юни 1915 г., който е предаден накратко под наслов „Женитбата на Вазов“ във второто издание на книгата на Шишманов „Иван Вазов. Спомени и документи“. С., 1976, с. 434—437.

започва редактирането на сп. „Надежда“, на което Вазов става един от най-дейните сътрудници. По същото време Ат. Илиев издава Вазовата стихосбирка „Под нашето небе“ (Стара Загора, 1900), възнамерявайки да я изпраща като премия на абонатите на сп. „Надежда“. След това с течение на времето връзките между двамата постепенно отслабват, без обаче нещо да затъмни дългогодишното им приятелство.[3]

Досега са известни двадесет и пет Вазови писма до Ат. Илиев. Всички те са обнародвани от В. Вълчев в книгата „Иван Вазов. Непубликувани писма“ (С., БАН, 1955, с. 31—48), а след това са поместени — с изключение на няколко съвсем кратки и незначителни бележки — в последния том от двадесеттомното издание на събраните съчинения на писателя от 1955—1957 г. Тези писма обхващат един твърде продължителен период — от юни 1881 до януари 1917 г., но основната част от тях се отнасят към годините 1892—1893 (6 писма) и 1899—1900 (12 писма). Те се съхраняват в къщата-музей „Иван Вазов“ в София и в Научния архив на Българската академия на науките.

Повечето от новооткритите писма са също от есента на 1899 и началото на 1900 г., когато Вазов редовно изпраща материали за сп. „Надежда“. Те се намират в архива на Атанас Илиев, част от който се съхранява в Българския исторически архив при Народната библиотека „Кирил и Методий“ (ф. 230, а. е. II Г 550—561), а друга част — в Научния архив на Българската академия на науките (ф. 46, а. е. 102 и 144). В случая е важно да се отбележи, че заедно с писмата тук са запазени и повечето от Вазовите ръкописи, изпращани за обнародване в сп. „Надежда“. Наред с тези твърде ценни материали в архива на Ат. Илиев откриваме и няколко други, по-малко интересни Вазови писма, които допълват представата за техните взаимоотношения.

Трябва обаче да се подчертае, че с това не се изчерпва преписката на Вазов с Ат. Илиев. От спомените на Ат. Илиев, а и от самата кореспонденция става ясно, че е имало и други Вазови писма, които може би един ден ще бъдат намерени.[4] Като се има пред вид грижливото отношение на Ат. Илиев към своя архив и необикновеното уважение, с което той се е отнасял към народния поет, трудно може да се допусне, че тези писма са били унищожени от него.

Първото писмо, което поместваме, е от началото на 1892 г. Написано непосредствено след онази съдбоносна нощ, когато Вазов се разделя със съпругата си Атина Болярска, то дава възможност да се внесе съществено уточнение в биографията на писателя — установява се, че раздялата е станала едва на 17 януари 1892 г., а не през пролетта на 1891 г., както се смяташе досега.[5] В писмото се споменава името на писателя Михалаки Георгиев, който очевидно е бил на страната на Атина Болярска при семейния конфликт.[6]

Второто писмо в същност представлява една кратка бележка от 26 август 1897 г., чрез която Вазов кани своя приятел на обяд в къщи.

С третото писмо, което носи дата 23 октомври 1899 г., започва поредицата от писмата на Вазов, свързани с участието му в сп. „Надежда“. То се явява в отговор на току-що полученото печатно обявление с програмата на „Надежда“, което на 19 октомври 1899 г. Ат. Илиев е раз-

---

[3] Повече подробности за взаимоотношенията им се съдържат в непубликуваните спомени на Ат. Илиев за Вазов, написани през 1920 г. във връзка с втория юбилей на писателя и запазени днес в Научния архив на БАН, ф. 46, а. е. 90, л. 1—4.

[4] В спомените на Ат. Илиев се говори например за писмо от 7 ноември 1892 г., като се цитират следните Вазови думи: „Аз особено скърбях за нещастната случка на падането ви от колата. Макар че тя няма особено сериозно последствие, аз неведнъж роптаех против провидението, на вас ли намери да праща подобни поразии, когато има толкова лоши хора по света!“ (цит. съч., с. 350). Очевидно за друго Вазово писмо до Ат. Илиев, в което писателят заявил „Ти знаеш, че съм докузфекерлия“ (т. е. човек с девет ума, непостоянен в своите решения), е станало дума в разговора между Шишманов и Ат. Илиев на 19 юни 1915 г.(вж. Ив. Д. Шишманов. Цит. съч., с. 436).

[5] Срв. В. Вълчев. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968, с. 378. В същност писмото документално потвърждава посочената от Ат. Илиев в разговора му с Ив. Д. Шишманов дата на раздялата (вж. Ив. Д. Шишманов. Цит. съч., с. 435).

[6] Семейството на Михалаки Георгиев, изиграло важна роля при Вазовата женитба, още преди 17 януари 1892 г. е било посветено от А. Болярска във възникналите семейни недоразумения. Повече подробности вж. К. М. Георгиев. Народни сърцеведци. Лични спомени. С., 1945, с. 22—29.

пратил до всички по-видни писатели и обществени дейци.[7] Отговаряйки положително на поканата, Вазов изпраща своевременно и материали за първата книжка на списанието: едно ново стихотворение и две съобщения, предназначени за рубриката „Вести из науката, литературата и живота“.

Ръкописът на стихотворението, за което става дума в това писмо, не е запазен в архива на Ат. Илиев. Очевидно е обаче, че в случая се касае за Вазовото стихотворение „Чест, правда и свобода!“, написано по всяка вероятност като програмно специално за сп. „Надежда“ и наречено първоначално „Ред, правда и свобода!“.[8] Не е запазено и изпратеното от Вазов съобщение за френските рецензии върху романа „Под игото“.[9] Третият материал, за който се говори в писмото — едно извлечение от книгата на Губернатис, — обаче е запазен (Български исторически архив, ф. 230, а. е. II Г 561). Тъй като по едни или други причини той е останал непубликуван, уместно е да предадем накратко неговото съдържание.

Точното заглавие на книгата, от която е направено извлечението, е „La Bulgarie et les bulgares. Journal de voyage et études“ (издадена е във Флоренция през 1899 г.). Неин автор е известният италиански общественик, публицист, писател и учен граф Анджело де Губернатис (1840—1913). Увлечен на младини от идеите на М. Бакунин и женен за негова племенница, А. Губернатис, след като скъсва с бакунизма, запазва интересите си към славянския свят и особено към Русия, която посещава два пъти. Той се интересува живо и от проблемите на балканските страни, като във връзка с това през последните години на миналия век посещава Сърбия, Румъния и България. Своите впечатления от тези страни А. Губернатис е отразил в три последователни книги, издадени съответно през 1897, 1898 и 1899 г. В книгата си за България той отделя специално внимание на някои видни общественици и хора на изкуството, с които се е срещал. Един от първите между тях е бил Иван Вазов, по онова време министър на просветата (вж. пос. съч., с. 128—135). И тъкмо от тези няколко страници, посветени нему, Вазов е направил кратко извлечение, за да го предложи за обнародване в сп. „Надежда“. Извлечението има наслов „Граф Губернатис за г. Ив. Вазова“ и започва с думите: „Знаменитий италиански писател граф Анджело Губернатис е издал напоследък една обемиста книга „La Bulgarie et les bulgares“, която съдържа впечатленията на г. Губернатис за отечеството ни, в което той е престоял няколко време. Нямаме възможност да дадем тука обстоятелен отчет за съдържанието на тази книга, дето г. Губернатис разправя за срещите си с всичките ни политически мъже в София; ще се ограничим да приведем само някои от бележките му за г. Ив. Вазова — като за български министър—писател, което съвпада с програмата на „Надежда“(с ледват в прев од на български няколко пасажа от посочената книга, намиращи се съответно на с. 128, 129, 130, 133 и 135).

За да се разбере по-добре този факт, тук ще цитираме един пасаж от дневника на Ив. Д. Шишманов за срещите му с Вазов, където сам писателят е посочил подбудите, от които се е ръководил в подобни случаи. На 2 април 1917 г. Вазов посещава Шишманов в работния му кабинет и след като разглежда неговите материали за някои научни студии, го съветва да съобщава в пресата над какво работи. Шишманов отговаря, че работата на учения е кабинетна и не трябва да бъде популярна като тая на поета. „Не съм съгласен — заявява в отговор Вазов. — Народът трябва да знае какви хора има. Това е от обществен интерес. Да, сам даже трябва да съобщаваш, когато получиш някое отличие. Ето аз знам, че отдавна си член-кореспондент на някои европейски академии и общества. Защо не даваш бележки за това във вестниците? Ето аз го правя за себе си. Защото знам, че иначе никой друг няма да обели зъб. Такава е българската завист. Аз смятам, че с това съвсем не задоволявам една лична суетност, като съобщя анонимно или дам съобщение в някой вестник, че някой мой труд бил преведен на чужд език, че е из

---

[7] Вж. Спомени на Атанаса Т. Илиев, с. 369.

[8] Това се потвърждава не само от датата под текста на стихотворението „София, с 1899“, но и от две по-късни Вазови писма до Ат. Илиев. В първото от тях авторът заявява: „Пъ вото стих[отворе]ние може да остане за II книжка на „Надежда“ (И. Вазов. Съчинения. Т. 20. С., 1957, с. 201). Малко по-късно той добавя: „Ако желаеш във II-та книжка да гудиш не „Ред, правда и свобода! “, а друго сти[хотворе]ние, пиши ми да ти пратя“ (вж. тук, писмо № 7).

[9] По всяка вероятност се касае за поместеното в кн. 2 на сп. „Надежда“ съобщение под наслов „Отзив на един французки писател за романа „Под игото“ (с. 253—254).

успех. Това засяга много повече интереса на обществото, на нацията. Аз издигам България пред чуждия свят и пред собствените ѝ очи. Бих предпочел друг някой да върши това за мене. Но где да го намеря? Как да се бори човек с пасивната обструкция на нашите завистливци? Ужасно!“[10]

В същото писмо Вазов дава право на Ат. Илиев да препечатва в „Надежда“ различни материали от подлистниците на вестниците, в които той сътрудничи, а също и негови стихотворения от току-що издадената му стихосбирка „Скитнишки песни“ — „с изключение на стихотворение XXXVIII“[11]. Редакторът се е възползувал от предоставеното му право и още в първата книжка на списанието е препечатал стихотворенията „Чети, говедарче!“ (с. 2) и „Трудът“ (с. 98—99). В Българския исторически архив при Народната библиотека „Кирил и Методий“ е запазена коректурата на първото стихотворение с поправки от ръката на автора (ф. 230, а. е. II Г 556).

Четвъртият документ е една пощенска карта на Вазов до Ат. Илиев с дата 6 ноември 1899 г. Засягайки и тук някои въпроси във връзка със сътрудничеството си в „Надежда“, Вазов отново споменава статийката за Губернатисовата книга“, като отбелязва, че ще бъде по-добре тя да остане за кн. 2 на списанието. Същевременно Вазов изразява готовност да изпрати в случай на нужда „по-друго“ стихотворение за първата книжка.[12] Той уведомява своя приятел, че в столицата започва да излиза списание „Летописи“ под ръководството на К. Величков.[13]

Следващото писмо е от 17 декември 1899 г. Междувременно Вазов е написал и едно друго писмо на Ат. Илиев, с което му изпратил за кн. 1 на „Надежда“ стихотворението си „Двайсетий век“. От съдържанието на това известно вече писмо ясно се вижда, че то е писано в края на ноември или в началото на декември 1899 г., а не през февруари 1900 г., както неправилно го датира В. Вълчев.[14] В писмото си от 17 декември Вазов вече съобщава за изпращането на трето стихотворение за кн. 1, което „пò да отговаря на програмата на „Надежда“, като моли да му бъде върнат ръкописът на „Двайсетий век“. Тук той говори и за други два свои ръкописа, които прилага към писмото: рецензията за стихосбирката на К. Величков „Цариградски сонети“ и поисканите от Ат. Илиев критични бележки върху една рецензия за Вазовата книга „Скитнишки песни“. Ръкописът на рецензията за „Цариградски сонети“, който се съхранява в Българския исторически архив (ф. 230, а. е. II Г 560), е ценен преди всичко като ключ за установяване на Вазовото авторство, скрито зад инициала С. Досега не се знаеше, че тази кратка, но съдържателна рецензия, публикувана в кн. 1 на „Надежда“, принадлежи на Вазов. Вторият материал, съхраняван в Научния архив на БАН (ф. 46, а. е. 102, л. 12), е твърде интересен. Написан под формата на критични бележки за първоначалния вариант на поместената с подпис И. Д-в (може би Иван Дейков) в кн. 1 на „Надежда“ рецензия за стихосбирката „Скитнишки песни“, този документ днес заслужава внимание като израз на Вазовото отношение към собствените му творби. Ето защо тук поместваме пълния му текст като приложение към писмото, с което е бил изпратен.

В шестото писмо, което очевидно е от последните дни на декември 1899 г., отново става дума за Вазовото стихотворение, предназначено за кн. 1 на „Надежда“. Виждаме, че дори след като авторът и редакторът са се спрели окончателно на „Двайсетий век“, все пак до последния момент са останали някои неизгладени противоречия. Едва при коректурата Вазов е отстъпил и е изменил стихотворението съобразно с изискванията на редактора, който е настоявал да се внесе малко оптимизъм в това твърде мрачно в първоначалната си редакция стихотворение. Ето впрочем в какво се заключават направените промени. В първоначалната си редакция сти-

---

[10] Ив. Д. Шишманов. Цит. съч., с. 155.

[11] Под този номер в първото издание на „Скитнишки песни“ е поместено стихотворението „Какво ми каза тя“.

[12] Вижда се, че Ат. Илиев не е бил съвсем доволен от полученото стихотворение „Ред, правда и свобода!“, въпреки че то е отговаряло напълно на програмата на списанието. Наскоро след това Вазов му е изпратил стихотворението си „Двайсетий век“, чийто ръкопис е запазен в Българския исторически архив (ф. 230, а. е. II Г 552).

[13] Първата книжка на сп. „Летописи“ излиза на 15 ноември 1905 г. През петте си годишнини — до 15 януари 1905 г., когато преустановява съществуването си, „Летописи“ се утвърждава като едно от най-авторитетните литературни списания.

[14] Вж. И в. Вазов. Събрани съчинения. Т. 20. С., 1957, с. 201.

хотворението е съдържало пет строфи, една от които при коректурата бива съкратена. Това е предпоследната строфа от ръкописа, където песимизмът на поета е бил най-силно подчертан:

На грубата сила железний закон
остая пак в сила — и роб ще робува, —
златото ще има олтар, злото трон,
неправдата пак ще векува.

В същата именно посока — към смекчаване на песимизма, предизвикан от мрачното настояще, са и останалите изменения, направени от Вазов на коректура: „Ний влазяме в нов век, но не в нови дни“ вм. първоначалното „Ний влазяме в нов век, но не в нов живот“ (ст. 5); „неправди царуват и тежки злини“ вм. „сълзи се пак леят и кървавий пот“ (ст. 7); „недъги вековни очакуват лек /о, ще ли го найдат и в него?“ вм. „недъги вековни остаят без лек,/ не ще го намерят и в него (ст. 11—12); „Ил пак ще да скърца всемирний хомот,/и гол меч — не разум ще има надвластье“ вм. „И пак ще да скърца всемирний хомот,/ не разум — меч кървав ще има надвластье (ст.13—14).

Трябва обаче да се подчертае, че в случая не се касае за нарушаване на творческата воля на автора от страна на редактора, а само за негова косвена намеса, която — както признава сам Вазов в писмото си — се е оказала в крайна сметка благоприятна.

Последното писмо е от 30 януари 1900 г. Писателят току-що е получил кн. 1 от новото списание и сърдечно поздравява неговия редактор за доброто начало. Той обаче не забравя да му обърне внимание, че са допуснати печатни грешки в неговите стихове:„ в „Чети, говедарче“ в петий стих“[15] и в крайните думи на 2-рия куплет на 121 стр.“[16]. Същевременно Вазов изразява задоволството си от рецензията за „Скитнишки песни“. Думите му „по-добре не мога да желая“ означават, че рецензентът се е съобразил с неговите забележки, приложени към писмото му от 17 декември 1899 г. В новото си писмо Вазов съобщава също, че изпраща на Ат. Илиев друг свой ръкопис, предназначен за обнародване в сп. „Надежда“. Няма никакво съмнение, че в случая се касае за пътеписа „На гости на Юмрукчал“, поместен в кн. 2 на списанието. Самият ръкопис, изпъстрен с многобройните поправки,за които споменава авторът в писмото си, е запазен в Научния архив на БАН (ф. 44, а. е. 102, л. 1—11). В послеслова към същото писмо Вазов съобщава, че е на мнение да се напечата стихотворението му „Есен“[17] и изразява готовност да изпрати за кн. 2 на списанието друго стихотворение вместо „Ред, правда и свобода!“[18] Тук той отново настоява да му бъдат изпращани коректури, и то на по-широки листове, за да има възможност свободно да поправя.

Освен тези седем Вазови писма в архива на Атанас Илиев откриваме и една илюстрована картичка с изображение на Костенецкия водопад, която няма дата, но в замяна на това е с ясно означено пощенско клеймо: „Костенец, 7. VIII. 1902 г.“ (намира се в Научния архив на БАН, ф. 44, а. е. 144, л. 10). Тя може да бъде интересна само като документ, удостоверяващ, че на тази дата Вазов се е намирал при Костенецкия водопад. Но дори един такъв съвсем незначителен наглед факт при писател като Вазов може да има понякога известно значение. Запазена е също и една визитна картичка на Вазов, изпратена по случай именния ден на Атанас Илиев (намира се също в Научния архив на БАН, ф. 44, а. е. 144, л. 1).

Наред с писмата и ръкописите, за които вече стана дума, във фонда на Атанас Илиев, съхраняван в Българския исторически архив при НБ „Кирил и Методий“, са запазени и други

---

[15] Напечатано погрешно „Чети: А, б“ вм. правилното „Чета: А, б“.

[16] Тази грешка е в цитата от Вазовото стихотворение „Трудът“, съдържащ се в рецензията за стихосбирката му „Скитнишки песни“, поместена на с. 119—121. Напечатано е погрешно „за тамо дом и школа готвят госта. . .“ вм. „за тамо дом и школа готвят гости“.

[17] Стихотворението „Есен“, което има дата под текста „София, окт. 1900“, не е било поместено в „Надежда“. То е напечатано за пръв път в стихосбирката „Под нашето небе“ (с. 47).

[18] Както вече беше отбелязано, стихотворението „Ред, правда и свобода!“ е било предназначено за кн. 1 на сп. „Надежда“. Заменено по-късно с „Двайсетий век“, то е останало за следващата книжка, но тук вместо него бива предпочетено „Две пролети“. Така, след като не намерило място на страниците на сп. „Надежда“, стихотворението е било напечатано за пръв път в стихосбирката „Под нашето небе“ с малко видоизменено заглавие „Чест, правда и свобода!“ (с. 14—15). То също има дата под текста „София, окт. 1899“.

няколко Вазови автографа: ръкописите на стихотворенията „Напред!“ (а. е. II Г 551) и „Керванът“ (а. е. II Г 554), два фрагмента от първоначалните редакции на стихотворенията „Любов трябва“ и „Песента на фъртуната“ (и двата — а. е. II Г 558), както и две съобщения за преводи на Вазови произведения в чужбина, озаглавени „В руската и хърватската литература“ (а. е. II Г 557) и „Романът „Под игото“ на Ив. Вазова“ (а. е. II Г 559). За някои от тези материали се споменава в писмата на Вазов до Ат. Илиев от пролетта на 1900 г.[19] Всички те са били предназначени за публикуване в „Надежда“, но фактически само стихотворението „Керванът“ и съобщението „Романът „Под игото“ на г. Ив. Вазова“ са намерили място в списанието. Стихотворението „Любов трябва“ е включено в издадената през 1900 г. под редакцията на Ал. Боруйски (псевдоним на Ат. Илиев) „Сбирка от нови и интересни четива“, съдържаща материалите, които са били предназначени за поредната книжка на сп. „Надежда“, внезапно преустановило съществуването си поради финансови затруднения. Стихотворенията „Напред!“ и „Песента на фъртуната“ са поместени за пръв път в стихосбирката „Под нашето небе“, а съобщението „В руската и хърватската литература“ е останало непубликувано. Чрез това съвсем кратко анонимно съобщение Вазов е имал намерение да извести на читателите на сп. „Надежда“ за някои нови преводи на негови творби в чуждия печат: „В притурката на в. „Россия“, брой 128 от м. г. — пише той — са напечатани биографически сведения върху г. Ив. Вазов с извлечения от романа му „Под игото“. В хърватското списание „Vienac“, бр. 26, е преведена от д-р Гундрума драската „Донос“ на г. Вазова, а в списанието „Prosvieta“ са преведени „Чичовци“. За подбудите, от които се е ръководил писателят в подобни случаи, вече стана дума във връзка със съобщението му „Граф Губернатис за г. Ив. Вазова“ (вж. тук с. 7—8). Останалите ръкописи представлчват интерес като материал за творческия процес у Вазов. Без да навлизаме в подробности, ще гбележим, че по-интересни в тази насока са фрагментите от стихотворенията „Песента на фъртуната“ и „Любов трябва“, при които различията по отношение на публикуваните текстове са най-значителни; по-малобройни, но също твърде интересни са промените в стихотворението „Напред!“ и най-незначителни — в „Керванът“.[20]

Всички тези материали заедно с писмата, чиито текстове поместваме по-долу, допълват и конкретизират досегашната представа за сътрудничеството на Вазов в сп. „Надежда“ от есента на 1899 г. до пролетта на 1900 г. — един кратък, но твърде плодотворен период в неговото творчество.

ТЕКСТОВЕ

1

София, 18 януари 1892

Люб[езний] Илиев,

Уча се, че Атина остала да спи у вас тая нощ. Аз много съжалявам, че тя се е решила да ви безпокои и дори да ви поставя в неловко положение. Аз[1] ти прося извинение за тая неприятност, на която аз съм неволния виновник. Мене ще ми бъде още повече тежко, ако тя и днес остая у вас, под какъвто и да е предлог. Бъди любезен да ми явиш с две думици обадил ли се [е] г. М. Георгиев или брат ѝ на писмото ѝ и какви са намеренията на Атина относително напущането къщата ви. . .

Твой предан

И. Вазов

Научен архив на БАН, ф. 46, а. е. 144, л. 3.
[1] Написано допълнително между редовете вместо зачертаната дума: Като.

[19] Вж. И в. Вазов. Непубликувани писма. С., 1955, с. 40—42.
[20] Факсимилета от Вазовите ръкописи на стихотворенията „Керванът“, „Напред!“, „Двайсетий век“ и от коректурата на стихотворението „Чети, говедарче!“ вж. в книгата на В. Вълчев. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968. с. 422, 427, 428 и 443; на с. 425—426 тук се съобщава съвсем накратко и за три от непубликуваните писма на Вазов до Ат. Илиев.

2

София, 26 авг. 1897

Драгий Илиев,

Ща те чакам непременно да дойдеш да обядваме у дома (по 12 часът).

Твой И. Вазов

Научен архив на БАН, ф. 46, а. е. 144, л. 5.

3

София, окт. 23[1899][1]

Драгий Илиев,

Предприятието не може освен да ме радва и аз му желая пълен успех.

За първата книжка на Надежда ти изпращам едно ново стихотворение заедно с извлечение от книгата на Гурбернатис, ръкописа на което моля да ми повърнеш, след като си послужиш.

Занапред ще гледам по нещичко да ти пращам, стига да живее списанието.

Можеш да препечатваш и с името ми, което обичаш от подлистниците ми, също и от Скитнишки песни с изключение на стихотворение XXXVIII. Ако обичаш спомени в книжовните си вести за френските рецензии върху Под игото , за което ти пращам и едно съобщение.

Сърдечен и приятелски поздрав

Твой И. Вазов

БИА при НБКМ, ф. 230, а. е. II Г 550.

[1] Годината е вписана с молив допълнително от друга ръка.

4

Господин Ат. Илиев Ст. Загора[1]

София, 6 ноември 1899

Благодаря сърдечно за пастърмата.

Пратих ти по-преди някои работи. Забележи, че си свободен да туриш сам[2], които намираш подходящи. Че си оставил нещо, вярвай никакви претенции от моя страна няма. Ако искаш по-друго стихотворение, пиши ми да ти пратя. Статийката за Губернатисовата книга, ако щеш, можеш да я оставиш за 2-та книжка на Надежда. Даже по-добре е. Тук се появява ново списание: Летописи (за политика и книжнина). Директор: г. Величков.

Със сърдечен поздрав

И. Вазов

БИА при НБКМ, ф. 230, а. е. II Г 553.

[1] Написано на пощенска карта. Адресът е на лицевата страна. На клеймото от София личи дата „6. XI. 99“ а на това от Стара Загора — „7. XI. 99“.

[2] Думата е добавена между редовете.

5

Драги Илиев,

Получих писмото ти. Пращам ти ново стихотворение за I-та книжка, която вярвам по̀ да отговаря на програмата на Надежда. Върни ми „XX-ий век“, защото изгубих черновката.

Повръщам ти и рецензията с бележките, които ми искаш. По-добре е ти да напишеш рецензия, ако имаш време. Оная за Цариградски сонети, ако я одобриш, тури я, но за всичко ще ми пратиш коректура.

София, 1899
Декември 17

Със сърдечен поздрав
Твой
И. Вазов

БИА при НБКМ, ф. 230, а. е. II Г 555.
[Приложение към писмото от 17 декември 1899 г.]

Рецензията, за да бъде по-пълна, се нуждае от някои изменения. Съгласен съм, че може да се мах[н]е казаното за труда (след цитираните стихове) или да се сгъсти в няколко реда само. Добре е да се посочат и другите мотиви в сбирката, защото тя не съдържа сухи описания на планинската природа — природата е само рамка, в която автора е турил разни чувства, мисли и субективни усещания. Това е посочила добре рецензията за „Скит. песни“ в „Летописи“ (кн. I).[1] Така например, песните „Младене, чуйш ли?“, „Връхът“, „Екът“, „Гълъбинка“, „Орлицата“, „Цветя“, „Във всемирът“, „Беглец“,[2] „Молитва в планината“[3] и пр. Има и граждански мотиви, като: първите две песни[4], „Каменният кръст“[5], „Замъкът на Заград“, „Изгнанници“, „Най-големият“ (в тях влазят и „Трудът“, „Планинци“, „Елате ни вижте“, „Раздумана“,[6] „Той не умира“,[7] „Овчар македонец“ и пр. Чисто описателни песни са най-много десетина, напр. „Клисурата“, „Здрач“[8] „В нейните обятия“, „Бухалът“, „Връх“ и пр.

Добре е да се цитират[9] в тоя случай[10] и няколко куплета или стихове от тях[11] от тие песни, тъй по-добре ще се [12] осветли духа им.[13] Нека да се махне фразата на първата страница: „Но за нас не са важни ценни сти[хотворения]та и пр.“ и да се замени тъй: „Но при картините на нашата прелестна природа, поетът не забравя и своите братя и пр.“

Да се кажат няколко думи и за достойнството на формата, техниката — ако рецензентът намира, че ги има. . .

Не се съмнявам, че[14] цитираните стихове ще бъдат без типографически грешки, нещо обикновено у нас в подобни случаи. Моля тие повърхностни бележки да бъдат унищожени, щом се прегледат.

Научен архив на БАН, ф. 46, а. е. 102, л. 12.
[1] Рецензията за „Скитнишки песни“, поместена в сп. „Летописи“ (г. I, 1899—1900, кн. 1, с. 18), която Вазов посочва като образец, принадлежи на К. Величков.
[2] Следва зачертано: Каменният кръст.
[3] Последното заглавие добавено между редовете.
[4] Първите две стихотворения от книгата „Скитнишки песни“, за които говори Вазов, са „Моите песни“ и „В малката планина“.
[5] Заглавието е добавено между редовете.
[6] Добавено между редовете.
[7] Следва зачертано: Раздумана и пр.
[8] Очевидно става дума за стихотворението „По здрач“.
[9] Първоначално: Добре е рецензията да цитира.
[10] Следва зачертано: да цитира.
[11] Думата е неясно написана и разчитането ѝ е несигурно.
[12] Добавено между редовете.
[13] Последните две думи добавени между редовете.
[14] Следва зачертано: ако

6

Драги Илиев,

Повръщам ти коректурите и както виждаш „XX в е к“ е изменено и станало по сърцето ти. Та и аз съм по-доволен тъй: песимизмът не ми е по характера и тегнее на душата ми. Сега и ти покажи доблест и стори всичко да излезе стихотворението без грешки след тие забъркани поправки.

Шрифтът на печатницата е хубав и се чете с приятност. Гледам, че и формàта на „Надежда“ ще бъде големичък, почти като „Денница“ (изключая числото на колите). Хубаво си сторил тъй. Няма освен да ти пожелая пълен успех в прекрасното предприятие. У тебе има

всичките условия за това: енергия, знание, умение. Не се съмнявам, че и обществото ще те подкрепи, макар че днешната парична криза не благоприятствува на нищо.

По отношение на онова, което ми пишеш, за в бъдеще моето перо е на разположението ти. Само да е живот и здраве.

Със сърдечен поздрав, и весела Коледа и Васил!

Твой Ив. Вазов

Научен архив на БАН, ф. 46, а. е. 144, л. 8—9.

7

София, 30 ян. 1900

Драгий Илиев,

Току-що приех очакваната нетърпеливо първа книжка на „Надежда“ и успях само да я прегледам. Пъстра, интересна, богата. Тя ще направи навсякъде най-добро впечатление. Нека сѐ тъй да отиват и другите книжки.

Пращам ти едно пътуване — това ми се ще да напиша сега. Макар че е преписано, новите поправки и заличавания безобразно са наплескали страниците, до неу[до]бочитаемост. Такъв съм си сявга и ти трябва да се считаш[1] с тоя мой порок.

Има две типографически грешки в стихотворенията. В „Чети, говедарче“ в петий стих и в крайните думи на 2-ия куплет на 121 стр. Крайно благодаря за рецензията, по-добре не мога да желая.

Сърдечен поздрав, също до госпожата.

Твой
И. Вазов

П. П.

На мнение съм да се напечата стих[отворение]то „Есен“. Ако желаеш във II-та книжка да гудиш не „Ред, правда и свобода!“, а друго ст[ихотворен]ие, пиши ми да ти пратя.

Разумява се, ще ми изпратиш коректури, само нека бъдат на по-широчки листа.

Научен архив на БАН, ф. 46, а. е. 144, л. 6—7.
[1] Поправено по смисъл. В оригинала погрешно: трябва да расчиташ.

СССР

Сп. „ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1978, кн. 1—3

Първите три книжки за тази година на сп. „Вопросы литературы“, орган на Института за световна литература „Максим Горки“ и Съюза на съветските писатели, продължават основните насоки в дейността на това издание: всестранно и задълбочено да се анализира развитието на съвременната съветска литература; да се осветляват от марксически позиции етапи, направления или личности, свързани с литературното и културното наследство; своевременно да се разглеждат най-интересните явления в световната литература. Разбира се, обликът на списанието се допълва и от крайно интересните архивни материали и публикации, от любопитните интервюта с видни писатели, от рецензиите за литературоведски и критически книги и пр.

Книжка първа от т. г. се открива с рубриката „Живот, изкуство, критика“, под която са поместени статиите на М. Пархоменко „Епосът на революционното обновление на света“ и на И. Гринберг „Свят, отворен за поезията“. В същност с тях продължава задълбоченото изследване на тенденциите в развитието на съвременната многонационална съветска литература. В статията на Пархоменко например се проследява традицията на съветската литература в епически мащабното пресъздаване на новия социален живот, на крупните събития в над шестдесетилетната история на СССР. От литературата на 20-те години до най-новите явления в прозата — това е широкият диапазон на вниманието на изследователя. Анализирайки обилен материал, Пархоменко проследява постепенните натрупвания в литературата от последните години, които подсказват нов епически „взрив“. Статията на И. Гринберг разглежда преображенията на приказното, „чудесното“ (от чудо) начало в съвременната поезия и проза.

Безспорно голям интерес буди и статията на В. Кутейщчикова „Историко-културната самобитност на Латинска Америка: идеята и нейното осъществяване“. Тук, както се вижда, става дума за традициите и етапите в развитието на един „регион“, който в последните десетилетия се оказа в центъра на вниманието на световната културна общественост с оригиналността и значимостта на своята поезия и проза. В. Кутейщчикова проследява развитието на културата в Латинска Америка, разкривайки сложния механизъм на първоначално доминиращо влияние на испанската литература и култура, заменено от повика към европеизъм и модернизъм, за да се стигне до осъзнаване на самобитността на своя регион и качественото му извисяване в художественото творчество.

Между интересните материали в книжката безспорно се нарежда и статията на В. Каменов „По законите на поезията (За вътрешния живот на епоса на Толстой)“, в която се анализират някои структурни особености на епическото творчество на Толстой, както и статията на В. Молчанов „Управление чрез изкуството, или изкуството на управлението“. Впрочем значителен интерес представлява и разговорът с Н.Думбадзе в рубриката „В творческата лаборатория“, а сред архивните публикации се открояват „Дм.Фурманов за мемоарната литература, посветена на гражданската война“ и „Ранните пушкински студии на Ана Ахматова“.

Книжка втора се открива с материали от научната конференция „Великият Октомври и литературният процес на съвременната епоха“. Статията на В. Дмитриев „Търсенията на нов герой“ разглежда някои интересни прозаични творби от последно време, около които имаше и оживени критически спорове, обединени от стремежа да се пресъздадат нови социално-психологически типове. Под рубриката „Идеология, естетика, култура“ е поместена статията на Ц. Кин „Да пишем книги или да се занимаваме с политика?“, в която се анализира културно-политическата ситуация в съвременна Италия, някои симптоматични явления, свързани с кризата на традиционната буржоазно-либерална интелигенция.

Сто и петдесет годишнината от рождението на Н. Г. Чернишевски е отбелязана със статията „Изпитанието на времето“ от Е. Плимак. Романът „Какво да се прави?“ и неговите критически интерпретации в различни времена са обект на изследване в статията, допринасящи да се навлезе по-дълбоко в идейното съдържание на творбата. От по-друг характер е статията на М. Чудакова „Поетиката на Михаил Зошченко (Проблемът за авторското слово)“. Тук творчеството на големия сатирик е разгледано с оглед на кардиналната промяна на типа писател, типа отношение към действителността, и в

крайна сметка — типа авторско слово (което винаги има подчертано мирогледен и оценъчен характер), намерила най-ярко и своеобразно отражение в прозата на Зошченко. Също към литературното наследство е насочена и статията на В. Г. Базанов „Съдбата на един мит“, посветена на поезията на Есенин и Клюев.

Сред разнообразното съдържание на кн. 2 трябва да отбележим и обсъждането на тема „Естонската критика днес“ и особено материалите, изясняващи творческата биография на И. А. Ефремов, хвърлящи нова светлина върху живота и творчеството на големия учен и фантаст.

Разнообразно е и съдържанието на кн. 3, която се открива със статията на В. Новиков „Признаваме ли на изкуството правото да преувеличава...“ (Горки за новите форми на художествено обобщение)“. И. Янская и В. Кардин в „Деловите делници (Бележки за съвременния очерк)“ разглеждат състоянието и тенденциите в развитието на този документален жанр. Под рубриката „Съвременен литературен процес и фолклор“ е поместена статията на П. Мовчан „Завръщане с цел обогатяване“.

Една от най-интересните статии в книжката е анализът на трагедията „Владимир Маяковски“ от В. Алфонсов. Анализирайки сюжетното развитие, както и типичното за Маяковски метафорично мислене, Алфонсов открива косвената и опосредствувана връзка на това ранно произведение с идеите на символизма, от който Маяковски се отгласква и разграничава.

Статията на Д. Урнов „Парадоксите на внимателното четене“ засяга един от най-важните моменти в западното литературознание — кризата на новата английска критика. Разглеждайки — често в ироничен аспект — творчеството на един от видните ѝ представители, Ф. Р. Ливис, авторът стига до по-общи изводи, когато поставя направлението на „внимателното четене“ в широк исторически контекст, за да открие неявната, но изключително съществена „подмяна“ на целите и назначението на критиката, дошла с утвърждаването на new criticism.

Много съществен въпрос от историята на руската култура и литература засяга статията на В. Кантор „Руското изкуство и „професорската култура“ (Литературно-естетическите възгледи на К. Д. Кавелин)“. Разглеждайки своеобразното направление на „професорската“ култура като „възникнала на кръстовището на дворянския и разночинския либерализъм“, В. Кантор изяснява сложния и неоднозначен неин характер, благодарение на който тя играе различна роля в един или друг социално-политически и културен контекст.

Не може да не отбележим и материалите, даващи информация за литературния живот в други страни — препечатаното от в. „Зонтаг“ постановление на ГЕСП „Задачите на литературната и художествената критика“, както и статията на В.Озеров „Активност гражданска — активност творческа. (Из финландските записки)“, а също и архивните материали за К. Федин, Анд. Платонов или „Семейната драма на Херцен“ от В. Ланский.

Х. Б.

ДАНИЯ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1977, кн. 2

От особен интерес в рецензираната книжка на датското списание за литературни изследвания е работата на професора по германистика в Калифорнийския университет Херберт Ленерт, озаглавена „Сто години Томас Ман. Томас Ман — класик?“

Авторът отбелязва, че през 1975 г. в САЩ и Европа се провеждат множество академични колоквиуми по случай стогодишнината от рождението на Томас Ман. Официалните тържества по този повод предизвикват в ГФР тук-таме остра реакция. Особено сред представители на новата левица се разпростира значително недоволство поради подозрението, че буржоазията се стреми да представи Томас Ман като класик. Но тази „линия на антипатия“, смята проф. Ленерт, има своите исторически очертания; тя започва със страстните възражения на младия Георг Хайм срещу Рилке и Георге, които обаче въпреки това са оказали силно влияние върху собствения му поетичен стил. Приятелят на Хайм Курт Хилер публикува през 1917 г. памфлет срещу статията на Томас Ман за „Негодникът“ на Айхендорф, докато Томас Ман в своите „Размишления на аполитичния“ дава израз на неприязънта си към активизма и експресионизма. Тази взаимна антипатия се простира и върху Брехт, който е запазил от своите първи изяви някои експресионистични, културно-революционни черти (например в пренията му с Лукач). И когато лявоориентирани съвременни западногермански писатели се позовават в своето неразбиране върху изказвания на Дьоблин, Йан и Брехт за Томас Ман, те изразяват с това, че са привърженици на културната революция срещу буржоазния начин на живот и срещу вече установените по време на експресионистичното десетилетие писатели,към които спада и Томас Ман. Според автора на статията тази антипатия на експресионистите и постекспресионистите към Томас Ман е явление, възникнало поради потребността от оригиналност и саморазграничаване. Но потребността от извънредност, както и буржоазната първооснова са общи за литературата на сецесиона, за експресионизма, а също и за Брехт и Томас Ман. Онова, което ги свързва, е наследството на Ницше, витализмът, стремежът с помощта на фантазията да се достигне до първичността на

живота, да се смъкне булото на бюргерското благонравие, на конвенционалния морал, да се противодейства на механизирането и прагматизирането на света. Това, че бюргерската форма на живот представлява за Томас Ман противовес на неговата модерност, това, че той се впуска в играта между елементарното (ерос, смърт, болест, упадък) и бюргерското (любов, нужда от сигурност, стремеж към свобода), без да провокира прекалено много, без да разчупва форми, представлява отлика спрямо експресионистите и техните следовници, смята авторът. И все пак бюргерско-консервативната страна във фиктивния свят на неговото творчество е навярно една постоянна тенденция, но не и стабилна интелектуална позиция. Тя почива на симпатията му към читателя, чийто свят той въпреки това наблюдава дистанцирано-критично.

След успеха на „Буденброкови“ Томас Ман охотно вижда в себе си представител на немския образован бюргер. Това е вече близко до образцовия тип, до класика и така Томас Ман обрисува Гьоте в една своя реч по случай стогодишнината от смъртта на поета като „представител на бюргерската епоха“. Тази устремена към класичното страна на представителността у Томас Ман дразни, лесно обяснимо, следовниците на експресионистите и новата левица, изтъква проф. Ленерт. Но у Томас Ман съществува и обратна страна: художникът като актьор — това е темата на Ницшевата критика срещу Вагнер, която изпълва Томас Ман с възторг още в началото на творческия му път. Подозрението, че художникът би могъл да бъде с фалшива стойност, да бъде само актьор, дори престъпник, определя творчеството на Томас Ман също толкова, колкото и наклонността към класически-достолепен език и поведение. Това подозрение се откроява например в онези сцени от „Бунденброкови“, където Хано прозира своя баща в „Тонио Крьогер“, който бива взет по погрешка за мошеник, но преди всичко в „Изповеди на измамника Феликс Крул“, чиито първи страници представляват пародия в стила на „Поезия и истина“ на Гьоте.

Взаимопроникването на класическата и антикласическата тенденция у Томас Ман не е изобразено никъде така директно, както в новелата „Смърт във Венеция“, отбелязва авторът. Тази творба представлява според автора на статията завършен експеримент с мисълта за класическото, образцово и морално достолепие на художника. Героят Ашенбах изключва „познанието“, за да придобие „оная възвишена чистота, простота и хармоничност на формата, които оттогава насам придаваха на творбите му един тъй сетивен, дори преднамерен облик на майсторство и класицизъм“. Ала изпълненият с достолепие Ашенбах бива повален от дионисиевска страст на плажа и в град Венеция, където се съприкосновяват елементът и културата. Зад неокласическата форма, зад вдъхновената от „Сродство по избор“ проза и нравственото съзнание на разказвача се утвърждава вярата в мощта на дионисиевското начало, на елементарното, на „живота“, на които достолепието на Ашенбах може да противопостави единствено трагическата си гибел.

Трудността да се посочи историческото място на Томас Ман се съдържа в собственото му творчество, подчертава проф. Ленерт. На обвързаността с класическата и хуманната традиция, с Гьоте, е противопоставена една дестабилизираща тенденция — обвързаността с романтичния свят на очарованието от елементарното и разлагащото се, с песимиста Шопенхауер и критика на културата Ницше. Възможността да се открие в класиката стабилен образец става съмнителна, хуманността се превръща в самолично поведение, в засвидетелстване на симпатия и добронамереност на мрачния фон на един свят без здрави опори.

Всяка една критика на Томас Ман, която се стреми да му припише едробуржоазна идеология, за да го разобличи като лъжекласик, ще остане по необходимост едностранчива и повърхностна, изтъква авторът. И въпреки това е разбираемо неудоволствието от това, че Томас Мас се чествува като буржоазен класик. Повод дава и последната публикувана свръхобемиста биография на Томас Ман „Вълшебникът: Животът на немския писател Томас Ман“ от Петер де Менделсон, чийто първи том обема повече от хиляда страници. Проф. Ленерт прави пространен критичен анализ на публикувания том, за да се определи неговата литературноисторическа стойност. Той посочва, че Менделсон е явно добър познавач на Томас Мановото творчество. Но някои от неговите интерпретации са спорни. От особено значение в този том е голямото внимание, което се отделя на отношенията между братята Томас и Хайнрих Ман. В тази връзка изпъква описанието на привързаността на двамата братя към сестра им Карла. Сестрата, смята Менделсон, е направила опит да живее така, както са описвали живота нейните братя. Поради това и двамата имат определена морална вина, заключава биографът, за нейната смърт. Между двамата братя е съществувала своеобразна творческа надпревара, отбелязва проф. Ленерт, която през 1918 г. е достигнала до истинска колизия в отношенията им. Есето на Хайнрих Ман „Дух и дело“ представлява истинска провокация срещу Томас Ман. В него се пародират становищата на по-малкия брат по въпросите на съвременната култура и се изтъква, че проблемът не е в духа и изкуството, а в това, че художникът като представител на духа трябва да мисли политически. Проф. Ленерт смята, че възмущението на Томас Ман, което го е подтиквало години наред, за да напише огромното си есе „Размишления на

аполитичния", се е дължало на три причини. Първите две са във връзка с есето на Хайнрих Ман „Дух и дело". В него по-възрастният брат упреква по-младия, че е предал на властниците делото на народа и на духа. Докато Томас Ман се е смятал през 1914 г. свързан със своя народ. Тогава Хайнрих е призовал брат си и подобните му да превърнат словото си в оръжие срещу властта и управниците. Томас Ман е вярвал, че защищава изкуството и литературата срещу „политиката", срещу злоупотребата с тях в полза на идеологията и пропагандата. Но в последна сметка Томас Ман е искал да види в една немска победа някакъв световноисторически смисъл и се е възпротивявал да приеме войната като чист абсурд. Тъкмо ситуацията като немски писател да желае поражението на Германия, в която се бил озовал Хайнрих, му изглеждала абсурдна, подчертава проф. Ленерт. Победата на Германия е трябвало да намери смисъл за една свободна от пропаганда литература. Свободната игра на изкуството, намерила символ в „Негодникът" на Айхендорф и в романтичната симпатия към смъртта, чистото артистично изложение е било за Томас Ман олицетворение на немска свобода изобщо. Само в този смисъл той е вярвал, че трябва да съхрани авторитарните структури в една народна държава, която той си е представял ръководена от политически специалисти, понеже неидеологизираната държава нямало да изисква от писателя да застъпва някоя идеология. В „Размишления на аполитичния" вече се проявяват възражението срещу собствената консервативна основна позиция, отбелязва авторът на статията. Томас Ман признава неохотно неизбежността на едно демократично бъдеще. Окончателното разрешение на тази неохота е свързано с прозрението, че немската десница също притежава идеология и се стреми да наложи още по-тежки ограничения, отколкото либерално-социалната демокрация.

Авторът разглежда и някои други публикации, свързани със стогодишнината от рождението на големия писател, които допринасят за изграждането на един по-комплексен образ на Томас Ман, който едва в наши дни се откроява с цялата си яркост върху фона на своето време.

В книжката е публикувана и статията на Бьорге Кристиянсен от Копенхагенския университет, озаглавена „Романът на Херман Брох „Смъртта на Вергилий".

Изхождайки от проблема за смъртта и епохата в мисленето на Херман Брох, авторът изследва как се реализира формално и тематично превъзмогването на този проблем в романа „Смъртта на Вергилий". Формално „ликвидацията на смъртта" се постига посредством специфична техника на символи и лайтмотивна структура. При това се посочва, че процесът на символизация се осъществява по начало с помощта на лайтмотивна „оркестрация", много сродна створческия метод на Томас Ман. Тясно свързано с проблематиката за смъртта е и изобразяването на времето в романа. „Потокът на съзнанието" при Вергилий създава едно вечно настояще на живота, което се схваща като олицетворение на сферата на „ноумена". Тематично „Смъртта на Вергилий" може да се обозначи като борба за превъзмогването на смъртта, която има процесуален характер. Най-важните фази на този процес могат да се опишат като: 1. Разруха на естетическата стойностна система на Вергилий. 2. Извисяване на това лично изживяване до прозрение за нищожността на всеки ред. 3. Възвръщане на увереността в божието битие чрез пророческа визия на една нова ценностна действителност и по силата на непосредствено изживяване на истината. В тази връзка се разисква характерната за мисловния свят на Брох антиномия между идеалистичната и екзистенциалистичната интелектуална позиция. Като краен резултат се посочва, че разрешението на проблема за смъртта предполага ликвидацията на „етичното изискване", както и обратно — придържането към това изискване актуализира проблема за смъртта.

Статията на Бьорге Кристиянсен хвърля светлина върху едно от най-значителните белетристични произведения в новата немскоезикова литература, но е твърде спорна със своите методологически постановки и събужда основателни възражения.

Заслужава да се отбележи и статията на проф. Хелена Чепе от Чикагския университет „Между битов стил и социална критика: романът на Фойхтвангер „Успех".

В статията се отбелязва, че навярно в никой друг роман на Фойхтвангер не изпъкват така ясно силните и слабите страни на писателя, както в книгата му „Успех", публикувана през 1930 г. Това е творба, изпълнена със съдържателни и формални противоречия, посочва проф. Чепе. Така възникват напрежения от постоянната смяна на експериментална с консервативна разказна техника, на битов стил със социална критика, от противоречието между политически наивитет и пророческа далновидност, между сълзлива сантименталност и хаплива сатира. В тази антитеза между майсторство и дилетантизъм се заключава и проблематиката на романа, но и нейното своеобразно естетическо очарование.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE",
Париж, No. 295, юли 1977

Роден през 1901 г., Андре Малро почина 75-годишен. Неговата смърт, настъпила в една възраст, на която — по свидетелства

на близки около писателя и общественика — Андре Малро продължаваше да държи енергично перото и да пише предимно като критик, изкуствовед и мемоарист, бе дълбоко почувствувана като скъпа загуба за френската култура, на която той служи всеотдайно като творец и политико-обществен деец. От 1921 г., когато, двадесетгодишен, дебютира в литературата с кубистката поема „Книжни луни“, която посвещава на поета Макс Жакоб, до забележителните „Антимемоари“ и есето „Тленният човек и литературата“, което приключва участието му в литературния живот, в продължение на цели пет десетилетия Малро създава огромно дело като писател и успоредно с това разгръща твърде бурна политическа и обществена дейност, която мина през много перипетии, включи го през периода на войната в антуража на генерал Де Гол и след освобождението на родината му цяло десетилетие ръководи в правителството на генерала Министерството на културата, където остави дълбока и трайна следа със смелите си и талантливи творчески мероприятия, които осъществи с широк замах, като привлече около себе си сътрудници и ги насърчи за творческа работа. По почин на Малро и с неговото пряко съдействие например един от именитите модерни художници на нашето време Марк Шагал декорира тавана на Парижката опера. Любопитен е споменът, който Шагал е дал за броя, посветен на Малро, на известното месечно списание „Ла Ревю Франсез“ (юли 1977 г.) — своя кратък текст от две страници художникът е озаглавил „Като огън“, наслов, който вече е една характеристика за писателя и общественика. „Не мога да си представя — казва Марк Шагал, — че пиша в този момент за Малро, който не е вече между нас. Не намирам думи и не мога да разбера! Така нещастен съм поради неговата смърт, че предпочитам да мълча. . . Малро угасна. За всички нас празнината е огромна, но остава неговото дело. . .“ И Марк Шагал разказва: „Министър на културата, той ме покани да отида при него и поиска от мене да изпиша тавана на операта. Прецених, че това предложение се прави без много приказки. . . Мисля, че Малро беше най-големият ми приятел. И аз илюстрирах с голямо вълнение неговите „Антимемоари“, както и разказа му за войната в Испания, по повод на което той ми писа дълго писмо. . . Но Малро беше нещо повече от мой приятел. Той беше приятел на Франция и на човечеството. Не познавам друг човек, толкова проникнат от изкуството, че гореше. Думите му бяха жарава. Той гореше като огън през целия си живот до момента, в който сам изтля.“ И големият художник завършва разказа си с думите: „Щастие бе за мене, че го срещнах. Надявам се, че френската младеж ще се вдъхновява от Малро и ще следва неговия пример.“

Във възпоменателния брой на „Ла Нувел Ревю Франсез“ участвуват 19 автори, приятели и почитатели на големия писател. Материалът е разделен на два дяла: живот и творчество на Малро. В биографичната част с особен интерес се четат двадесетте и пет страници, които Пиер Моано е посветил на своя „шеф“ като министър на културата.

Пиер Моано ни е обрисувал „Малро в своето всекидневие“, както гласи насловът на разказа му. Тези двадесет и пет страници текст съдържат кратки очерци с отделни подзаглавия, които в своята съвкупност ни очертават фигурата на министъра на културата в различни аспекти, както Малро се е изявявал при различни обстоятелства в срещи и разговори със свои съотечественици и с чужденци. В един кратък очерк, озаглавен „Вечеря в града“, през 1970 г. Моано пише: „Уморен, с черна вратовръзка, твърде нервен, Малро говори с глас тъй грохнал и със срички, толкова натъртени или безгласни, че изпитвам истинска трудност не само да разбирам, но и да чувам това, което говори. . . По едно време той се изолира в един ъгъл на салона заедно с Робер Мале и с мене и в потока на разговора изброява писателите след войната, които в неговите очи имат най-вече стойност: Монтерлан, Селин и едно име, което влиза направо в сърцето ми, защото смятах, че той го познаваше зле, Жонò. Възвишеност, реч, инвенция. Мале се учудва също не на избора му, но на близостта му с Жонò: „Как!—казва той, но Жонò е изворната вода на романа! А. Арагон?—казвам аз. — За Аргон, рече А. М, в случая съм по-малко сигурен. Един глас, понякога един великолепен глас в поезията, но не съм сигурен, че целокупността е творчество. — А Сартър?— пита Мале. — „Няма романист Сартър, казва А. М., Сартър е нещо друго.“ Нито Мале, нито аз споменавам Камю; знам много добре, че моето ненащърбено приятелство с Камю страда да видя А. М. разделен от него, без очевидни причини, от нещо, което никога не прозрях.

„Всичко, каквото правя, ме отегчава! — казва внезапно А. М.—С изключение на„Антимемоари“-те, всичко, каквото правя, ми пада от ръцете. Впрочем какво съм направил? Няколко книги и работи (trucs) върху изкуството.“ И Малро прави жест с ръката, като да прикове миналото на мястото му. — „Чувствувате се издължен, казвам му аз. — Да, издължен, точно така. — Изобщо, казва Мале, вие сте един вид в спокойствие. — Не, казвам аз, в отчаяние.“ А. М. ме поглежда с бърза усмивка и неочаквано слага ръката си върху моята.

На друго място в своите спомени Пиер Моано казва: „В деня на откриване изложбата на Пикасо, гледайки скулптурите в „Пети Пале“, А. М. се спря дълго пред „Косачът“ (Le Faucheur), изобразяващ смъртта, сетне се обърна към мене и ми каза тихо: „Паметник за Бодлер!“ — Впоследствие той беше пожелал за него мястото зад „Нотр-

Дам“ и ние бяхме разпределили задачите. Аз бях предприел (от моя страна) постъпки пред администрацията на града. Сетне нещата се развиха другояче.

Фредерик Гровер предава един „Разговор за Морис Барес“, състоял се през лятото на 1968 г. „Андре Малро, говори Гровер, ме прие на 1 юли точно в 15,30 часа в министерството. Този ден беше много горещо, но в големите зали на Пале-Роял беше относително хладно. Малро, когото бях срещнал на същото място за пръв път през октомври 1959 г., ми се стори доста променен. Беше по-набит, по-масивен. По-ясен е в съзнанието ми неговият поглед. Несъмнено, защото няма вече тикове на лицето и аз го наблюдавам повече в лицето, без да се страхувам, че това го стеснява. Струва ми се, че не пуши вече. Лицето е по-грубо, но се оживява още от време на време. . . Днес той ми се вижда, напротив, твърде „солиден“, малко бавен в движенията си. Не знам защо ме кара да мисля за един Ренан, но по-тънък. . . Разчиства веднага терена за разговор. Барес като журналист му изглежда незначителен — или дори отегчителен (14-те тома „Хроники от Голямата война“ например). Остава романистът и особено младият Барес: авторът на „Култ на аз-а“ и на есетата, включително до „За кръвта, за наслаждата и за смъртта“ и „Амори ет долори сакрум“, стилистът и есеистът, който е твърде значителен. Жид дължи извънредно много на Барес, специално Жид като автор на „Земни храни“. . . Но Барес е жертва на недоразумение. Той е искал да се убеди, че има у него двама човека — Барес на Тибър и Барес на Оронта, според терминологията на Монтерлан. Искал е да бъде привърженик на латинските позиции срещу германистичните. Истинският диалог, истинският конфликт на Барес не е с Германия, но с Азия. Истинският враг на Барес е Индия. Той е сбъркал, като е вярвал, че неговият проблем е на Рейн: в действителност е на Персийския залив.

За нашето поколение — заявява Малро — Барес беше най-големият писател. Нахвърляхме се на последната Баресова книга, както тичахме на последната пиеса на Батай, само че Барес беше добър, а Батай лош. За Жид големият съперник беше Барес. Често противопоставят Клодел на Жид, но Клодел беше далеч, беше настрана, едва от 1927 г., след неговото завръщане във Франция, той започна да влиза в сметка. . . Не, имаше тогава за нас Барес, Жид, малко нещо Сюарес. . . Само че Жид това беше „Ла Нувел Ревю Франсез“, а Барес „Ла Ревю де дьо Монд“, т. е. списанието на писателите-академици.

Продължавайки своите общи разсъждения в разговора със събеседника си, Малро говори: „Забележете какви странни отношения имат писателите спрямо политиката: вземете случая с Ж.-П. Сартър: партията, която той се опита да създаде, беше абсурд, смешна работа. Писателите могат да пишат *за* политика, но то не е същото. Поетите би *трябвало* да бъдат красноречиви. Те са рядко такива. . .“ Опитвайки се да прехвърли разговора върху един по-литературен терен, събеседникът Гровер поставя на Малро въпроса: „Не вярвате ли, че Барес е създал една форма на политически роман, която Арагон например е експлоатирал, използувал? . . .“ И Малро отговаря: „Но аз се измъчвам, като чета Арагон. . . „Бланш“ например. . . Той се опитва да създава „нов роман“ като младите. . . , докато Арагон още от дебюта си беше много остър. „Волнодумство“ (Le Libertinage) например (казано между скоби, една твърде баресианска книга). . . Но не, „Пътниците от империала“ е сантиментален журнализъм. . . не е от интелектуалното качество на Барес, нито от първия Арагон. Турям настрана „Страстната седмица“. . . Това е една картина. Живопис.

— Едно нещо ме поразява: колкото по чета Барес и Пруст, виждам колко Пруст дължи на Барес, говори събеседникът Гровер. Положително има различия: „Под окото на варварите“ е първият роман на Барес, докато за Пруст е художествената кулминация на неговата кариера.

— Не съм мислил за това—казва Марло.— Ала знаете ли колко пъти Пруст пише на Барес за това, което му дължи. . . Но има различия. . . Вижте колко Барес доминира винаги своето творчество, докато Пруст е доминиран от него, разкрива се и се създава, като го пише, като го твори. . . Стилът на Барес е един твърде писмен стил, докато Прустовият е говорим стил. . .

— Мислите ли, че ще бъде интересно да се проучи еволюцията на известен романен тип, чийто първообраз да бъде Филип в „Култ на аз-а“ и един от представителите да бъде например Клод Ванек от вашия роман „Царският път“?

— Да, може би — отговаря Малро, —би могло да се опита, но има опасение да изгубите Филип по пътя. . . И сетне има традиция на европейския роман: Стендал и Достоевски. . . Истинският предтеча, истинският модел е Жюлиен Сорел. . .

Много са очерците в този възпоменателен брой на „Ла Нувел Ревю Франсез“, които ни разкриват на биографична и литературна основа крупната фигура на Андре Малро като писател и общественик във всички прояви на неговата богата творческа личност. В страниците, които поместваме тук, предпочетохме онния, които са написани от негови близки приятели и сътрудници и които изнасят любопитни факти из жизненото поприще на една от най-колоритните личности в съвременната френска литература и култура, живял и работил с истинско романтично увлечение през най-бурните години на неговата родина. Под интересния наслов „Малро, видян през шест прозорчета“ (капандури) Роже Жюдрен представя Малро като авантюрист, писател, политик, художествен кри-

тик, мечтател, човек. В този есеистично написан текст Роже Жюдрен е нахвърлил рефлексии, където между другото пише: „Малро не разказва; неговите приключения разказват. Изразът не го занимава никак, нито що се отнася до чистотата, нито до скритата сочност на фразата. . . Съчиненията на Малро биха стигнали почти да опишат черта по черта движението на нашия век."

Швейцарският писател Жак Шесекс в своя възпоменателен очерк за Малро пише: „Критиците са имали благоприятното обстоятелство през последните години да открият реалния Малро, различен от легендата, която си беше създал, но нищо не са ни научили за властта на един почерк, който остава раздразнителен, дори объркващ, мистериозно поетичен в своите ефекти."

Нека прибавим накрая, че почти едновременно с „Ла Нувел Ревю Франсез" голямото тримесечно списание „Сюд", което излиза в Марсилия (то замести спрялото да излиза след полувековно съществуване „Кайе дю Сюд"), посвети своя 21-ви брой на Андре Малро при участието на 15 автори, изготвен под редакцията на Жан-Мари Манян и Жан-Мари Тиксие.

Н. Д.

НАЧАЛОТО НА ЕДНА ПОРЕДИЦА

ЛИТЕРАТУРНИ АНКЕТИ: „ЕМИЛИЯН СТАНЕВ“ от ИВАН САРАНДЕВ. С., БАН, 1977. 179 с. „ЛАМАР“ от МИХАИЛ ТОШКОВ. С., БАН, 1977. 273 с.

Необходимо ли е с дълъг увод из историята на литературното анкетиране да доказваме всеизвестното — че у нас то има високи и незаменими образци, но няма традиция; че направеното от Ив. Д. Шишманов, М. Арнаудов и Сп. Казанджиев стои като тъжен укор към нас — колко големи писатели отнесоха в гроба своите изповеди! Не говоря за творци, изминали жизнения си път, преди съвременниците да схванат истинската величина на таланта им, като Дебелянов Вапцаров, Пеньо Пенев и др. Но Елин Пелин живя повече от Йовков, ала нямаше „своя“ Спиридон Казанджиев; пред очите ни си отидоха Димитър Димов, Талев, Фурнаджиев. . . прекъсвам изброяването, защото би могло да ни отчае — пропуснатото в тази област не се наваксва.

Припомням общоизвестното, защото в тази светлина можем да оценим значението на новата поредица „Литературни анкети“. Нейната цел е да направи онова, което не бе по силите на отделни ентусиасти — да спомена само Атанас Свиленов: да обхване всички видни съвременни писатели, както и да издири из архивите анкети с онези, чието слово вече не можем да чуем. (Например предстои да излезе анкета с Теодор Траянов.) В същност едва ли бихме могли сега да схванем истинската стойност на тази поредица — литературната анкета е особено „щастлив“ жанр, чиято ценност расте с времето.

Излезлите досега две книги не са достатъчни за една обобщена преценка на поредицата. Затова, преди да се спра на тях, бих искал бегло да засегна два въпроса с принципно значение. Първият от тях е за същността на литературната анкета. В какво е нейната ценност? Не ще и дума, в това, че те са „. . .с нищо не заменими източници както на документални свидетелства, а така също и на автентични указания за естетическите им (на творците — б. м.) вкусове, мнения, характеристики на лица и събития, литературни и граждански позиции“, както е казано в предговора на редколегията към първата книга от поредицата („Емилиян Станев“, с. 5) Тоест анкетите са ценни с богатия фактически материал. Но тук се налага едно уточнение — какъв фактически материал? Въпросът е много важен както за възприемането на анкетите (а някои реакции на отделни литератори показват, че те не са наясно именно за това), така и с оглед работата на анкетьора. Нямам възможност да се разпростирам, но бих искал да отбележа, че когато става дума за биографични данни, които се съдържат в архивни източници, аз не бих гласувал пълно доверие на анкетата. Човешката памет лъже — не говоря само за грубите грешки и „бели петна“, но и за неволните изопачавания, когато под патината на времето човек смесва — малко или много — онова, което е било, с онова, което би желал да бъде.

Затова и анкетата се насочва към индивидуалното възприятие на събитията. Кога писателят е завършил гимназия примерно, може лесно да се провери, особено за творци от по-ново време. Но с какво е запомнил той ученическите си години, какво са формирали те у него — можем да научим само от писателя. Какви са промените в редакциите на дадено произведение, е лесно да се установи, трябва „само“ добросъвестност и труд. Но от какво са продиктувани тези промени (въпреки че се случват и разминавания между намерение и резултат) — това ще ни каже творецът.

Тази „двойственост“ на жанра личи и в друга сфера. Безспорно в анкетата намират дискурсивен израз обществено-политическите, естетическите и пр. възгледи на твореца. Но по същество те винаги са по-бедни от въплъщението им в творчеството му (ако става дума за истински творец). Изглежда парадоксално, че в тази толкова суверенна област — та кой може да ни разкрие разбиранията на един човек освен самия той — може да има подобно разграничение. Да, но това е творец, който в произведенията си по правило „знае“ повече, отколкото като личност. Нека си припомним само Ленинова оценка за творчеството на Толстой.

Така че според мен литературната анкета е преди всичко (и без да отричаме ценността ѝ като фактически материал) психологически автопортрет на анкетирания,

от една страна. От друга страна, една от възможните интерпретации на художествения му мироглед и неговото творчество.

Тясно свързан с този въпрос е и още един — за начина на осъществяване на анкетата. Небогатата ни традиция е маркирала двата възможни полюса — от „скритата“ анкета на Сп.Казанджиев до пунктуалността на М.Арнаудов, унищожил според уговорката написаните от Яворов „за доказателство“ стихотворения. Но проблемът е интересен не само от етична гледна точка, а с оглед резултатите. Впрочем пак небогатата ни традиция показва, че практиката е по-богата от схемите. Да си припомним как Шишманов е записвал на листа с менюто онова, което е смятал, че няма да чуе в строгата атмосфера на премерени въпроси и отговори. Струва ми се, че това е „оптималният модел“, съчетал точния запис на обмислени отговори с улавянето на редките моменти на пълна откровеност и прозрение в себе си. И, както всеки оптимален модел — най-трудно осъществим: той предполага дълголетно познанство, близост, духовно общуване между анкетьора и анкетирания.

*

Двете анкети, които са обект на нашето внимание, добре илюстрират двата възможни подхода. Едната от тях в същност не е и анкета в точния смисъл на думата. „Ламар“ на М. Тошков представлява записи на разговори, водени в течение на почти две десетилетия, примесени със спомени и характеристики на обкръжението на Ламар, неговият начин на живот, както и разсъждения — на анкетьора и близките на поета — за творчеството му.

По-горе сравних литературната анкета с автопортрет. Има обаче една съществена разлика: тя е „автопортрет“, нарисуван повече или по-малко с епизодични или постоянни отклонения — но все пак по „контура“, очертан от анкетиращия. Когато неговите въпроси нямат строго системен характер, когато се записват ежедневни разговори с присъщото им скачане от тема на тема, неизчерпване или отклоняване от подхвърления въпрос, тогава този контур се накъсва, изтънява съвсем. И за да преодолее аморфността на материала, анкетьорът започва сам да рисува портрета на своя обект. Аз съм склонен да приема „Ламар“ на М. Тошков именно като портрет на големия поет, изграден от автора на базата на дългогодишното им познанство. Такъв образ не може да не бъде плод на субективно виждане и навярно мнозина от близките на Ламар няма да намерят в тази книга своята представа за него. Но това според мен е нейно безспорно достойнство.

Разбира се, не може да подценяваме и чисто документалната стойност на книгата. М. Тошков е бил близо до Ламар, особено в последните години от живота му, които е обрисувал плътно и психологически убедително; разпитвал го е и за по-ранни събития от живота му, които иначе едва ли биха станали известни. Можем да съжаляваме, че сравнително малко внимание е отделено на естетическите възгледи на поета, на творческата история на най-добрите му творби. Но едва ли затова трябва да виним М. Тошков — Ламар не е от творците със стройни и рационално изградени представи за изкуството, не е от онези художници-мислители, които с лекота излагат своето кредо в логическа форма. Затова и малкото, което се съдържа в анкетата, придобива особено висока цена.

Има обаче някои моменти в тази книга, които будят възражения. Не говоря за отделни психологически щрихи в образа на Ламар, които ми се струват неубедителни. Нямам пред вид и това, че М. Тошков понякога се задоволява да ни поднесе своето мнение за някои хора от обкръжението на Ламар и събития в живота му — а нас ни интересува мнението на поета. Не бива да обръщаме особено внимание и на факта, че твърде често Ламар повтаря — „Тошката е добър поет“, макар „Тошката“ да е доста по-критичен към стиховете му (с. 122—123); че молбите към Ламар да „подбутне“ кандидатурата на Тошков за СБП могат да ни насочат и към пò други заключения за мотивите му, а „неподбутването“ ѝ обяснява някои остри думички на анкетьора, отправени анонимно по адрес на „чиновниците“... Тези слабости човешки не заслужават нищо повече от усмивката, която предизвикват. Но понятието такт, идващо ни наум, когато четем тези неща, придобива при анкетирането и неочакван литературен смисъл. Особено при „скритата“ анкета (макар Ламар да е знаел, че Тошков събира материал за книга), където е извънредно важно да се отсее зърното от плявата, казаното само „ради красного словца“ от дълбокото убеждение. Например: „Сашо (Ал. Жендов — б. м.) не е толкова голям творец, както сега го превъзнасят. У нас всеки, който пострада, се превръща в мъченик и с това расте и творчеството му неправилно. Аз съм ти разказвал, че съм укротявал Жендов да не предприема крайности, но той си беше вироглав и мислеше, че сам може да се пребори с някои неправилности“ (с. 169). Да оставим настрана оценката за творчеството на Жендов; но записките на Кр. Павлов (вж. с. 261) показват как е реагирал Ламар на „случая Жендов“ — по начин, безкрайно различен от обидната снизходителност и незаинтересованост, прозиращи в тези (и следващите, които не цитирам) редове.

Този въпрос има принципно значение при „скритата“ анкета, затова и се спирам на него. Иначе това е единичен случай в книгата на М. Тошков и не по такива отделни моменти трябва да определяме качествата ѝ. Достатъчно е само да си припомним, че благодарение на М. Тошков словото и размислите на Ламар не са безвъзвратно загубени, за да се съгласим, че не частните възражения и за-

бележки (а такива сигурно всеки би могъл да има) са от значение.

*

„Емилиян Станев“ от Иван Сарандев е в много отношения „антипод“ на анкетата с Ламар. Преди всичко — по начина на провеждането: шест разговора, чийто текст после е редактиран от самия Емилиян Станев, заедно с кратки спомени на Сарандев за други — недокументирани — разговори в предишните години и особено ценния разказ на съпругата на писателя. Здравата проблемна рамка, очертана от въпросите на Сарандев, придава целенасоченост и тематична монолитност на отделните разговори. Но в тях не са се загубили интонацията и характерът на живата беседа — анкетьорът е бил достатъчно находчив и контактен, за да следва бързата мисъл на Емилиян Станев и да улови неочакваните аспекти на темата, разкриващи се в думите на писателя. Даже понякога в това отношение се стига до крайност — цитират се откъслечни елиптични фрази, утвърдителни реплики на анкетьора, които не носят никаква информация, така че в бързината и недоизказванията на диалога човек трябва да препрочита няколко пъти даден абзац, за да разбере кое е казано от Емилиян Станев и кое от Иван Сарандев. Но мисля, че тази слабост — впрочем съвсем епизодично проявяваща се — се изплаща с лихвите от свободата и несковаността на разговора, благодарение на които писателят се разкрива пред нас.

Имал съм случай сам да се убедя, че дори големи писатели, които в творчеството си са и рядко оригинални мислители, при интервю някак си се сковават, предпочитат да повтарят най-общи и затова банални истини — може би защото чувствуват, че изразени директно, техните възгледи губят от пълнотата и убедителността на художественото си битие. Затова смятам, че едно от големите достойнства на анкетата с Емилиян Станев, за което заслуга имат и анкетираният, и анкетьорът, е преминаването на тази граница, отвъд която в същност започва саморазкриването на твореца. Мислите на Емилян Станев за историята, интерпретацията на отделни събития от нашето минало, възгледите му за същността и ролята на изкуството — изброявам само някои проблеми, в разговора по които особено ярко проличаа неконвенционалността на неговите схващания — са не само интересни, а често и парадоксални; те са скъпоценен и изключително богат материал за литературоведа, подсказващ нови насоки в изследването на творчеството му. Много неща звучат странно, та дори шокиращо за нашето ухо, защото са далеч от обичайното и общоизвестното. Но именно с това те провокират нашето мислене, карат ни да съпоставяме казаното от писателя с изразеното в неговите произведения, помагат ни да проникнем по-дълбоко в творчеството му. Защото — както споменах в началото — това е в същност един „превод“ на художественото мировъзрение на писателя на „езика“ на дискурсивното мислене; но „превод“, който е особено ценен за литературната наука, понеже е дело на самия творец. И заложеното в него може да бъде оползотворено само ако преодолеем малко наивната гледна точка на собствените си съгласия или несъгласия с едно или друго, за да тръгнем по пътищата, които ни открива мисълта на писателя.

Този въпрос има според мен принципно значение при литературното анкетиране, бих казал дори, че той е пробният камък за качествата на една анкета. Но, разбира се, не бива да подценяваме и богатите сведения за творческата биография на Емилиян Станев, които се съдържат в тази книга, за историята и преработките на неговите произведения, за характера и особеностите на творческия процес у него и пр. Общо взето, повечето писатели говорят не много охотно по тези въпроси. Емилиян Станев ни е казал много — сравнително много, — а Иван Сарандев е имал удачното хрумване да го допълни със своите „Записи от различни години“ и с разказа на съпругата на писателя. Не бих казал, че тези допълнения към анкетата са равностойни и еднакво необходими: неизбежната фрагментарност и непълнота на „Записите. . .“ им отрежда скромната роля на бегли бележки, внасящи твърде рядко по някой нов щрих към образа на твореца. Много по-богати и интересни са сведенията, съдържащи се в „Отблизо“ на Надежда Станева. Естествено не би могло да се очаква друго след дългогодишния им съвместен живот и като се има пред вид наблюдателността ѝ. Но съпругата на писателя не се е задоволила само да ни разкаже за житейските привички и начина на работа на Емилян Станев (макар че и това би било предостатъчно, за да оценим високо „Отблизо“); тя е очертала много интересно и психологическия облик на твореца, видян именно отблизо, без дистанцията на официалността. Затова нейният разказ внася нова гледна точка в анкетата, показва ни Емилиян Станев в нова светлина.

Както се вижда, в „Емилиян Станев“ на Ив. Сарандев е събран обилен и разнообразен материал за големия наш писател. Би могло да се отправят отделни забележки — за накъсаността на диалога на моменти, за отделни преповтаряния на някои неща в различните разговори, — но те не накърняват чувствително качествата на тази ценна анкета.

*

Двете анкети — „Емилиян Станев“ на Иван Сарандев и „Ламар“ на Михаил Тошков — са безспорно ценен принос в този позабравен жанр, каквито и възражения да имаме срещу отделни техни слабости. Но още по-важно е, че с тях се възражда прекъснатата за дълги го-

ини традиция на литературнот о анкетиране. зовата поредица „Литературни анкети“ е амислена с непосредствената цел да подпомогне написването на предстоящата многотомна история на българската литература. Тя несъмнено ще изпълни това си предназначение. Ала все пак си позволявам да мисля, че тепърва ще оценяваме значението ѝ, че следващите поколения ще усетят по-добре стойността ѝ — така, както всеки, който е изследвал творчеството на Вазов, Яворов или Йовков, е отправял своята благодарност и към Ив. Д. Шишманов, М.Арнаудов и Сп. Казанджиев.

Христо Стефанов

ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА, „НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЛИТЕРАТУРНОТО РАЗВИТИЕ“
С., БП, 1977. 187 с.

Литературната критика — изкуство или наука? Този труден въпрос все не получава задоволителен отговор, защото и самите критици не са единни в себепознанието си. В различни исторически периоди, в зависимост от ред обществени фактори са били издигани в култ различни компоненти на критическата мисъл. Имало е времена, когато критикът е бил преди всичко артист и поет (при романтизма примерно), и други, когато се е ценяла рационалната му мисъл, способността за научен синтез (например критиката на позитивизма). Но големите личности, истинските творци в критиката винаги са съчетавали в себе си артистизма с научността, богатата асоциативност със здравата логика. И повече от всякога, за да бъде градивна, проблемна и действена литературната критика, днес нейните жреци трябва да притежават универсалността на талантите, трябва в творбите си да ни привличат с дълбочината на научното мислене и блясъка на художественото въображение. Съвременният читател притежава интелектуалната зрелост да възприема пълноценно сериозните критически текстове.

Повишеният читателски интерес към труда на литературоведа е своеобразен отрицателен отговор на теориите за херметичността на този труд. В статията си „Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого“ (Вопросы литературы, 1963, № 3, с. 111) акад. Д. Лихачов пише: „Историята на литературата е не само наука, но и изкуство, и познание на литературата, и не само научно познание, но и художествено. Художественото познание изисква в известна степен и художествено претворяване на опознатото в научните работи, призвание не само да съобщят резултатите от изследванията, но и да предадат естетическите ценности на всички тези, за които са предназначени.“ Признаването на художествената критика за изкуство води със себе си извънредно важния извод, че трудът на литературоведа трябва да бъде разбираем и близък на читателската аудитория, защото времето на максимата „изкуство за изкуството“ отдавна отмина безвъзвратно.

Изказаните дотук размишления не са самоцелни, те имат пряко отношение към рецензираната книга. Елка Константинова умее да интерпретира увлекателно резултатите от научния анализ и да довежда до читателското съзнание естетическите ценности, които открива в наблюденията си над литературния процес. „Със съвременен научен подход и със съвременен трепет трябва да се анализира литературното минало, а съвременната литература да се разглежда като логическа последица от това минало. . . Психологията, философията, историята, социологията. . . задължително участвуват днес в литературното изследване, в проучването на литературното минало“ (с. 6). Тази широка програма за литературното изследване предопределя читателското съучастие в научното търсене. Върху специфичната територия на литературата се извършват наблюдения, валидни за обществената и духовната характеристика на съвременника, извършват се задълбочени анализи над еволюционните процеси в обществото, които водят до качествени изменения и в литературата. По същество написването на една многотомна история на националната литература е свидетелство не само за нивото на литературоведското мислене в този период, а и преди всичко за онази съвкупност от представи за миналото, настоящето и бъдещето, която най-точно отговаря на съвременния светоглед.

Именно написването на тази многотомна история на българската литература е ръководна мисъл за авторката в новата ѝ книга. Елка Константинова търси и предлага своите разрешения за възможните пътища към капиталния труд, тя споделя съмненията си и се опитва да синтезира натрупания градивен опит в нашето литературознание, за да посочи това, което не достига, което трябва да се направи в близкото бъдеще. Мисълта и грижата за голямото начинание обединява отделните статии и предопределя конфликтността, заложена в тях. Литературоведката повежда борба със старите схеми, с прилагането на чужди развойни тенденции, с учебникарското схематизиране на периодизацията. Тя излиза от единствено вярното твърдение, че „националното своеобразие на нашия художествен развой не повтаря ничие друго, има свои собствени закономерности в хилядолетната си еволюция и на фона на световното литературно развитие изпъква именно със своята неповторимост“ (с. 7).

Елка Константинова не се отнася нихилистично към достиженията на българското литературознание. Тя умее да вижда и да извлича градивното в традицията, но владее и диалектическото отрицание, което тласка

напред развойните процеси. Систематизирайки нерешените въпроси на българския литературен процес, авторката воюва за съвременна марксическа методология на литературните изследвания, която включва своевременното решаване на такива първостепенни задачи като създаване история на литературните методи, на литературните направления и школи, история на развитието на отделните жанрове, разработка на проблемите на поетиката и стилистиката и т. н.

Извънредно важно звено от подготовката на бъдещата история е и изясняването на проблемите около периодизацията на българската литература, която днес все още робува на остарели разбирания и може да има само помощни за учениците и студентите функции. „Принципите на периодизацията като принципи на една бъдеща научна история трябва да се основават върху конкретно-историческата, теоретическата, социологическата, психологическата, структуралистичната, типологическата методология, но не като емпиричен сбор от техните постижения, не като еклектична методология, а като отговаряща на съвременните научни познания, като качествено нова, обхващаща в органично единство различните аспекти на художествения процес. . . методологическите ни принципи при периодизацията трябва да са изградени от вътрешната логика на самото литературно движение, от специфичните закономерности на целия многостранен и сложен литературен процес“ (с. 11). Позволих си този дълъг цитат, защото приемам без уговорки изказаните твърдения, макар да си мисля с известна тъга, че все още сме много далеч от резултатното използуване на такава методология.

Все с мисълта за бъдещата история на литературата Елка Константинова предлага наблюденията си върху отделни етапи от развитието на съвременната ни литература. Към интересни изводи ни повеждат нейните изследвания върху литературата за антифашистката борба и Отечествената война. Литературоведката съчетава интересния анализ на литературните факти с умението да ги синтезира, като по този начин ни показва как темите се развиват с развитието на общественото съзнание. От документално-публицистичното, автентично очерково изображение към субективно-поетичното до своеобразния синтез на тези две начала еволюцията на литературата, посветена на антифашистката борба, изразява еволюцията на нашето съзнание за миналото, на усложняващата се психическа и духовна същност на съвременника. Проникновено навлиза Елка Константинова в творческия свят на Веселин Андреев, Георги Караславов, Емилиян Станев, Павел Вежинов и др., за да очертае сложния процес от „утвърждаване и налагане в съзнанието на читателя значимостта и величието на борбата, нейния исторически смисъл“ към „търсенето в нея на философско-екзистенциален смисъл, нравствено психологически корени, историческа основа и традиции“ (с. 83). Мисля, че изследването би било още по-интересно, ако литературоведката се бе спряла на обогатяващите и придаващи неочаквани аспекти и остри съвременни акценти на темата творби като „Барутен буквар“ на Йордан Радичков, „Звездите над нас“ на Павел Вежинов, „Пътят на верността“ на Любен Дилов.

Все по-големият творчески интерес към философско-екзистенциалните проблеми, към нравствено-психологическите корени,към историческата основа и традиции определя разширяването на художествените търсения в съвременната българска литература, появяването на значими историко-философски, фантастични и притчообразни творби. Елка Константинова изследва развитието на историческото четиво, спира се на значението на традициите и убедително доказва, че съвременните творци „претворяват миналото, пречупват го през емоционалното и философското съдържание на своя богат съвременен свят, през собствената си логика — логиката на зрелия мислител, на съвременния интелектуалец“ (с. 135).

Много критици пренебрегват фантастиката и дори отказват да я приемат за пълноценна художествена литература. Може би това се дължи на многобройните сурогати на жанра, които дискредитират усилията на големите съвременни фантасти, като предлагат убого четиво за супермените на бъдещето, четиво, лишено от каквато и да е дълбока мисъл. Елка Константинова е от пионерите-тълкуватели на жанра у нас. „Разкривайки морала, нравите, обичаите, обществено-социалните и нравствените отношения, цялостния вътрешен мир на бъдещите хора, тази литература в същност ни дава познание за нашите собствени мечти и стремления, за нашите днешни представи за бъдещето“ (с. 155). Тази мисъл може да се уточни и разшири, защото фантастиката не е непременно литература за бъдещето, тя може да ни връща и към миналото, може да навлиза и в нашето съвремие, фантастиката притежава необикновено богат диапазон от теми и сюжети, фантастичното е заложено в нашето съзнание, в нашите сънища и мечтания, то е в същност израз на нашата съвременна митология, на митологията на всяко общество и време и затова не трябва да се затварят изкуствено границите на жанра. Едни от най-великите творци на всички времена не се колебаят да използуват фантастичното, за да открият неподозирани дълбини на човешката психика, достатъчно е да си спомним някои от безсмъртните творби на Балзак, Хофман, Едгар По, Достоевски (за да не се връщаме още по-назад във времето). Научната фантастика носи богатството на човешкото въображение и е стара като човечеството. В това отношение мисля, че съвременните български фантасти постигнаха сериозни художествени постижения именно защото не бихме могли да ги „рамкираме“ като „научни фантасти“ — те

творят в традициите на голямата фантастика и това се доказва от конкретните анализи в статията на Елка Константинова, която успява да ни убеди в стойността на постиженията на Любен Дилов, Павел Вежинов, Александър Геров, Емил Манов и др. Тя сама признава условността на научността в техните творби, но не оспорва очевидната несъответност между названието и същността на жанра.

Размислите за многообразието на съвременната литература включват и анализа на новите явления в повестта и романа след преломната 1956 г. Точно и много важно е твърдението за интелектуализацията на съвременната проза, за надмощието на психологията над фабулата, а оттук стигаме до извода, че „през последните години късите белетристични жанрове вече отразяват самопознаването и самоосъзнаването на съвременника, непосредствено въвлечен в процеса на научно-техническата революция“ (с. 185), че „повестта и разказът вървят днес към по-синтетични форми, към по-мащабни образи и концепционални обобщения с универсално значение“ (с. 187). Според мен ярко доказателство за тези изводи би ни донесъл един подълбок и многопластов анализ на повестта на Богомил Райнов „Пътища за никъде“, но и наблюденията върху прозата на Павел Вежинов, Камен Калчев, Генчо Стоев, Димитър Вълев и др. са достатъчно убедителни.

И така с многообразието на творческите си интереси, с неспокойната си търсеща творческа мисъл, с пристрастието си към сложните, нерешени проблеми на съвременното литературознание Елка Константинова в същност предлага на читателите цялостна, богата на идеи критическа творба за търсенията в областта на един от най-важните дялове на съвременната обществена мисъл — художественото творчество. Книгата „Наблюдения над литературното развитие“ е интересна както за специалистите, търсещи пътища за усъвършенстване на своята методология, така и за широките читателски кръгове, жадни за самоанализ и себепознание.

Георги Цанков

КУПРЕЯНОВА Е. Н., МАКОГОНЕНКО Г. П., „НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ“. Л., изд. „Наука“, 1976. 414 с.

Съветското литературознание има вече твърде голям опит във всестранното осветяване на проблемите, свързани с развитието на руската литература. Но търсенето на истинските измерения на този изключителен литературен феномен е и ще бъде негова задача. Тя насочва изследователите към необходимостта да бъде изяснено националното своеобразие на руската литература — въпрос, който занимава такива изтъкнати литературоведи като Д. С. Лихачов, А. А. Морозов, Б. И. Бурсов, Н. Я. Берковски и др.

Книгата на добре познатите у нас видни съветски учени Е. Н. Купреянова и Г. П. Макогоненко „Националното своеобразие на руската литература“ в концептуално отношение бележи редица нови моменти. Построена върху ленинския принцип на историзма, тя представлява своеобразна история на утвърждаването на националното своеобразие на руската литература от XI до XIX в., построена в актуалния за литературознанието план на общоевропейските литературни процеси.

Авторите са намерили верен методологически ключ за правилното решаване на сложните въпроси на руската литература и взаимодействието ѝ със западноевропейските литератури. Задачата им е да представят „типологическото единство на фундаменталните закономерности“ в общоевропейския историколитературен процес. За да бъде очертан „междунационалният типологически модел“, е нужно преди всичко да се изучат и посочат онези явления, които определят националната типология. Това е и изходното начало в работата на двамата автори. Включването под такъв ъгъл на руската литература в единния развой на европейските литератури способствува най-пълно да се разкрие националното ѝ своеобразие.

Успехът в провеждането на типологичния анализ е обусловен и от избора на оня проблем, чрез който най-пълно се откроява своеобразието на руската литература — основния в нея проблем за човека, съотношението човек — общество.

Подзаглавието на книгата — „Очерци и характеристики“, уточнява спецификата на изследването, което цели не всеобхватност, а откроряване на характерните акценти. Конкретният анализ в него е подчинен на систематизирането на явленията, обуславящи хода на общия литературен процес. Сравнителният аспект разкрива не само въздействието на руската литература върху останалите, а и онова, което творчеството на нейните крупни представители е асимилирало от тях. Подборът на автори и художествени произведения илюстрира последователно провеждания в работата двоен принцип — на сходство и отлика.

Първата част на книгата е посветена на древноруската литература. В нея Е. Н. Купреянова е насочила вниманието си към кардинални (някои от тях — спорни и досега) проблеми от исторически, общокултурен и литературен характер. Възникването, формирането и развитието на руската литература се разглежда като неделима част от държавното дело и строителство. Аргументирано е обоснована тезата, че социално-икономическото развитие на Киевска Русия достига до утвърдени феодални отношения чак в началото на XVIII в., момент, в който повечето западноевропейски страни са в най-висок стадий на феодално развитие.

Своеобразието на древноруската литература сред другите средновековни литератури се изследва във връзка с характера на руския феодализъм и еволюцията на неговата съсловна структура. Религиозно-църковните форми в нея се разглеждат като единствено възможен израз на национално-държавни идеи поради спецификата на държавните, политическите и културните функции, които изпълнява църквата в Киевска Русия.

Както отбелязва Е. Н. Купреянова, литературата на древна Русия, изоставайки може би в изобразяването на вътрешния свят на човека, рязко се отличава от западноевропейската и византийската литература с общонародността на своите идеали и тяхната патриархална демократичност, с идеята за общоруското единство. Поотделно нейните жанрове не са оригинални, но като цяло жанровата ѝ система е самобитна. Руското летописание според авторката има значение на национален епос независимо от официалния му характер. Утвърденият в него идеал е антифеодален по същина, общоруски идеал. И историзмът на древноруската литература — една от съществените ѝ черти — се оценява като следствие на примата на общоруските интереси над съсловните.

В древноруската литература се открояват и характерните за по-нататъшното развитие на руската литература начала, някои от тях изтъквани вече и от други изследователи. Например наред с международните повествователни щампи в един определено религиозен жанр на епоса като агиографията се подчертава по-голяма от допускаемата в него връзка с действителността. Чак до XVII в. агиографията остава като единствена форма на повествование, чийто фокус е образът и съдбата на човека, поетизацията на духовния подвиг — оня „нравствен максимализъм“ (Бурсов), определящ същностния характер на цялата руска литература. От поетиката на житийната литература (на мъченици за вяра, но и за „правда“) се обогатява по-късно поетиката на писатели като Пушкин, Л. Толстой, Достоевски, Херцен, Лесков, Горки.

Литературата от периода на Московската държава, отбелязва Е. Н. Купреянова, престава да бъде вече „древна“ — няма я предишната патриархална монолитност. Възниква индивидуалното авторство, което активизира публицистичното начало в литературата. Подкрепяйки концепцията на Д. С. Лихачов за руското „Предвъзраждане“, Е. Н. Купреянова отбелязва причастността на културата на Московска Русия към идейните тенденции на Възраждането, към общоевропейския хуманизъм и рационализъм. А въпросите, третирани от публицистиката на XVI в., според нея остават в литературата и обществената мисъл чак до края на XIX в.: за естеството и пределите на самодържавната власт, за духовната свобода на човека, за самовъзпитанието на човека и монарха, за робското положение на селяните и т. н. Това се изтъква като едно от доказателствата, че възелът на най-важните противоречия от следпетровската епоха се заплита не по времето на Петър, а много по-рано — в епохата на Иван Грозни, т. е. в процеса на утвърждаване на самодържавния и крепостнически строй. В публицистиката от времето на Грозни се отбелязва началото на онова направление от обществени и нравствено-философски търсения на новата руска литература, оказала се най-съществено в нейната национална типология. Ролята, която публицистиката играе в Московската държава от XVI в., се сравнява с ролята на драматургията в повечето западноевропейски страни от епохата на абсолютизма. Интересно е тук тълкуването на понятието историческа възраст като понятие стадиално и проведената историческа типология в характерите на Ив. Грозни и Б. Годунов — съвременници на Шекспир, но типично „шекспировски“ характери от хрониките на великия английски писател обаче от XIII—XV в.

В процеса на европеизация на руската литература, завършил през първата третина на XVII в., се изтъква интензивното усвояване на художествения опит на западноевропейските литератури — с ученическите крачки на руската литература в областта на стихотворството, историческата драма, „рицарските“ повести и т. н. Той се характеризира като процес на естетизация на духовните ценности в националната култура.

Това, че одата заема по-нататък първо място в жанровата система на руския класицизъм, се оценява като израз на решаващата крачка на руската литература по пътя на нейното гражданско и художествено самоопределение, за което изиграват роля и националните публицистични източници, и творческото усвояване на идейно-художествения опит на най-развитите западноевропейски литератури.

Авторът на втората част от книгата Г. П. Макогоненко отбелязва, че със значително закъснение, но интензивно през XVIII в. Русия се заема с осъществяването на задачи, които вече са изпълнени на Запад. Сред многото възрожденски проблеми, които стоят пред новата руска литература, е проблемът за човешката личност.

Представата за личността, както изтъква авторът, се формира в Русия във време, когато на Запад хуманизмът — най-голямото достижение на Възраждането, се деформира вече под въздействие на побеждаващия капитализъм и получава индивидуалистичен характер. За самостоятелното решаване на този възрожденски проблем в Русия съдействуват и фактори от национално естество: буржоазната идеология тук не става господствуваща, влияние има и философията за извънсъсловната оценка на човека от времето на Петър I и др. Г. П. Макогоненко изтъква редица факти, които противоречат на твърдението, че на класицизма е чужда представата за личността. Макар и в противоречие с естетиката

на класицизма, още в творчеството на Кантемир и Ломоносов теми, стил, възгледи носят дълбоко индивидуален характер. През следващите десетилетия това авторско личностно начало се развива и получава откровено автобиографичен, изповеден характер у Фонвизин, Державин, Радишчев, Карамзин. Активизират се жанровете изповед, автобиография, мемоари, характерни за Възраждането, а в изобразителното изкуство ведущо място заема портретната живопис. И характерното за Възраждането насочване към наследството от античността според Г. П. Макогоненко в Русия се ползува за изработване своя идеология на хуманизма и свое самобитно изкуство.

Цялата сложност на естетическото развитие през XVIII в. в работата се разглежда като следствие на ускореното развитие на Русия. Затова и в руския класицизъм се изтъкват преди всичко белезите на неговия национален вариант. През първите десетилетия на века, изтъква авторът, подчинен на познатата естетическа система, той се оказва неспособен да отрази руската действителност. Това налага отстъпления от нормативната естетика на класицизма, характеризиращи своеобразието на руския класицизъм. Пробивът, както изтъква Г. П. Макогоненко, е най-силно изразен в сатирическите жанрове, в тяхната връзка с фолклора — в силното критическо направление в него под натиска на живота. Така например, посочва авторът, Кантемир първи поставя въпроса за мястото на крепостния селянин във феодалната държава от просветителски позиции и неговият абстрактен (рационален) идеал понякога се оказва социално-конкретен и национално обусловен. Такава литература, заключава Г. П. Макогоненко, неотделена от родния корен, може да отрази националното своеобразие. Отстъпление от норматива на европейския класицизъм е и одическото творчество на Ломоносов. „Ломоносовско начало" в руската литература — така авторът нарича традицията на патриотическата поезия в творчеството на Державин, Батюшков, Давидов, Пушкин, Лермонтов и т. н.

И характерните черти на руското просветителство Г. П. Макогоненко свързва с особеностите на историческото развитие на Русия. Пугачовската гражданска война (селска, а не буржоазна като в Западна Европа) поражда разкол и в дворянството, обусловил появата на руските просветители от дворянската общественост (преки предшественици на дворянската революционност), а не от буржоазията.

В онова, в което Грибоедов, Пушкин и Гогол търсят корени и начала за своето реалистическо направление, Г. П. Макогоненко, следвайки М. Горки и някои съветски историци на литературата, вижда зараждане и първи етап на реализма (от Фонвизин до Пушкин) — в творчеството на Фонвизин, Державин, Радишчев. Този ранен стадий на руския реализъм се свързва с типологическата общност на просветителския реализъм в европейските литератури. Участвуващ в общата структура обаче, той според автора има по-сложен, самобитен национален модел. В руското просветителско изкуство се утвърждава не частният човек, а гражданският идеал за личността. Докато френските и немските просветители изобразяват и човека от буржоазния свят, и идеала за „човека въобще", руският просветителски реализъм не познава „двойния стил", тенденцията към идеализация му е чужда. В концепцията за човека у руските реалисти според Г. П. Макогоненко проблемът за националния характер се оказва решаващ. Те разкриват не семейни драми, а драми на идеи. И неслучайно своеобразието на руския просветителски реализъм авторът назовава с думата „публицистичност" с уговорката, че това не означава противопоставяне на художественост, а се има пред вид разкритата пълнота на идейния живот на човека.

Във формирането на историческото мислене в руската литература Г. П. Макогоненко отделя особено място на Карамзиновата „История", която е оценена като историческа проза. Основания за това са открити и в жанра, и в метода на изобразяване исторически характери и събития, и в сюжета, и в драматизацията на повествованието, и в оценката на поетическото в историята. „Историята" на Карамзин е съпоставена с хронологически едновременно появилите се исторически романи на В. Скот. В този пасрал се изтъкват причините, обусловили коренното различие в художественото изобразяване и разбиране на историята у двамата автори, свързани със своеобразието на руската и английската литература. Същевременно художествените открития на Карамзин като приносни начала в руската литература се отбелязват в творчеството на Пушкин, Гогол, Л. Толстой.

Характерът на руската литература от XIX в., на която е посветена третата част от работата, се оценява във връзка с напрегнатия обществено-исторически темп на развитие на страната. Както изтъква Г. П. Макогоненко, докато пред 100 години руската литература трябва все още да догонва западните литератури, в началото на XIX в. тя вече решава проблемите на времето едновременно с френската, английската, немската литература. В литературния процес още от първите 30 години на века авторът отбелязва по-голямо богатство, разнообразие и динамичност.

Изображението на руския характер се налага практически от възникналия след Отечествената война проблем за историческата съдба на Русия. Идеята за личността — основна в литературата, се решава не само от различни литературни направления — сантиментализъм, романтизъм и реализъм, но и от различни идеологически позиции. Чрез нравствения проблем за самореализацията на

личността в живота на нацията обаче по-голямата част от руските писатели осмислят гибелността на идеалите на буржоазния индивидуализъм. Това определя антибуржоазния характер на руската литература, тясната ѝ връзка с освободителното движение в страната при все по-нарастващия му демократичен ход. Руската литература не само усвоява опита на западноевропейската художествена литература, но и оспорва идеала за човека, надарен с индивидуалистични черти, издигайки своето разбиране за ценността на човека. Характерният за нея основен ракурс на изобразяване на човека е в рамките на историята, на обществения живот — в отразяване активността на човека.

Върху колорита на руския романтизъм според Г. П. Макогоненко това се отразява в по-оптимистичния му характер в сравнение със западноевропейския. От 1800 до 1820 г. в него липсва безнадеждният трагизъм на „мировата скръб", реакционните тенденции към идеализация на Средновековието — прояви, характерни и за немския, и за английския, и за френския романтизъм.

С проверката на идейно-естетическите ценности на романтическото съзнание и с проблема за перспективите на националното битие се отбелязва в работата формирането на реалистичните принципи в литературния процес. От творчеството на Пушкин в нея започва анализът на националната типология на руския реализъм в паралел с модификациите на западноевропейския реализъм. В подбора на един от западноевропейските национални варианти Е. Н. Купреянова се е спряла на най-характерния според нея — френския. В сравнителен план се изследва творчеството на Пушкин и Стендал в светлината на конкретните исторически предпоставки и резултати от Великата френска революция, а образите на Жулиен Сорел — като предтеча на „децата на века", и Евгений Онегин — на „излишните хора" в руската литература.

В следващия етап на реализма чрез творчеството на Гогол и Балзак конкретното осмисляне на съвременността според авторката се усложнява от по-широкото му философско-историческо съдържание. За характеристика на този етап след Пушкин и Стендал се ползува в изследването определението на А. В. Чичерин „монументално-аналитичен реализъм". На Гоголевото историческо разбиране за човека е противопоставен метафизически-материалистическият възглед за историята на Балзак. Авторът на „Мъртви души" според Е. Н. Купреянова осмисля съвременния му руски живот в светлината на историческия опит на западноевропейските страни. Идеалът за съвършен руски човек в него е идеал антикрепостнически и антибуржоазен. С това, както отбелязва изследователката, Гогол оказва влияние върху формирането на революционнодемократичната идеология, върху етиката и естетиката на руския реализъм.

По-нататък И. Н. Купреянова изтъква съзвучието на творчеството на Ж. Санд с естетиката на „натуралната школа" в руската литература, като подчертава новите хоризонти, открити от „натуралната школа", изпреварващи нивото на развитие на съвременните ѝ западноевропейски литератури. Обединяването на Хегеловата философия със социализма от теоретиците на школата Белински и Херцен има решаващо значение за руската революционнодемократична мисъл и за реалистическата естетика. Във връзка с това се характеризира необикновената сила на въздействие на романа на Чернишевски „Какво да се прави?". Диалектическият характер на руския реализъм определя неговото развитие от критиката на действителността към търсене на възможности за нейното преобразяване.

Национално-типологическата етична основа, методът на критическо самоопознаване и нравствено саморазвитие, отбелязва авторката, обединява естетиката на революционните демократи с естетиката на Гогол, Достоевски, Л. Толстой.

Особен интерес в изследването представлява анализът на структурата и еволюцията на типичния характер в системата на руския и френския реализъм. Конкретната съпоставка на „Мадам Бовари" и „Ана Каренина" откроява противоположните философски и социални позиции на Флобер и Толстой при разкриване трагизма във високата духовна устременост на човека.

Като изтъква, че върху националната типология на руския реализъм православието оказва не по-малко въздействие, отколкото католицизмът върху френския реализъм, Е. Н. Купреянова напомня за онези религиозни тенденции в творческата мисъл на Гогол, Достоевски, Толстой, чието обяснение се нуждае от исторически научен подход, за да не бъде предаван на откуп на буржоазните литературоведи проблемът за религиозното оформяне на етичния им идеал. Във философското осмисляне на съвременността в тяхното творчество авторката подчертава социалната поляризация и конкретизация на нравствено и безнравствено, макар и утопическото, но социалистическо качество на религиозните търсения у Достоевски и Лев Толстой, което противопоставя на буржоазната ограниченост в позитивистката философия на френския реализъм. В такъв план е проведен паралелът между „Възкресение" на Толстой и „Четирите евангелия" на Зола — произведения-равносметка на изминатия път от руския и френския реализъм през XIX в. Чрез всеобхватна оценка на понятието народност изследователката обосновава твърдението, че проблемът за народността е основен в руската литература и независимо от различното му решаване от отделните писа-

тели общото у тях е отъждествяването на народното начало със субстанциалното начало на руския живот, пълното сливане на руско и народно за разлика от френската литература.

Интерпретацията на „своеволието" у Достоевски и Балзак дава възможност на Е. Н. Купреянова да отбележи в националната специфика на художествената мисъл на Достоевски неговата вяра във фундаменталната идея за социализма, за социално преустройство на обществото независимо от заблужденията му. В отричането на нравствения кодекс на буржоазното общество Достоевски е охарактеризиран като аполог на ония национални руски традиции, които противостоят с положителен знак на буржоазния дух, на „личното начало", като велик руски хуманист, чиято заветна идея е идеята за братско единство на всички хора.

В това интересно, многопланово изследване убедително са разкрити най-съществените моменти от националната типология на руската литература. Във всестранното обосноваване на нейното национално своеобразие авторите извеждат на преден план проблема за човека, за съотношението личност—нация, нация—човечество. Той е проследен от зараждането му, през неговото гражданско осмисляне в литературата на XVIII в. до превръщането му в първостепенен за нравствения максимализъм на великите писатели от XIX в. Процесът на завоевания на руската литература с неговата сложност и динамика е включен в цялостния ход на общоевропейското литературно развитие. С това книгата на Е. Н. Купреянова и Г. П. Макогоненко е несъмнено завоевание на съветското литературознание в тъй нужната за историята на литературата национална типология на литературите.

Милка Бочева

СЪВЕТСКО ИЗДАНИЕ НА „АВТОБИОГРАФИЯТА" НА СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ

Радостно явление е, че от известно време чуждестранната културна общественост проявява по-голям и по-задълбочен интерес към българската литература. Зачестиха в чужбина преводите на български художествени произведения, както и научните изследвания върху отделни видни български писатели. Още по-радостно е, че този интерес се проявява и към дейци от по-ранни периоди в развитието на нашата литература — към старобългарската и възрожденската литература. Съвсем понятно е, че от възрожденските писатели Паисий Хилендарски и Софроний Врачански заемат важно място в чуждестранните публикации. Най-нов израз на такова внимание е излязлата през 1976 г. книга „Житие и страдания грешнаго Софрония (Автобиография)". Това е висока оценка както за книжовното дело на скромния котленски свещеник поп Стойко, по-късно врачански епископ Софроний, така и за приноса на българската литература в общоевропейското литературно развитие. Такава оценка е изказана в изследването на автобиографията, дадено непосредствено след нейния текст (фотоснимки по оригинала и наборно). За такава оценка говори и фактът, че „Житие и страдания грешнаго Софрония" излиза в поредицата „Литературные памятники", издание на Съветската Академия на науките (изд. „Наука", Ленинград, 1976), дето се публикуват творби на световната художествена класика. Този факт е изключително важен и ценен за нас, защото прави Софрониевата творба достояние на световната културна и литературна общественост.

Издадената творба на Софроний Врачански е дело на двама вещи познавачи на средновековната руска и българска литература, на двама ценители на българската култура — А. Н. Робинсон и Н. М. Дилевски. И двамата имат ценни публикации, свързани с нашето средновековно културно развитие и с нашето Възраждане. Изключително ценна, с голям принос в проблематиката за Паисий Хилендарски е книгата на А. Н. Робинсон „Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский" (Москва, 1963). Н. М. Дилевски (покрай другите негови изследвания върху нашата културна история) е най-добрият специалист сега у нас върху историята на Рилския манастир, на трайните и вековни връзки на този манастир с Русия, най-добър познавач на култа на Иван Рилски в Русия, на проникването на този култ в руската книжнина.

И някак съвсем естествено е обичта им към старобългарската култура да се изрази и към дейци от по-късна епоха, здраво свързани със Средновековието. Такъв израз е разглежданата тяхна книга, която е погълнала много творчески усилия и на двамата, ценен принос в научната литература за Софроний Врачански, ценна и с това, че прави широко достояние творбата на бележития български писател-възрожденец. Тяхната книга е образец за подобни издания. Тя е венец на досегашните проучвания за Софроний. Българската научна и културна общественост посреща с голяма радост това издание.

Макар и твърде учудващо да звучи, но факт е, че в руската наука към Софроний Врачански е проявен по-голям интерес, отколкото към Паисий Хилендарски. Това се отнася и за превода и изданията на техните съчинения. Докато „История славяноболгарска" няма нито един превод на чужд език (има само руски издания от А. В. Лонгинов, 1885 и 1893 г., който издава т. нар. Тошковичев препис на историята), то „Житие и страдания грешнаго Софрония" се радва на превод на няколко езика. Първият пълен превод на тази творба се появява на ру-

ски език през 1877 г. в „Славянский сборник". Том II. Издание на Санктпетербургското славянско благотворително дружество. СПб., 1877, IV, с. 5—26. Вторият пълен превод е пак на руски език, излязъл десетина години по-късно. Той се появява в руското издание на съчинението на Емил де Лавеле „Балканский полуостров. Перевод с французского с примечаниями и дополнениями Ник. Евг. Васильева". Часть II. 1889. Дополнения. Записки епископа Софрония, с. 48—71. По-подробно за тези два ранни руски превода на Софрониевата автобиография вж. Н. М. Дилевский. Жизнеописание Софрония Врачанского в руских публикациях конца XIX столетия. — Сб. Культурное наследие Древней Руси. Истоки, становление, традиции (Москва, 1976, с. 423—424). В разгледаната тук обща книга на Робинсон и Дилевски тази Софрониева творба се появява в трети поред руски превод. Но „Житие и страдания грешнаго Софрония" се радва и на преводи на западноевропейски езици, каквито за Паисиевата история няма: превод на немски език от Норберт Рандов (1961), превод на унгарски език от Золтан Чука (1962), немски превод от Иван Кожухаров (1972), френски превод от Жак Фейе (1972).

Най-новата чуждестранна книга, посветена на „Житие и страдания грешнаго Софрония", е с оригинален замисъл и изпълнение. Тя не е само превод на автобиографията, с обикновения за подобни издания увод (по-обширен или по-кратък, с коментар или без коментар към текста, към имена, събития, дати). Подготвената от А. Н. Робинсон и Н. М. Дилевски книга е с по-сложна архитектоника, с по-сложно изпълнение, а оттук и с по-широки положителни резултати. Тя съдържа:

1. Фотоснимки на житието по неговия оригинал, автограф на Софроний, намиращ се сега в Ленинград — Държавна публична библиотека „Салтиков-Шчедрин", ф. М. П. Погодин, № 1204. Приготвено от А. Н. Робинсон (с. 7—26).

2. Наборно възпроизвеждане на „Житие и страдания грешнаго Софрония" по автографа (ръкопис № 1204 от сбирката на Погодин). Приготвено от А. Н. Робинсон (с. 29—47).

3. Превод на „Житие и страдания грешнаго Софрония". Приготвено от Н. М. Дилевски (с. 48—65).

4. Изследване върху Софроний Врачански и неговата епоха, от А.Н. Робинсон и Н. М. Дилевски (с. 69—102).

5. Забележки към автобиографията, имащи характер на подробен коментар, от Н. М. Дилевски (с. 103—137).

6. Дати из живота и дейността на Софроний Врачански. Приготвил Н. М. Дилевски (с. 138—140).

7. Библиография за Софроний Врачански — издания и преводи на житието, обща научна литература за него: книжовна и политическа дейност, значение. Приготвена от Н. М. Дилевски (с. 142—146).

Самата структура на книгата говори за нейното богатство откъм съдържание, подсказва, че тя може да задоволи разнообразни желания и интереси. Фототипното възпроизвеждане на оригинала на Софрониевата творба, каквато за пръв път се появява, дава широка възможност за научни занимания с нея в различни насоки — графика, пунктуация, главни букви, абзаци, правописна система, ударения и пр. Тя дава възможност и за проверка на точността на текста на житието, даден и наборно. Такива грешки, макар и малко, наистина се установяват.

И понеже стана дума за текстологични наблюдения, искам да изтъкна изключително важните констатации на проф. Дилевски за отношението на оригиналния текст спрямо изданието на „Житие и страдания грешнаго Софрония", направено пак от самия оригинал през 1914 г. от Павел Орешков — „Автобиография на Софроний Врачански" (Издание на БАН). Дилевски забелязва и посочва някои важни различия в двата текста (с. 101—102); издаденият тук текст на житието, приготвен от А. Н. Робинсон, е по-точен спрямо изданието на Орешков. Например: у Орешков — „Подадоха ме книжное оученіе" вм. в оригинала: „подадоха ме **на** книжное оученіе". Или у Орешков: „мои вещи оудержали, азь камо да поида" — в оригинала: „мои вещи оудержали**, ами** азь камо да поида". Такива случаи, както и различия от друг характер, има още немалко. Следователно всеки учен, който в бъдеще се залавя за изследване на автобиографията на Софроний или на моменти из живота и дейността му, трябва да работи преди всичко с новото издание на „Житие и страдания. . .".

В общото изследване на Робинсон и Дилевски върху Софроний Врачански и автобиографията му се прави не само преглед на научната литература върху него, отчитат се не само най-новите публикации, но и се правят някои уточнения по спорни въпроси из живота и творчеството на писателя, например кога е роден (приема се 1739 г.), кога е написано „Житие и страдания. . ." (приема се около 1804 г.), като литературна творба съпоставя се с подобни нему славянски творби по онова време, кой е първи публикатор на житието (Г. С. Раковски във в. Дунавски лебед, г. II,1861, бр. 55—61), наблюдения върху езика на житието (извод: „В результате получилась своеобразная смесь испорченного и приспособленного церковнославянского языка с многочисленными просторечными выражениями, формам и болгарской диалектной грамматики и пестрой лексикой", с. 86) и др. Що се отнася до работата върху предложения тук превод на руски език, Н. М. Дилевски отбелязва принципите, от които се е ръководил: „Работа над новым переводом „Жития", подготовленным для настоящего издания, потребовала, с одной

стороны, внимательного изучения языка этого произведения, а с другой — отыскания в современном русском языке таких эквивалентов оригиналу, которые могли бы содействовать не только наиболее адекватной его передаче, но и воспроизведению, насколько это возможно, стилистического колорита памятника“ (с. 86).

Втората част на изследването има по-общ теоретически и историко-типологически характер, разглежда по принцип проблема за възникването на автобиографията като литературен жанр, връзките ѝ с книжовната традиция преди това. След като привежда доста обилен материал, свързан с развитието на славянската историография, автобиография и мемоаристика, Робинсон заключава: „Такая идейная и структурная трансформация агиографии в автобиографию приводила к тому, что прежный образ героя (святого) как выразителя „воли божьей“ превращался в образ героя (автора) как выразителя своих идей и стремлений, своих страданий и сомнений, впрочем, еще в большей мере социальнотиповых, чем собственно индивидуальных. . . Автобиографии все более разрастались, приобретали все большую повествовательность, превращались в книги, объединяемые цельностью авторского образа и авторских воззрений, спаянные структурно последовательным изложением событий в виде связанных с жизнью героя чередующихся эпизодов“ (с. 98).

Още в началото на своите съждения Робинсон поставя въпроса за мястото на житието на Софроний „не только в истории болгарской литературы и культуры, но и в истории всех славянских и шире — всех европейских литератур“ (с. 88.)

На следващите страници той прави опит (негов израз) да определи „основные аспекты этой неизученной проблемой“. За нас особено важни са заключителните мисли на автора, според когото „на заре болгарского национального Возрождения один за другим, в непосредственной преемности, стояли крупнейшие представители обоих этих жанров, а именно болгарской историографии и болгарской автобиографии — Паисий Хилендарский и Софроний Врачанский. Эти писатели не только создали неоценимые сокровища для болгарской литературы и культуры, они не только отразили общеславянские тенденции литературного развития в переходный период, но именно вследствие объединения в своем творчестве национально своеобразных и европейских типовых идейно-эстетических явлений оба они вошли в пантеон европейской и мировой литературы“ (с. 98—99). Тези мисли придобиват изключително голяма цена от това, че са изречени от чуждестранен учен, от виден представител на съветската славистична мисъл. Казани от български учен, те едва ли биха имали такова звучене, каквото се получава, когато те са произнесени от учен-чужденец.

Към книгата има много бележки-коментарии към редица думи, изрази, имена, дати, събития. Те са написани от проф. Дилевски и са извънредно полезни, особено за читател-чужденец. Някои от коментариите са доста обширни, написани са в духа на стегнати енциклопедични статии, даващи разяснения по коментирания материал. Такива са например бележките за Котел (с. 103—104), Стойко (с. 104—105), Яничари (с. 107), Шумен (с. 109), Русе (с. 111—112), Адрианопол (с. 117—118), Арбанаси (с. 121), Врачанска епархия (с. 122—123), Пазвантоглу (с. 124), Кърджалии (с. 126—127) и др. Бележките са изградени въз основа на най-нови публикации върху съответния въпрос, изработени са много грижливо, с чувство за отговорност пред науката, което именно определя тяхната стойност.

Положеният от А. Н. Робинсон и Н. М. Дилевски труд, техните знания и любов към историята на българската култура са богато възнаградени чрез издадената тяхна книга за Софрониевата автобиография. Книгата не само поднася оригиналния текст на „Житие и страдания грешнаго Софрония“, но и дава оценка на Софроний, на бележитата му творба, като я включва в процеса на европейското литературно развитие, поставяйки я редом с подобни ней съчинения на европейски литературни творци. Извършеното от двамата автори и тяхната висока оценка имат важно значение за българската наука и културна мисъл, която изказва своята признателност към тях.

Нашата наука и културна общественост живее с надеждата, че същите учени А. Н. Робинсон и Н. М. Дилевски ще доведат докрай отдавна започнатата си работа върху „История славяноболгарска“ от Паисий Хилендарски, учителя на Софроний Врачански. Добре познаващи епохата, в която живеят и творят Паисий и Софроний, добили хубав опит от книгата си за Софрониевата автобиография, те са най-подходящите и вещи изпълнители на тази извънредно тежка, но изключително полезна книга, свързана с началния период на българската възрожденска литература. Руският превод на „История славяноболгарска“, изследването и бележките към нея, ще направи тази прочута българска литературна творба достояние на широк читателски кръг в световен мащаб като издание на „Литературные памятники“. И още нещо, което трябва да вдъхнови авторите — в тяхната бъдеща (дано е в близко време) книга Паисиевата „История славяноболгарска“ ще се яви за пръв път в превод на руски език. В това отношение руската наука е била много по-щедра към ученика-последовател (Софроний Врачански), отколкото към учителя, вдъхновителя за културно-просветна дейност (Паисий Хилендарски). Защото Софрониевата автобиография има вече три руски превода, а за „Исто-

рия славяноболгарска“ няма нито един превод на руски език.

Желателно е, ако А.Н.Робинсон и Н.М.Дилевски срещат някакви затруднения в своята работа по тази задача, българската наука да им окаже съдействие (например библиографска информация, снимки от автографа на Паисий, т. нар. Зографски препис, снимки от други ранни преписи на Историята, друг снимков материал, типографски затруднения и пр.). Те вече имат образеца на книгата, който само може да подобрят в една или друга насока. Техният богат опит, свързан с „Житие и страдания грешнаго Софрония“, техните знания върху тази преломна епоха в историята на нашия народ, любовта им към българската култура в лицето на негови видни представители е естествена предпоставка успешно да завършат благородната задача, която ги вълнува. Желаем това да бъде във възможно по-близко време.

Боню Ангелов

SOMMAIRE

La Pensée littéraire — Le cinquième congrès de l'AICL 3

Svetlozar Iggov — Poétique de la critique 8

* * *

Guéorgui Dimov — Reguiem pour l'académicien Mikhaïl Arnaoudov 23
Stoïko Lazarov — Les recherches de Mikhaïl Arnaoudov sur la psychologie de l'oeuvre littéraire 36

* * *

Sabina Beliaeva — L'animalisme chez Yordan Yovkov 51
Stéphane Eléphtérov — Les nouvelles de Vazov 59

* * *

Dora Ivanova-Mirtcheva — Les traditions cyrillo-méthodieviennes dans la langue littéraire bulgare durant les siècles 80

* * *

Nicolaï P. Kotchev — De la question relative au lien de l'esthétique chrétienne byzantine avec l'antiquité 91
Bogdan Mirtchev — Entre le désespoir et l'espoir. Le problème de la crise de l'homme dans l'oeuvre de Wolfgang Borchert 113

Communications scientifiques, documents

Ilya Todorov — Lettres et manuscrits inédits de Vazov dans les archives d'Athanasse Iliev 129

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires d'URSS, du Danemark, de France

Revue

Christo Stefanov — Le commencement d'une série (Enquêtes littéraires: „Emilian Stanev" par Ivan Sarandev, „Lamar" par Mikhaïl Tochkov 145
Guéorgui Tzankov — „Observations sur l'évolution littéraire" par Elka Constantinova 148
Milka Botcheva — „L'originalité nationale de la littérature russe" par Koupréyanova et Makogonenko (en langue russe) 150
Boniou Anghélov — Une édition soviétique de „l'Autobiographie" de Sophrony de Vratza 154

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — V съезд МАЛК-а 3
Светлозар Игов — Поэтика критики 8

* * *

Георги Димов — Реквием об акад. Михаиле Арнаудове 23

Стойко Лазаров — Исследования Михаила Арнаудова о психологии литературного творчества 36

* * *

Сабина Беляева — Анимализм Йовкова 51
Стефан Елефтеров — Повести Ивана Вазова 59

* * *

Дора Иванова-Мирчева — Кирилло-мефодиевские традиции в болгарском языке на протяжение столетий 80

* * *

Николай Ц. Кочев — К вопросу о связи византийской христианской эстетики с античностью 91
Богдан Мирчев — Между отчаянием и надеждой. Проблема кризиса человека в творстве Вольфганга Борхерта 113

Научные сообщения, документы

Илия Тодоров — Неизвестные письма и рукописи Ивана Вазова в архивах Атанаса Илиева 129

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, Дании и Франции 138

Обзор

Христо Стефанов — Начало одной библиотеки (Литературные анкеты: „Емилиян Станев“ Ивана Сарандева и „Ламар“ Михаила Тошкова) 145
Георги Цанков — „Наблюдения над литературното развитие“ Елки Константиновой 148
Милка Бочева — „Национальное своеобразие русской литературы“ Купреяновой и Макогоненко 150
Боню Ангелов — Советское издание „Автобиографии. . .“ Софрония Врачанского 154

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