ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ШЕСТНАДЕСЕТА

1

МИСЪЛ • 1972

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

1

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1972

ГОДИНА ШЕСТНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

150 години от рождението на Некрасов

Лазар Цветков — Спорът за Некрасов 3

*

Пенчо Славейков — Хайнрих Хайне (непубликувана статия с бележки от Стоянка Михайлова) 21
Христо Радевски — За мемоарите 38
Дмитрий Ф. Марков (Москва) — Теоретически и методологически въпроси на сравнителното изучаване на славянските литератури 45
Атанас Натев — Конфликт и действие 66
Георги Цанев — Критиката като проза с идеологически характер 85

Съвременни поетични гласове

Ваня Бояджиева — Слав Хр. Караславов 99
Кирил Топалов — Андрей Германов 104

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от СССР, ГФР, Полша, Испания, Италия 115

Преглед

Две мнения за една книга:
Тодор Киров — "A History of English Literature" от Марко Минков 129
Владимир Филипов — "A History of English Literature" от Марко Минков 137
Катя Бъклова — „Български писатели за себе си и за своето творчество", сборник 142
Йордан Василев — „Геният и неговият наставник" от Цветан Стоянов 144
Петър Тонков — „Жить страстьями и идеями времени", сборник 146

СОДЕРЖАНИЕ

150 *лет со дня рождения Н. А. Некрасова*

Лазар Цветков — Спор о Некрасове 3

*

Пенчо Славейков — Генрих Гейне (неопубликованная статья) 21
Христо Радевски — О мемуарах 38
Д. Ф. Марков (Москва) — Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур 45
Атанас Натев — Конфликт и действие 66
Георги Цанев — Критика как проза идеологического характера 85

Современные поэтические голоса

Ваня Бояджиева — Слав Хр. Караславов 99
Кирил Топалов — Андрей Германов 104

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов СССР, ФРГ, Польши, Испании, Италии 115

Рецензии и рефераты

Две мнения об одной книге:
Тодор Киров — "A History of English Literature" Марко Минкова 129
Владимир Филипов — "A Hisrory of English Literature" Марко Минкова 137
Катя Бъклова — „Български писатели за себе си и за своето творчество", сборник 142
Йордан Василев — „Геният и неговият наставник" Цветана Стоянова 144
Петър Тонков — „Жить страстями и идеями времени", сборник 146

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

СПОРЪТ ЗА НЕКРАСОВ

Лазар Цветков

Сякаш в съгласие с познатия Марксов девиз на Некрасов е бил отреден жребият на борбата. Борбата е станала съдба на поета, неотлъчен спътник от най-ранните до последните му години, творчески импулс и в радост, и в скръб, и в здраве, и в болест. Той се е борил с перо и слово, с мисъл и дело, с личен пример и със саморазкаяние — воин на своя пост.

Има и други поети борци, поети воини. Изобщо в епохите на социални революции и народоосвободителни движения борческо-гражданското начало в поезията рязко се засилва. В наше време дори фалшиво и претенциозно звучат съчетанията „кротка и тиха муза“, „тих и незлоблив поет“ — сякаш опитомен тигър в бална зала. Днес с войнствена революционност и граждански патос никого не ще удивиш. Недоумение буди по-скоро аполитичността, бягството от страстите на деня. И поезия, и стихотворец трябва да воюват за граждански идеали, за високи социални цели. Несъмнено в категоричното утвърждаване на тази истина огромен дял има Некрасов.

Това е така. Но и най-новата история предлага все пак броени примери на такива монолитни, цялостни и всеотдайни борци в живота и в поезията като Некрасов. „Рицари на час“, да, с всяка по-изгодна житейска конюнктура; герои на деня, на годината, естествено щом епохата ти повери мисията на идеен глашатай, макар и за относително кратък срок, но „рицари без страх и упрек“, воини творци от предния край на барикадата, готови да изгорят в борбата дори с цената на анонимна саможертва — никога не са били много. Какво да кажем за съчетанието на борец със силен поетически талант?

Воин по рождение, воин по призвание, воин по съдба — именно такъв е бил Некрасов, такъв е останал и в нашето съзнание. За него е нямало минути на отдих и съзерцание, на бездейна поетическа мечтателност. Той никога не е бил спокоен мъдрец и хладен наблюдател. Самовглъбяването, равносметката, тези вечни предшественици на творческа парализа или на нов душевен подем за Некрасов са били проверка на достигнатото, преглед на поетическите амуниции — набиране на сили за ново сражение. Тъй боец, на крак превързал рана, влиза отново в бой.

Още в ранни детски дни невръстното момче ще се опълчи срещу помешческия произвол и беззаконие с далеч недетско безстрашие. И като юноша ще носи кръста на „унижените и оскърбените“ в борбата за съществуване, за хляб насъщен, за място под оскъдното петербургско небе. Не ще закъснее борбата за правото на глас в изкуството, така скъпернически отпускано от силните на деня. Ще дойде и борбата с бюрокрацията, с порядките, с цензурата — за всеки писан ред, за всяка публична проява Некрасов ще се бори и срещу приятелите, откло-

неговите поетически антиномии. В това диалектическо взаимопроникване ние бихме видели указание за трайно, непреходно значение на твореца. Само средните дарования са признати и неоспорвани. Бихме желали да видим противоборство на радикални обществени сили и естетически вкусове. Именно оспорваните поети са обект на кръстосан огън. И това несъмнено е така. Както ще видим по-късно, Некрасов действително е бил пробен камък за идеологически и политически позиции.

Но това е само едната страна на въпроса. Съществува обаче и друга: спор в истинския смисъл на думата, спор за усвояване на творческото наследство на поета. Както ще каже един от поетическите наследници на Некрасов: „И вечно в бой, покой нам только снится."

Защото на поета е било съдено и посмъртно да се бори между признанието и непризнанието.

Спорът за Некрасов се води и в края на миналия, и в началото на нашия век. Той продължава и днес. Приведеният от К. Чуковски разговор: „Обичате ли Пушкин? Не, аз обичам Некрасов" или „Обичате ли Некрасов", „Не, аз обичам Пушкин"[1] свидетелствува не само за естетическа поляризация на класова почва. Прогресивни хора е имало и сред пушкинистите, и сред некрасовистите. Не, този разговор точно фиксира неединодушието, недостатъчната категоричност в признанието на Некрасов. А, от друга страна, той ясно показва, че и непризнанието е несолидно, щом търси за аргумент противопоставянето на Пушкиновия гений.

Спорът за Некрасов е наистина сложно явление. То има социални страни, сравнително добре изяснени. Хвърлена е обилна светлина и върху естетическата му същина.[2]

Но той има и социално-психологическа подоснова, крайно повърхностно долавяна и почти никак неразработена. А между впрочем именно тя е благоприятният терен за фалшификации и извращения на Некрасовото творчество, за наслоени антинекрасовски предубеждения и предразсъдъци, за прекрояване или замълчаване на Некрасов в антикомунистически дух.

Народният читател се е сродил здраво с Некрасов. Възприел го е като свой поет, стиховете му — като свои песни. Може смело да се каже, че с изключение на Роберт Бърнс и Пиер Беранже едва ли е имало поет по-достъпен, по-популярен — с такава масова аудитория. Но пред шотландския си и френски събрат Некрасов има едно значително предимство. Забелязал го е още Огарьов: у другите „. . .народната сила още не е дорасла до делото"[3], докато в Некрасовата поезия бушуват и горят, търсещи революционен изход, спящи сили народни.

А това предимство е съществено. Некрасов не се спуска до равнището на селския манталитет. Той издига народното съзнание до революционните идеи на времето, извисява го интелектуално, облагородява го естетически. При това контактът с народния читател се запазва — никакво отдалечаване от емоционалната му настройка. С особена ефективност в Некрасовите стихове се осъществява един от централните пунктове на народнодемократическата естетика за реализъм с революционни изводи. А това го прави и народен другар, и народен учител.

И като че стиховете му сами лягат на песен, и като че речта му извира направо от народния говор, интонацията, жеста, аромата — всичко е кръвно руско, народно. За това има свидетелства. По това немалко е писано. За поетическото

---

[1] К. Чуковский, Мастерство Некрасова, М., 1959, стр. 7.
[2] Вж. А. Горелов, Очерки о русских писателях, Поруганная красота, Ленинград, 1968.
[3] Н. П. Огарьов, Избр. произв., т. 2, М., 1956, стр. 489.

признание това сигурно е по-меродавно от благословията на „изисканото малцинство“ дори в чисто естетически план.

Интелигентният, образованият читател обаче възприема Некрасов по-другояче. Нему, свикналият с Пушкиновата лекота и Лермонтовата емоционална сгъстеност, възпитаният по класически Державинови образци, по мраморнопластичните строфи на Жуковски, Некрасов може да се стори „грапав“, „измъчен“, понякога „излишно бъбрив“. Тютчев вече го е пренасял в тайнството на природата, Баратински го е навеждал на сериозен размисъл върху човешкото битие, Фет го е потапял в нежна поетична съзерцателност — ще го задоволи ли плебейски простият, безхитростно ортодоксалният поет.

С времето претенциите нарастват. Нашият образован съвременник познава вече и други магьосници на поетическото слово — не само руски, а и западноевропейски, американски, азиатски — средствата за масова информация ни въвличат в световен поетически форум. В ръцете на по-модерните поети стихът се разчупи, придоби нови структурни особености, стана по-гъвкав и еластичен. В това отношение древният рапсод трудно ще издържи конкуренцията на съвременния майстор на стиха.

А и съвременната епоха прибави към Некрасовите завоевания ново политическо съзнание в поезията, друга идейно-художествена проблематика, или незасегната, или само загатната от Некрасов. Явно, днешното време поне в социалната практика на социализма преодоля голяма част от Некрасовата тематика. В тази светлина е налице известно застаряване на Некрасовата поетическа структура, особено що се касае до гъвкавостта и изразните възможности на стиха. Невинаги адекватна на съвременната душевност е и некрасовската нюансировка на мисълта и чувството. Поизхабен е и речниковият материал, и традиционните поетически конструкции.

Съществено се е изменил и народният читател на Некрасов. И по душевен кръгозор, и по политическа зрелост, и по естетически вкус съвременният селянин е оставил далеч зад себе си безропотния мужик от донекрасовско време. Неговото съзнание се изравнява със съзнанието на образования човек и естествено — поетическите му изисквания нарастват.

На фона на тези изменения действително в наши дни може да се наблюдава частично отчуждение от Некрасов. Това не е само обяснимият отпор срещу новаторството, трудната приспособимост към оригиналното поетическо явление. Не е и резултат на непреодолимо естетическо пристрастие към некрасовски антиподи. Не, механизмът е чисто психологически: ние като че се съпротивляваме на добрите впечатления от неговата лирика, съпротивляваме се понякога на собствената си любов към поета. Повечето некрасоведи обясняват това с неразбиране на взаимодействието на форма и съдържание у Некрасов.[1] Но защо тогава и днес не е преодолян дуализмът на възприятието: идейно приемаме Некрасова изцяло, дори с възторг и ентусиазъм, естетически — не всякога, понякога със съществени бележки и уговорки.

Може би това е поетическото своеобразие на Некрасов. Може би неговият натюрел съдържа трудни, априорно невинаги приемливи особености. Може би именно читателската съпротива е необходима, за да се разпали поетическият пламък, да се постигне идейното внушение. Може би. Но едно е сигурно. При Некрасов имаме не само слятост на съдържание и форма, а в някои случаи сме свидетели на тъкмо обратното — тяхното противопоставяне. Понякога „неизгладената“ форма е фон на дълбоко, идейно-вълнуващо съдържание. Именно „неотшлифованата“ Некрасова строфа разкрива понякога неочакван, проникновен

---

[1] Вж. А. Горелов, Очерки о русских писателях, Ленинград, 1968, стр. 224—228.

смисъл. Именно най-свидните си поетически завети Некрасов законспирира в непретенциозни стихове.

Но дори и интелигентният читател невинаги се старае да вникне в тайната на поета. Той или приема, или отхвърля Некрасовите стихове. Оттук и радикалното разделение на некрасофили и некрасофоби. Не, в чист вид то не съществува. Ние вече свикнахме да даваме дължимото на всеки творец. Но не може да се отрече, че има такива, които обичат Некрасов, и такива, които, признавайки всичките му достойнства, не горят с неговите стихове.

Именно на почвата на това психологическо раздвоение в наши дни отново се разгаря спорът за Некрасов. И естествено — в духа на нашето време — с идеологическа окраска.

На Запад Некрасов има приятели. Колкото и странно да изглежда за страни, от които сме свикнали да чакаме „свръхмодерни навеи", на нови школи и направления, но и за стария добър Некрасов във Франция, Италия, ГФР и САЩ са се намерили почитатели и изследователи. Види се, както скитникът се връща в домашното огнище, тъй и модернистът докосва устни до пресния извор на класическата гражданска поезия. В книгите на Ш. Курбе „Некрасов. Човек и поет", на Ло Гато „Митът за Петербург", на Р. Рисалити „Николай Некрасов" Некрасов се откройва като поет с непреходно значение, велик в миналото, нужен и полезен днес. Американските русисти М. Пеперда („Николай Некрасов") и З. Биканмайер („Николай Некрасов. Неговият живот и поетическо изкуство") показват интернационалната значимост на Некрасовата поезия, нейното взаимодействие с поети на близки и далечни народи. Във всички поменати трудове е направен опит да се изясни „ключовата" роля на Некрасов в руския и световен литературен процес, да се изследват нишките, свързващи Некрасов със съвременната поезия. Понякога липсва правилен методологически подход, понякога твърде съществен е данъкът на буржоазния етикет, но не липсват благородни подбуди, добри намерения, искрени симпатии към поета гражданин. При това все по-здраво се опират прогресивните западни литературоведи върху завоеванията на съветската наука за Некрасов, все по-ясни стават за тях реалните мащаби на Некрасовото творчество в световната култура и изкуство. С техните благородни усилия Некрасов разширява кръга на своите западни приятели. А това е показател за „олевяване" на честната интелигенция на Запад.

Но на Запад Некрасов има и врагове. Неслучайно те са сред активните антисъветисти и антикомунисти. На големия поет не се прощава духовното родство с комунистическото светоусещане, революционността му, устремеността му към по-съвършен социален строй. Някои съвременни русолози и слависти побързаха да признаят Некрасов, да намалят неговото действително историческо значение, понякога — съвсем да го зачеркнат. В историята си на руската литература Марк Слоним го нарече „поетически епигон" на Чернишевски и Добролюбов, чиято конюнктурна роля в руската поезия и обществен живот е била изчерпана още към края на осемдесетте години на миналото столетие. Г. Садерленд направо му отрича поетически талант и го зачислява в рубриката на поетите журналисти, „проводници на политическа линия", но непревърнали творчеството в поетическа съдба. Някои твърдят, че само политическата активност е можела да изтръгне „лирически жилки от хилавото Некрасово дарование", други обратното — че един поетически талант „е бил унищожен от политиката", трети, че лирическият дар на Некрасов е бил неравнóмерен и непостоянен като „женските настроения". Но сред тях най-откровени са тези, които направо минават през Некрасов като през празно място — все едно, че не е съществувал. Така поне е по-открито.

Напоследък, в пряка връзка с юбилеите на Ф. М. Достоевски и Н. А. Некрасов, се наблюдава нова тенденция: активното противопоставяне, идейно-

естетическото сблъскване между двамата писатели. Достоевски се награждава с всичко, от което се лишава Некрасов: прозрение, проникновеност, философска дълбочина. Некрасов се използува за фон на качествата на Достоевски, некрасовските творби — за отрицателен паралел с романите на Достоевски. Антиисторизмът, предвзетостта — тук сами оборват тезата.

Не можем да не си дадем сметка обаче за политическия прицел на подхода срещу Некрасов. Защото ясно е какво се цели с елиминирането на един от най-талантливите и идейно-последователни съюзници на социалистическо-реалистическата поезия.

Да, спорът за Некрасов се води и днес, той дълго няма да стихне. Некрасофили и некрасофоби ще кръстосват шпаги в остри идеологически схватки, поклонници и безразлични ще си разменят аргументи „за“ и „против“ Некрасов. Щастлива съдба е да бъдеш предмет на спор през вековете.

Не е ли удивително. Съществуват поети, които приживе са се овековечавали в поетически монументи. Времето ги е заличавало. Други са писали само за потомците. Потомците са ги забравяли. Трети са загивали в гонитба на слава и безсмъртие, без да постигнат и дребно признание. А поетът, който според собственото му твърдение е работил и творил само за своето време, е останал в пантеона на поезията.

Защото Некрасов живее и днес. Може би не така интензивно и мощно, както в миналото, но не по-малко пълнокръвно, цялостно и продуктивно. Той продължава да живее и днес, когато непосилният селски труд, злощастната участ на жената, безпризорното детинство, градският лумпен пролетариат са вече достояние на историята, когато над човек не властвува призракът на материалната неосигуреност и страха за бъдещето, когато селският и градският бит са се изменили до такава степен, че много от некрасовските битовизми трябва да се търсят в етнографически речници, когато е изчезнала социалната почва, подхранваща гнева и скръбта на поета. Той, както сам с прекалена самокритичност се нарича създател на „тромав и несръчен стих“, живее във време на повишени духовни и естетически изисквания. Бариерата на нашите сърца, непреодолима за много майстори на миналото, се преодолява от Некрасов въпреки съществуващата все пак естетическа несъвместимост, въпреки инерцията на забравата, въпреки очакванията на поета. Та нали сам Некрасов е заявявал, че не чака добра дума от далечното потомство.

Може би той е сред писателите пророци, с философска проблематика прескочили границите на своето време. Не. Сам Некрасов се е чувствувал и изграждал само като писател на своята действителност. Той е бил по думите на К. Чуковски „земен човек без всякакви пориви към нетукашното, без всякакъв допир към други светове“. В един от своите приживе непечатани фрагменти той дори заявява:

Не знаю, как созданы люди другие —
мне любы и дороги блага земные.
Я милую землю, я солнце люблю,
желаю, надеюсь, страстями киплю,
И жаден мой слух, и мой глаз любопытен,
и весь я в желаниях своих ненасытен. . .

Той сам като че си е давал сметка за преходността на своята тематика, за своята заземеност във времето и неговите конкретни, животрептущи въпроси и в различни вариации е повтарял:

Но не льщусь, чтоб в памяти народной
уцелело что-нибудь из них. . .
Нет в тебе поэзии свободной,
мой суровый, неуклюжий стих.

Да, наистина, годините ни научиха да не вярваме изцяло на лични поетически декларации, да не отъждествяваме автор с лирически герой, да не вземаме самопризнанието за обективна преценка. Тъкмо днешните противници на Некрасов си служат с тези незаконни прийоми, за да обвинят творчеството му в конюнктурност, позицията му в „политически плагиат", поетическия му дар — в земен примитивизъм. Ние добре знаем, че Некрасов по своему е разработил много вечни общочовешки въпроси, понякога дори с дълбочина и оригиналност, недостижими и за съвременни интелектуални лирици. Този въпрос заслужава специално разглеждане.

Но все пак достатъчно ли е това за „вечен живот" на поет. Може ли постоянната и последователна земно-житейска насоченост на поетическото виждане, частичното затваряне в текущия живот, почти откритото пренебрежение към слава и признание на потомците да не намали мащаба на таланта, може ли да не отдалечи музата от духовните потребности на бъдещите поколения.

А какво ако тайната е в непреходното, неизтребимо родолюбие на поета, главният мотив на неговото творчество, смисълът на неговата поетическа дейност. Това не е обикновен патриотизъм, привързаност към родната земя. У Некрасов това е някакво тайнство, „чудо на родината своя", когато любовта към народа става беззаветна, всепоглъщаща страст, когато грижата за родината отваря очи и за скрбното настояще, и за великото ѝ бъдеще.

А може би тайната е в неповторимата образност на поета, свързала в единна сплав всички жанрови разновидности на неговото творчество, осъществяваща всичките му идейни замисли. Да, това не са случайните, изкуствени образи на повечето поети; това са образи и точно уловени, и дълбоко прочувствувани в потайните кътчета на съзнанието; това са образи, добили огромна обобщителна сила в мащаба на Некрасовото дарование. Не всички, но много от тях ще останат. Ще останат образите на руските селяни, надигащи се на бунт срещу социалната неправда. Ще останат образите на руските жени, на майките страдалици, на селянките труженици, на интелигентните жени, потеглили с мъжете си революционери на каторга, на всички, на които Некрасов е изплел в сърцата ни безсмъртен поетически венец. Ще останат като експонати на миналото и сатиричните образи на поета: на крепостниците реакционери, на буржоазните хищници, на празните либерали, на интелигентните фантазьори, на чиновници, лихвари, попове, готови карикатури за болшевишкита преса. Неслучайно В. И. Ленин е прибягвал с такава охота към примери из Некрасовите съчинения. Почти няма том без тях и само по себе си това е висша оценка и атестат за политическа зрелост.

Да, всичко това несъмнено обяснява непреходното значение на Некрасовата поезия. Но все още липсва циментиращото звено, организиращата връзка, гръбнакът на това непреходно значение. Кое наистина споява в едно неразложимо и действено цяло всички елементи на Некрасовия поетически свят, кое му придава тази неотразима сила на въздействие?

Някои биха казали — органическата слятост на гражданското и лирично начало. Несъмнено, самото име на Некрасов вече твърдо се асоциира с гражданската, социално заангажирана поезия. Тук е неговата стихия, тук са и неговите безсмъртни достижения, тук са и корените на неговата революционно-демократична естетика. Той действително е съумял да слее в неразложимо и взаимодействуващо цяло личния и обществения принцип в поезията, да извлече от тази благородна сплав максимум поетически ефект и максимум идейно-политическо въздействие. На никого от руските дооктомврийски поети това не се е удавало така пълно и хармонично. А и след Некрасов тази особено важна страна на поетическото майсторство се е постигала с немалко труд в суровата школа на живота. Дълбокото гражданско звучене на интимната лирика на Некрасов и съкро-

веният, трогателно-интимен лиризъм на неговите граждански стихове наистина е феномен, достоен за удивление и подражание.

И днес ние разбираме колко субективни и едностранчиви са били много от съвременниците на поета от различни идейно-политически лагери и с различни естетически принципи в упреците си за „гръмогласна тенденциозност", за „вестникарска публицистичност" на неговата гражданска лирика.

И днес ние разбираме предвзетата недобросъвестност на западните противници на Некрасов с обвиненията им за вулгарно политиканствуване в стихове, за атрофия на поетическите сетива у Некрасов, за липса на тънки усещания.

Такива възгледи битуват и днес, но това е вчерашен ден, прах от канапетата на „доброто старо време". Тъкмо голямата, непреходна, бихме казали, революционна заслуга на Некрасов в поезията е именно преодоляването на дуализма в гражданското и лирическото усвояване на света.[1] Несъмнено е актуалното значение на тази заслуга, станала вече плодотворна традиция за световната поезия (А. Твардовски, П. Неруда).

И все пак интегрирането на гражданственост и лиризъм на съвременния етап се извършва по-иначе, в духа на Некрасов, но не съвсем по некрасовски. Да, запазва се некрасовската идейна целенасоченост, но се доразвиват началата на народнодемократическия естетически кодекс в повече поетически планове; остава си като непреходен образец емоционалният нерв, некрасовската острота на словото, но с по-малко обстоятелственост и разказвателност и със значително повече лирическа сюгжестивност, недоговореност, философски подтекст.

Други биха посочили, че Некрасов качествено доразвива и второто Пушкиново завоевание: изображението на действителността в лиро-епическо равновесие. Неговият лирически герой се обективизира в реалистични, житейски достоверни образи, той губи своята единичност в многогласия хор на човешкото множество, неговата индивидуалност по народному груба, весела и дръзка се осъществява в общото народоосвободително дело, без да губи своята неповторимост, И обратно. У Некрасов народният колектив добива личностна, индивидуална окраска, голямата мъка народна става лична, дълбоко човешка болка. И тук несъмнено всички съвременни лиро-епици от Багрицки до Твардовски са минали Некрасовата школа и са развили нейните художествени принципи. През нея са минали и наши отечествени поети от Вазов насетне.

И все пак колко по-многопланов и разнопосочен е днес лиро-епическият жанр, в колко повече типологически разновидности се разгръща той, без, разбира се, да скъса с животворната некрасовска традиция.

Трети биха обърнали внимание на още един съществен принос на Некрасов в поезията. Прието е наистина да се смята, че именно у Некрасов качествено се задълбочава процесът на преплитане и взаимодействие на поезия и проза. Именно затова толкова „скандализираща" е била появата на Некрасов с неговите делнични, сякаш злободневни стихове.

За нас това днес е естествено, от само себе си разбиращо се. Някои съвременни поети внесоха в поезията такъв прозаически баласт, така напълниха кристалните лирически съдове със сурова строителна материя, че за нас не е изненада и натурализмът в стихове. Но в онова време, когато строгият академичен канон е отделял стиховете от прозата с каменна стена (да си припомним комичните сцени на тази тема в „Буржоата-благородник" на Молиер), новаторското дръзновение на Некрасов е наистина безпрецедентно. Той е трябвало да се пребори с тиранията на една вековна естетическа традиция, следвана от най-велики майстори на словото. Той е трябвало да се отбранява срещу нападки отляво и

---

[1] Вж. С. Машинский, Эстетика революционной мысли, Вопросы литературы, кн. 11, 1971, стр. 58.

отдясно, понякога обидно драстични, понякога олимпийски спокойни, понякога хапливо иронични, но винаги агресивни, категорични. Изключително точна е по този повод бележката на Б. Айхенбаум: на XIX в. не е било така просто и леко да се примири с поезията на Некрасов. На Некрасов като че ли и посмъртно е съдено да отбива нападките на своите естетствуващи врагове, радетели на модерно поетическо светоусещане. Днес един от най-главните аргументи за дискредитиране на Некрасовото творчество, повтарян и потретван в най-различни вариации в зависимост от обстановка и личен темперамент си остава „отчайващата приземеност", пошъл битовизъм и вулгарна прозаичност на Некрасовите стихове (М. Слоним).

Но исторически прав се оказа Некрасов. В антагонистичния спор между поезия и проза той победи. И тук на този относително по-скромен участък на идейно-естетическите борби Некрасов се оказа по-прозорлив от много свои съвременници и по-напредничав от някои свои днешни събратя по призвание. Той беше предусетил по началните симптоми в еволюцията на тогавашното художествено съзнание тенденциите на бъдещото развитие на поезията и беше внесъл своя принос в тяхното ускоряване.

Днес обаче преливането на поезия и проза е стигнало фазата на „жанрова дифузия", наречена от един остроумец „вавилонско стълпотворение на жанровете". Този процес се е отдалечил твърде много от Некрасовата прародина. При това диномията „поезия-проза", обогатена сама по себе си от много черти на съвременното художествено мислене, е само една от многото и сравнително по-проста разновидност на размиване жанровите граници, на взаимопроникването на жанровите компоненти. Днес ние познаваме вече и лирически подтекст на драмата, и драматично напрежение на лириката, и лирическа окраска в белетристиката, и сюжетна събитийност в поетическата изповед. В дълбочина този процес е обхванал най-интимните сфери на художественото съзнание, в ширина — и другите изкуства. Днес ние с по-голямо или по-малко основание говорим за скулптурно изграждане на образи, за живописен колорит в лирическата изповед или за музикални интонации в белетристиката.

При всичките си новаторски постижения в областта на жанра Некрасовата поезия си остава органично синкретична, цялостно неразчленена. Това е нейна сила, но и нейна историческа ограниченост. Сила, защото той е съумял да събере жанровите разновидности на своята поезия в един мощен юмрук и без да пилее сили, без да се отплесва встрани, да го стовари по предназначение. Сила, защото според политическия момент той е могъл да маневрира ту с лирически, ту с епически, ту със сатирически средства на своята богата палитра. Сила, защото всички оттенъци на лириката, епоса и сатирата Некрасов е могъл да нахвърли на поетическо платно, за да разкрие народната мъка и печал с всичко, което я поражда, с всичко, което я следва.[1] Но макар и в значително по-слаба степен — историческа ограниченост. Защото все още липсва тая пластичност и гъвкавост на жанровите взаимопреливания, осигуряващи по-широк естетически спектър, по-многостранно опипване на развитието на живота.

С една дума, днес новаторството на Некрасов е вече проправен път в поезията, завоюван етап, и то не ни се представя с онази изненадваща очевидност на първооткритието, както през двадесетте, тридесетте, пък и четиридесетте години на нашия век. Трудно е да свържем с него актуалната жизненост на Некрасов, неговото поетическо безсмъртие. Поети новатори винаги е имало, но малцина от тях са останали.

Тогава?

Тайната е в поетическия натюрел на Некрасов — наистина необичаен, труден за асимилиране, но много личностен, органичен, плът от плътта на поета. Не-

[1] Вж. Сергей Наровчатов, Слово о Некрасове, Литературная газета, бр. 51, стр. 2.

красов е може би първият в световната поезия цялостен — роден и изграден политически поет. До него поети на политическа тема е имало: да си спомним поетите чартисти, поетите декабристи, Рилеев, Кюхелбекер. След него политическата тема в поезията рязко се засилва. Днес политическата поезия е хребетът на поезията на социалистическия реализъм. Но Некрасов пръв изгради от поезията си мощно политическо оръжие, пръв се осъзна като поет представител на определен политически лагер, пръв се потопи без остатък в горнилото на политическата борба.

Понятието граждански поет е вече твърде изтъркано за Некрасов — едва ли не превърнато в своеобразен прякор. То е и твърде тясно за многообемната поетическа индивидуалност на Некрасов. Освен всичко друго и гражданствеността в поезията, не без личните усилия на поета, стана вече морално задължение, условие, „без което не може“. Граждански поети има много, но Некрасов е един.

Гражданствеността на Некрасов не е само активната връзка с обществения живот, не е само живият отклик на политически събития. Това е гражданственост съдба, поетическо виждане, творческа природа. Това е гражданственост политически заострена, активна, войнствена, настъпателна. Това е гражданственост програмна, изхождаща от виждане на действителността под определен идеен ъгъл на зрение, осъзната като делова програма за действие, насочена към ясни обществени цели и задачи. Тя е заредена с постоянно, сякаш напиращо от парен котел гражданско недоволство. В нея струи и дълбоко човешко състрадание към мъката народна, и гневен протест срещу неговите причинители. Затова тя е взривителна, надигаща на крак широки народни маси. Затова тя е импулсираща, вдъхновителна в общия устрем на трудовите хора към социални преобразования. И в огнената клада на деветстотин и пета, и в пожара на Октомври, и в буйното веселие на мирния съзидателен труд проблясват мощни пламъци на Некрасовата гражданственост.

С една дума, това е гражданственост на политически поет. Този тип гражданственост има много повече общо със съвременната партийност в поезията, отколкото със социалната отзивчивост и бунтарство на донекрасовските поети. И що се отнася до настойчивостта в повдигане на обществено значими въпроси, и що се отнася до тяхното рязко емоционално акцентуване, Некрасовата гражданственост е дори по-близка до Маяковски, отколкото до поетите на шестдесетте години. Тук е налице количествен и качествен ръст на политическата тема в общия творчески комплекс, нейното обособяване и подчертаване, разработката ѝ в духа на злободневни обществени задачи. Налице е много по-голям интерес към класовата психология на персонажа, към настроенията на обществени среди и групировки, към остро идейните конфликти на епохата.

И в духа на своята политическа гражданственост Некрасов е изграждал и началата на своята естетика. Принципна, съществено важна стъпка в сближаването на изкуството с живота и на художника с народа след Пушкин и Лермонтов, тя е много по-малко теоретична и много повече практическа, приложна. Друг е въпросът за реалното място на Некрасов в развитието на руската естетическа мисъл. То може би не е мястото на Тургенев и Толстой и във всеки случай е по-ниско от това на Чернишевски и Салтиков-Шчедрин. Но то е своеобразно, некрасовско. Некрасовият принос в естетиката не е изясняването на въпроса за предмета на изкуството или за съотношение между съдържание и форма, въпреки че и тук той е дал ценни указания. Не, неговата естетика е естетика на революционното действие, на живото участие в политическата борба. Тя учи на жизнена, дълбока народност, на честно и принципно отстояване на граждански позиции, на органическа, монолитна свързаност на гражданственост и поезия. Не, за кулите от слонова кост не е мислил Некрасов, но той е мислил продъл-

жително и настойчиво как да предаде мисълта си по-бързо на читателя, как по-решително да събуди неговата гражданска съвест, как по-ясно да насочи съзнанието му към едни или други обществени явления. Дори в чисто естетически план приносът на Некрасов в демократизацията на поетическите жанрове ни се струва извънредно значителен. Той пръв в поезията на по-новото време разработва начините за директно идейно-емоционално въздействие, за намиране най-кратките и бързи пътища към сърцето на читателя, и което е най-важното, ефективно ги прилага в практиката си на политически поет.

Защото именно като политически поет Некрасов отразява своята конкретна историческа действителност. И като политически поет изживява своя недълъг и нелек личен живот, и пак като политически поет възприема света — природа, бит, обществена среда. Той пръв си поставя в творчеството конкретни, злободневни обществени задачи; той пръв съзнателно и всеотдайно насочва музата си във вртопа на гражданския живот: той пръв възприема и отстоява своята социална мисия като лична съдба — с всичките превратности, които я съпътствуват, с всичките жертви, които трябва да ѝ се отредят, с всичките рискове, които трябва да се очакват от нея.

Мисия по своему трагична. Тя задължава с неотстъпчива гражданска праволинейност, когато конюнктурата изисква гъвкавост и приспособимост; тя принуждава към аскетизъм, когато животът си е живот и предлага безброй изкушения; тя обрича на твърдост и безкомпромисност, когато хората са си хора, грешни земни люде и вопият за прошка и милост.

Некрасов гордо и неотклонно е следвал своята мисия. Но имало е и мигове на колебания, на изневяра на принципите, на отклонение в пролиберална насока, ясно отбелязани от Ленин. Но великият вожд на пролетариата отбелязва и обстоятелството, че Некрасов сам „горчиво е оплаквал своите грехове и публично се е разкайвал заради тях“. Приведените стихове на поетическо разкаяние принадлежат към най-доброто от Некрасовата гражданска лирика. Те ни убеждават, че и своите трагични мигове на идейно отстъпление Некрасов е изживявал като политически поет. Не с хленч и ридания, а с делова самокритичност и отговорност, не с бягство, а с ново участие в битката.

Именно като поет с определени класово-революционни позиции Некрасов е станал носител на жизнения опит и душевността на широките народни маси, с тях той е излизал на световноисторичека арена. А и народността на поета, действена, целенасочена и граждански заострена, е народност от по-нов тип. При Некрасов няма идейното нагаждане или флиртуване с демоса, характерно за много интелигентски поети. В неговата лирика поетическото слово става слово народно, глас на народа.

Защитник на онеправданите и вдъхновител на недоволните, Некрасов е бил винаги там, където е стенела и ридала неговата многострадална страна под гнета на експлоататорите, където в болка и гърчове се е раждала мечтата за народно щастие. Него са го наричали поет на страданията. И той действително е показал народните страдания като малко други — „отвътре“, на самото място като свидетел, с документализма на очевидеца по пресните следи на кървавите помешчически вакханалии.

Тази тема е една от вечните теми на руската литература. Предмет на състрадателно изображение у Гогол и Тургенев, изпитание за трезвата наблюдателност на Гончаров, у Белински и Херцен народните страдания са извор на революционно негодуване, за да станат пункт в идеологическата платформа на Чернишевски и Салтиков-Шчедрин. У Толстой обаче те частично се изместват от общочовешки въпроси, а у Достоевски пораждат някои нездрави, хипертрофирани реакции. Заслугата на Некрасов е в реалистичната реабилитация на темата. Той я повдига рязко и решително като болен въпрос на деня в изключително тежка

историческа обстановка, извлича от нея революционната ѝ сърцевина и проправя път за нейното ефективно решение.

Именно като поет с идеологическа закалка Некрасов се преборва с отчаянието, породено от народната мъка. Здравите му душевни сили побеждават временните песимистични настроения. Той не абсолютизира страданието като вечна участ на човека, не търси в него духовно пречистване и обновление, не пие горчивата чаша с мазохистичното задоволство на някои негови потомци. Той търси начини и средства за неговото радикално преодоляване. И заедно с прогресивните хора на своето време ги е намирал. Тук не може да не се види предимството му пред някои съвременни апологети на отчаянието във философията и литературата.

Некрасов, един от най-близките предтечи на съвременната социалистическа поезия, е имал пълното и ясно съзнание за крайните цели на своята политическа борба, за класовата психология на своите идейни противници, за реалните възможности на буржоазното общество да се реформира, за творческата преобразователна сила на народа.

И към интимната, любовна проблематика той е подходил със свойствената си гражданска отговорност. Тук не става дума само за огромната, неоценима заслуга на Некрасов в повдигане въпроса за женската съдба до равнището на важен социален проблем. Тази заслуга е толкова безспорна, че и най-заклетите Некрасови врагове не са в състояние да я отрекат. Става дума за неговите, съвсем условно казано, камерни, лирични миниатюри, любовни изповеди. И тук му се признават достиженията в поетическото претворяване на любовното чувство. Дори му се присвоява елегантното прозвище „поетът на раздялата“. Но именно истинският, интимно разбраният Некрасов оборва и днес битуващата теза за „биологически примитив“ в любовната поезия, за наличие на „груби чувствени пориви“, за непознаване „висшата метафизика на любовта“.

Днес в условията на общество със социалистическа нравственост ние сме в състояние да си дадем сметка каква крачка е направил Некрасов в руската любовна лирика след Пушкин и Лермонтов, плътната му органическа близост до съвременната трактовка на интимната тема. С колко тънки поетически нюанси, с колко душевна щедрост и извисеност изтръгва той от бита и житейските низости прозата на любовта, за да я направи по израза на Чернишевски „поезия на сърцето“. И нали той въвежда в поезията наред с индивидуалния лирически герой друг конкретен човек, второто „аз“, живото усещане за ближния; нали той съумя да включи любещото човешко сърце в пъстрата многолика множественост на съдбите, в един хармоничен човешки космос. И сега, когато на Запад се правят опити за пълно екзистенциалистично транскрибиране на руската поезия, когато в литературата се търсят примери за априорния, абсолютен характер на отчуждението, когато и на Некрасов в тази връзка се отрежда мястото на „самотно излъгано сърце“, ние разбираме какъв огромен принос не само в поезията, но и в цялото наше съвременно светоусещане е бодрото и жизнерадостно некрасовско преодоляване на алиениращите, обективно-исторически фактори.

Като политически поет Некрасов поставя и проблема за човека в съвременното му общество.

Наистина човешкият идеал едва прозира в „болезнено-печалния лик“ на безмълвна страдалица с „горда, упорита и прекрасна“ душа. Вярно е, че той едва добива очертания в „черновеждата дивачка“ от „Тройка“. Но не много по-късно той израства пред нас в символичния образ на приятеля, който „упорствувайки, вълнувайки се, бързайки, крачи към една висока цел“. А в морален аспект изразът вече е станал афористичен: „любов с гневното слово на отрицание“.

Но по-късно, когато народният живот като мощна река ще се влее в поезията на Некрасов, неговият човешки идеал ще се слее с народните стремления за съзидателна сила на доброто и красотата, за мирен плодотворен труд в името на човека. Тогава в Некрасовата поезия ще се появи селянинът, готов на ратен подвиг за социалното си освобождаване, за пръв път не само в Некрасовото творчество, но и в руската литература ще се появи работникът, вестителят на нови времена. Тук, в новия свят, свят на победено насилие и грозота, свят човешки и творчески, свят преобразуван от майсторските ръце на обикновените хора, ще се разгорят пламъците на земната езическа красота, на живия тукашен живот. Това е било своеобразно философско кредо на Некрасов, принципно противостоящо на ирационалните виталистични течения на модерното време.

И именно като политически поет Некрасов се е превърнал в централна фигура в руската литература и обществения живот, в своеобразно кръстовище на идеологическия фронт. Това може би дори в известна степен надхвърля обективното му значение на поет. Той като че ли добива втори живот в приятелите си, в противниците си, в повече или по-малко талантливи съвременници, в потомците си последователи. Не само поради влиянието му върху тях. Историята на Некрасовите привличания и отблъсквания, срещи и разминавания с Белински, Чернишевски, Добролюбов, Тургенев, Толстой, Достоевски е живата идейна динамика на руската литература, своеобразен идеологически генератор. Той като че ли разполовява лагерите в изкуството и в съвременния живот, бил е лакмусов реактив за проявяване било на демократични и революционни, било на монархически, буржоазно-либерални, консервативни или контрареволюционни позиции. Отношението към Некрасов до голяма степен спада към онези решаващи класово-идеологически показатели, които недвусмислено определят гражданския и творчески статут на писателя в спора между главните исторически сили на епохата.

И за самия Некрасов това е било решаваща проверка за идейна здравина и морална устойчивост.

Той я е издържал.

НЕПУБЛИКУВАН ТРУД НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ ЗА ХАЙНЕ

Преди известно време сред ръкописите на Пенчо Славейков, съхранявани в музей „Петко и Пенчо Славейкови“ (МППС), бе открит непубликуван труд на поета за Х. Хайне. Не само на изследователите, но и на широкия кръг почитатели на творчеството на Пенчо Славейков е добре известно, че Х. Хайне е един от особено любимите му автори. Още през 1885 г., 19-годишен, той се запознава чрез руски преводи с редица негови творби и заживява с поезията му. Голямото обаяние на Хайневата поезия и проза над него, възхищението му от неговите творчески търсения и сполуки, от борческия му характер и необичайно надарена и оригинална личност се запазват до последните дни на Пенчо Славейков. От най-ранните си творчески години той превежда Хайневи стихотворения, осигурява някои от тях за „Библиотека св. Климент“, пише под негово влияние редица стихотворения от първата си стихосбирка „Момини сълзи“ (1888), посвещава му свои произведения. По време на следването си в Лайпциг той се залавя с проучвания за написване на дисертация „Влиянието на Хайне върху развитието на руската лирика“, над която работи почти през всичките години на ученето си (1892—1898). Негови състуденти разказват с какъв необичаен интерес се е занимавал с тази тема. По цели дни и седмици наред се ровел из библиотеките, за да издирва преведеното от Х. Хайне на руски език, кой го е превел, как, кои от руските автори са се занимавали с Хайне и какво влияние е оказал той върху известните тогава руски поети. Посещавал често проф. Ернст Елстер, един от известните изследователи на Х. Хайне, търсел помощта му. Подготвил и прочел реферат на руски език в Славянското дружество в Лайпциг върху Хайне. И все във връзка с изследването си за Х. Хайне поискал разрешение от М-во на народната просвета у нас един семестър да учи в Москва, но желанието му не се осъществило. От тази упорита работа за Х. Хайне в архива на поета, съхраняван в МППС, са запазени няколко ръкописни тетрадки, свидетели за извънредно усърдната му изследователска дейност. За съжаление те не могат днес не само да се разчетат, но дори да се прелистят, дотолкова листата са похабени поради лошото съхраняване в миналото. Само една от тях с ценни библиографски данни и извадки от прочетени книги на руски и немски език е запазена по-добре. В нея се намира и набелязаният план за дисертацията. Запазен е също и един екземпляр от книгата: „Стихотворения Гейнриха Гейне. Романцеро. Изд. Едуарда Метцига, С.-Петербург, 1864 г. “ В него личи колко внимателно Пенчо Славейков е проверявал преводите, сравнявал изданията. Под всяко от стихотворенията има негови бележки и подчертавания. Под някои, в превод на Ф. Берг, поетът е написал: „Това не чини“, „преводът на М. Михайлов е по-хубав“ и пр. При стихотворение, преведено от А. Плещеев, е отбелязал: „Както му е адетя, това е хубаво“ и др. т. А като сравнява руското издание с немското, съобщава, че „20 стихотворения няма в тоя руски текст“. С много бележки и подчертавания са изпъстрени и всички запазени в личната библиотека на поета в МППС екземпляри от различни други издания на Хайневите съчинения на руски, немски и френски език. Но най-много те са в непълно съхраненото многотомно критично издание на проф. Ернст Елстер.

Освен преводи и посвещения за „най-великий вълшебник на лирическата песен“ Пенчо Славейков е публикувал в сп. „Мисъл“ през различни години — 1903, 1905, 1907 — три интересни очерка за живота и поезията му, а в книгата си „Немски поети“, 1911 г. — оригиналната есеистична бележка Хайнрих Хайне.

Отличен познавач на творчеството и живота на Х. Хайне, на неговата родина, народ и език, в тази си кратка бележка за поета Пенчо Славейков е дал един бляскав и ненадминат пример на ярка, страстна, убедителна и заслужена възхвала и защита на твореца и човека Хайне.

Не на едно място в статиите си, в очерците, в автобиографичните скици Пенчо Славейков говори за влиянието, което великият немски поет е упражнил върху него. Интересно е признанието му в очерка „Хайне в България“ („Мисъл“, 1907, кн. 4—5): „. . . аз съм един ein Bewunderer Heines (почитател на Хайне). Съм и ще си остана такъв. . . Сам аз мога каза за себе си, че Хайне е възбудил интереса ми към поезия. Изначало аз не съм се влиял от Хайне, а просто съм копирал песните му според руските преводи. Първата книжка мои песни „Момини сълзи“ е свидетел за това. И свидетел е тя още, че тогава аз бъкел не съм разбирал от Хайне. Вече отпосле, когато четох песните на тоя чародеец на езика, на който са писани — защото на друг те са само увяхнали цветя — тогава почнах да го ценя и да се влияя от него. . .“ По-нататък, след като изброява какво е публикувал за Х. Хайне, казва: „Имам няколко статии върху живота и поезията му, които смятам да печатам отделно.“ Какви са били тези статии, които поетът е възнамерявал да печата отделно, не ни е известно. Може би откритият и непечатан досега труд е замислен, но неосъществен като поредица статии. Това ни подсказват и обозначенията в ръкописа с II, III и IV при някои от заглавията, макар че те не са обособени като отделно цяло, нямат и отделна тематична завършеност. На едно място пък в текста сам поетът определя труда си като лекции: „Невъзможно е — пише той — пък и няма нужда, за рамките, които съм поставил при тия лекции, да правя преглед и анализ на всичко, което е писал Хайне в проза.“

Пенчо Славейков е обичал да изнася „публични лекции“. През 1906 г. той е говорил за българската поезия, за националния театър, през 1910 г. е говорил за Л. Н. Толстой по повод смъртта му, против Славянския събор. През същата година той е устроил и първото литературно-поетично четене у нас, на което е чел стихове от книгата си „На Острова на блажените“, но за Х. Хайне не е известно да е говорил. Като се знае, че повече от сказките си Пенчо Славейков е публикувал, можем с основание да приемем, че и този труд на поета е сказка-статия. Освен определението на поета за този труд като лекции на гърба на едно листче с допълнителен текст, приложено към ръкописа, разчитаме и краткото заглавие: „Х. Хайне, биог. 20—30 к. от П. П. С.“ То обаче не ни дава достатъчно основание да считаме този му ръкопис за незавършена биография на Хайне, тъй като съдържанието му е сравнително ограничено.

Трябва да се допусне, че у Пенчо Славейков е назряла идеята за написването и на литературно-биографичен очерк за Х. Хайне въз основа на изследванията и публикациите, които е направил за него. Но очевидно и това е един от хубавите и неосъществени замисли на поета.

Настоящият труд Пенчо Славейков е писал според следния обширен план:

— Биографиите и тяхното значение
— Външен живот
— Биография
— Хайне живее и днес
— Хайне и филистерите
— Филистри и врагове
— Последователност
— Болен — жизнерад
— Модерна душа
— Хайне за себе си
— Проза
— Всекидневни работи
— Хайне мислител. Пантеист-деист. Религиозно развитие Romantische Schule — Geschichte der Religion und Philosophie.
— Хайне и Гете
— Силата на Хайне.

Означените заглавия на отделните части от този план са написани с червено мастило в началото на съответната страница, но са зачертани с молив, поради което не ги печатаме. От плана са осъществени, макар и непълно, всички части освен една — „Модерна душа“. От нея е

написана само една мисъл и страницата е оставена празна. Отбелязваме я в коментара. Изобщо трудът е недообработен и недовършен. Липсват и последните листове. Последната страница е изписана докрая, но фразата е незавършена. Предполагаме, че последните листове са се загубили след смъртта на поета поради неколкократното местене на ръкописите му и небрежното им съхраняване, особено след смъртта на Боян Пенев. Но макар и недовършен и недообработен, този труд представлява значителен интерес. Това е един оригинален обзор на Хайневата проза, на Хайне като поет, сравнен с Гьоте, на неговите философски, естетически и дори политически възгледи.

В него се изявява познатият литературно-критичен метод и талант на Пенчо Славейков. Съдържанието му го разкрива ту като страстен публицист и проникновен лирик, ту като находчив литератор и остроумен мислител. Ръкописът изобилствува с така присъщите му богати асоциации, уместни импровизации, неочаквани отстъпления и ярки обобщения.

Разбира се, върху характеристиката на Хайне се отразяват и някои крайни индивидуалистични възгледи и тенденции в Славейковото светоотношение. Пенчо Славейков заостря в една посока характеристиката. Той не вижда революционния смисъл и дух на Хайневата борба за свобода. Това не е борба само против еснафските условности и нравствени норми, против филистерщината, за вътрешна свобода на индивида, не е и борба само за „духовна свобода на човечеството", но също и за политическото и социалното освобождение на народа, на трудовите маси. Нашият поет смята Ибсен за продължител на Хайневото дело тъкмо защото е склонен да тълкува в повече или по-малко индивидуалистичен план това дело, освободителния патос на Хайневото творчество, защото е склонен да приеме, че — според израза на Ибсен — „у самотния човек е силата", че избраниците, великите хора остават неразбрани от „тълпата".

Въпреки тази пресилено индивидуалистическа окраска на Хайневата характеристика Пенчо Славейков прониква не на едно място във величието на „бледия Хайнрих", разбира, че той е гениален не само като поет, но и като мислител, че творчеството му и с бездната от скръб е жизнеутвърждаващо, „химн на живота". Мислите на Славейков са сгрети от обич и уважение към великия поет борец, от дълбока вяра в светлото бъдеще на човечеството, във възходящото развитие на изкуството и живота. Пред нас е цял-целеничък Пенчо Славейков — сърдечен и искрен, дързък и духовит, дълбокосъдържателен и винаги войнствуващ, макар и с някои свои заблуди. Той не празнослови, а „забива гвоздея, където тряба", не успокоява и забавлява, а тревожи и предизвиква.

Той приема Хайне и му се възхищава. В неговата многостранна и сложна противоречивост той не вижда безпринципност, обърканост, непостоянство или каприз. Напротив, стреми се да разкрие неговия определен характер и особености, неговата същност. Той разбира противоречията на Хайне като дълбока жизненост, а не като случайна приумица, намира, че те са естествени в условията на един сложен и грозно противоречив свят.

Не само читателят, но и писателят е възрадван, когато срещне в любимия автор мисли, настроения и чувства, подобни на своите, когато открие у него черти от собствения си характер, когато намери в произведенията му потвърждение на своите търсения, открития и възгледи. Това ни изповяда и сподели и сам Пенчо Славейков в този си ръкопис, като пише: „С хора като Хайне ний се срещаме като със свой брат, кръв и нерви от нашата кръв и нерви, неволник, измъчван от същите болки, които вгорчават и нашия живот, носител на скърби и радости, с които тупа и нашето сърце." Нарича го „княз на поезията", „могъщ дух" и „велик лирически поет на всички времена и народи". На места изказва известна въздържаност към дейността му, свързана с преките нужди на историческия момент.

На много места трудът е схематичен, фрагментарен, тезисен. Очевидно е от работата над текста, че това е една черновка, че поетът е желал да го премисли и доработи. Той не е успял да попълни някои думи, някои цитати, да завърши някои изрази и от това текстът е останал накърнен. Но макар и незавършен, недоработен и още неотредактиран добре, този труд достойно се нарежда до другите печатани работи на Пенчо Славейков за Хайнрих Хайне.

Ръкописът не е озаглавен и не е датиран от поета. Отнасяме го към 1906—1907 г. — времето, когато е писал очерците „Хайнрих Хайне" и „Хайне в България". Съдържанието, маниерът на писането, правописът (през тези години той не пише ѣ и в текста, където по навик

го е написал, го е поправил с червено мастило), планът на очерка „Хайне в България“, написан със същото мастило и почерк на гърба на един от листовете в ръкописа, както и едно позоваване вътре в текста, че „половин век откак Хайне е заминал отвъд света“, ни дават пълно основание да отнесем тази му работа към тези години.

Трудът е написан на 45 чертани листа, като тия за заявление, с размери 29/23 см. От тях 25 са отделни листове, а 20 са прегънати на две и пришити като тетрадка. Писал е само на едната страна на листа с изключение на предпоследния, който е изписан и от двете страни. Текстът е необичайно чист за Пенчо Славейков от задрасквания, има доста поправки отгоре върху отделни думи, нанесени от поета с молив, с червено или с лилаво мастило, с каквото е пишел в Народната библиотека като неин директор. И това ни подсказва, че той е работил над ръкописа в различно време. Поправките са главно правописни и езикови, незначителни, поради което не ги посочваме в коментара. Непопълнените цитати от съчиненията на Х. Хайне са ясно означени с молив — томът и страницата. За радост посочените томове от критичното издание на Хайне на Ернст Елстер са запазени в личната библиотека на Пенчо Славейков, а при проверката се оказа, че той е подчертал с молив и обозначил със знак посочените за цитиране пасажи.

Мастилото, с което е писал, е синьо. Почеркът е характерният от по-късните години, разлят Славейков почерк, труден за разчитане. Но по-трудно сега се оказа подреждането на материала поради разместените и неномерирани страници от поета (той ги е номерирал само до 17),поради допълнения към текста на отделни листчета без точни обозначения къде да се вместят в него, допълнения, писани на гърба на листа или отстрани, както и някои обозначения за разместване на пасажи или страници. Много трудна бе подредбата, търсейки да угадим волята и вкуса на поета, да подберем онова, което отговаря най-добре на неговия замисъл.

Боян Пенев е познавал този ръкопис на Пенчо Славейков. Той го е разчитал и с молив над някои много трудно разчитаеми думи е нанесъл смисъла им. Номерирал е страниците докрая, но навярно това е направил прибързано, защото се е наложило след това да прави нова номерация, без да зачертава първата. Но поправени и така, страниците пак не бяха на мястото си, та се наложи сега трети път да се подреждат и номерират. Сложил е ръкописа (по негов маниер) в корица от бели листа, както е правел това с определените за печат работи, озаглавил го е „Хайне, биография“; в скоби е отбелязал „Писано към 1905 г.“, но го е зачертал. Не ни е известно защо го е изоставил и не го е напечатал. Може би поради неокончателната обработка, поради това, че не е така прецизно редактиран, както е правел това с произведенията си Пенчо Славейков приживе.

Труда печатаме по ръкописа. Обозначените, непопълнени от поета цитати даваме в коментара. (Преводите от немския текст са направени от Цвета Трайкова.) Запазваме особеностите на езика и правописа. Подчертаното, малките скоби и многоточията (по три точки), както в ръкописа. Непопълнените от поета места в текста и недовършени мисли отбелязваме под линия.

Стоянка Михайлова

ХАЙНРИХ ХАЙНЕ

Пенчо Славейков

Един духовит пакостник твърди, че само два факта от живота на поета би трябвало да се знаят: кога се е родил и где му е гроба — за да знаем кога да празнуваме денят на славата му, втория — где да ходим на поклонение. Тия думи добиват особено значение, когато си спомним колко ерудиция, колко умствена енергия се харчи на права бога, да се пишат грамадни биографии, както на хора, които заслужават такива, тъй и на обикновени гъби. Когато е дума за художници, и особено за художници на словото, несъмнено верно е, че късата биография е най-добра, и че великите хора имат най-късата биография. У тоя възглед би трябвало повече да се придържаме, когато имаме пред очи да изучаваме художника не от историко-литературна страна, не да изследваме деятелността му във времето и пространството, а искаме да схванем негова гений, да проникнем, да се вживеем в творенията му от художествена страна. Т. е. от страна, отговаряща на по-общочовешки интереси, на което се базира значението и трайността на неговите творения. Не ще съмнение, че при много случаи историко-литературното изследване дава добра насока, осветлява психологическото; има къщи, в които се влиза само като се мине през дворът.

От такава насока, както ще видите, съм се ползувал и аз при характеризирание Хайнева вътрешен живот, биографията на негова дух. Може би, сама за себе, външната биография на един велик човек — като например Гете — да е извънредно интересна, но само биографията на духът може да е интересна за оногова, когото интересуват рожбите на тоя дух. Тук сам Хайне идва на помощ на моето мнение: „И твърде често как малко общо имат външностите на нашата история с нашата истинска вътрешна история. Поне що се отнася до мене, те не се съгласяват."

И от друго гледище мене не са симпатични подробните биографии, хронологисването външния живот на великите хора. От пиетет към гения. В такива биографии обикновено се перат ризите на великия човек — а много ли са чисти те? В такива биографии желтицата на живота на хероя се разменя на охлузени петачета. Какво се разправя в тях? Всекидневността, срещи и раздяли, род, роднини, за обикновения живот на необикновения човек в установените обществени условия, нещата в които той мъчно може да се отличи от ординарните обществени животни. Честити са Омир и Шекспир, че техния живот е един мит. Тям ще завижда всякой, който копнее за най-хубавия живот — живота на своите дела. От всички великани най-нещастен е Гете, че не е бил достътъчно предвидлив, а — което е в природата на немский гений — е оставил за дръфане на потомството дрипите на своя живот. И както лилипутите Свифтова Гъливер, тъй лилипутите на нашето време обвързват отвред Гете с неговите собствени дрипи — и почват да го оглеждат, опипват и душат, да го изследват — и да показват, че

Ваймарския Аполон, при всичкото си величие и гордост, има брадавици и по тялото и по духът си. Такива операции се правят за най-голямо удоволствие на филистрите, у които всичко е само брадавици. А гледано и от друга страна, живота на Гете е ръжда за поезията му — онези, които гледат заднишком на негова живот и го възсъздават на книга, дохождат до заключение, че той е по за удивление от поезията му! А това е повече от глупаво, ако не се прави напук на спиритуалистите.

Но ако героите на словото сами не са виновни в това, че биографите им ги компрометират, двоен грях правят сами, когато мемоаризират своя живот. Мемоари трябва да пише онзи, който нищо друго не е писал. Творенията на гения са сами по себе ясни, и обяснението им е в сами тях — и биографии и мемоари само мътят водата. За творците да е свят закона на висшия творец: той мълчи и оставя творението само да говори.

Живота на Хайне може да се очертае късо и ненатруфено. Той прилича на някоя от неговите дивни песни, в които живее и ще живее името и славата му. Противоречията на тоя богат с противоречия живот почват от деня на рождението. Както за родно място на Омир се препират цял рой острови, тъй цял рой Хайневи биографи се препират за годината на неговото рождение. Излиза като че той се е раждал няколко пъти — на разни дни през 1797, 1798, 1799 и 1880. Мисля, че е все едно кога е роден; доста е да се знае, че неговата люлка са осветлявали последните месечни лъчи на осемнайсетий век и първите зори на деветнайсетий век.

Вече половин век откак Хайне е заминал отвъд света, а света все още го има между живите — между ония, които не са погребани в историята на литературата, а взема пряко участие в културните интереси и борби на нашето време. Той и днес е още борец на своя пост, последван от цял рой предани и вдъхновени последователи и преследван от не по-малко жестоки врагове. Последните се всички добри хора-пазители на традицията и снобизма, известните ограничени, нормални хора, домашни животни, филистри, които мерят всичко с търговските везни „добро“ и „зло“ и рахатуват под сенките на официалната черква, закона и глупостта. Те са, които галят в себе си чувството на омраза и злобата на унищожение към всякой свободен дух, всякой, който върви по свой път, настрани от техния, чието сърце е светилище, гдето се пазят скрижалите на обич и гняв на съзнанието.

Хайне сам се зове „войник на свободата на човечеството“ и то с пълно право, макар не веднаж да е обръщал острото си оръжие против онова, което и той сам мимоходом, и другите обществени борци зовят свобода. Той има достатъчно остър поглед, за да види и познай, че свободите, които са параграфирани в партийни програми и правителствени установления са свободи за тълпата, за несвободните и стеснителни за самостоятелност индивидуми. Противоречията на Хайне се коренят в това, че той в едно и също време е борец за две неща, носи две дини — макар и не под една, а под двете си мишци. Той се бори и за съвременното, и за онова, което Ницше зове Unzeitmässige (не за времето) — за бъдащето, тъй чуждо и непонятно за всички с ограничен кръгозор. Когато добием външните свободи, развържем веригите на временните условности, тогава настава време за великата борба на борбите, против най-жестокия враг на свободата — против онова, що е вътре в самия човек: опърничавий консерватизъм на тълпата, робството на навиците и дребнавите интереси, на равенството, господството на филистера, когото засягат само временните интереси. Борбата за такава свобода е същинската Хайнева борба, водена жестоко, безмилостно, и в име на тая свобода той често е дигал ръка, както вече споменах, и срещу онова, за което някога мимоходом сам се е борил — свободите на тълпата. Той се е борил за тях, не като за идеал, а като за средства, сечива, оръжия, необходими

в борбата за идеала. Но в същото време той е проумявал значението на тия сечива, виждал ръждата на тия оръжия и не е двуличил. Това е, може би, простъпка против дисциплината, протест на войника, но не грях на бореца, не компрометация на неговата храброст.

Той не е едностранчив, нямал е само един поглед за нещата, той е виждал и лицето им и тяхното опаки. Хайне не е имал само гениално чувство на поет, но и гениален ум. И тоя ум не му е позволявал да вижда правото само на бореца, а да игнорира правото и на врагът. Кой обича такива хора — борците? Да, но борците на бъдещето, а не псетата на настоящето, вързани само у един кол и лаящи цял живот все около него.

Хайне не е никакъв Христос; той не ни въвожда в царството божие, за което паспорт е самоунищожението. Той не е и Ницше — не ни отваря вратите на това царство божие, за да ни каже: „Погледни в себе си, измери своите сили и ако мож — влез." Хайне е предтеч, кръстител. Един от разрушителите на миналото, което разрушава с болка на душа — защото под развалините на туй минало сам той погребва не малко свидни и святи за себе си неща. Той чисти пътят, по който днес вече сигурно върви, онова, което ще дойде. Той не е хармонична натура, такава, каквато човечеството си избира за постоянни воеводи. Неговата душа е пълна с противоречия, противоречия на силата, а не на слабостите. Един тъмен лес, пълен със сенки, таинствен и примамлив, гдето всякой, който се отбие да почине, ще вдъхне с негова въздух в гърдите си целителната отрова на копнежа (Sehensucht). Той е модерен човек, в чийто душевни дрезгавини е видет само един — едничък ясен пункт — аз и моето право да живея както аз намирам за добре. Азът на великия човек, а не на ботнитаните недъгавци.

Както казах, отдавна вече той не е между живите, както и мнозина други, които все с такава мощ продължиха делото му. Но че Хайне е жив още, свидетелствува врявата, що се вдига около името му, всякой път колчем се представи случай. Така беше още и завчера при стогодишний юбилей от рождението му, когато неговите почитатели искаха да му поставят паметник в градът, гдето се е родил. В тоя скандал на скандалите мълвата смеся дори и името на германския император; а това едва ли ще е далеч от истината, защото както право казва сам Хайне (V, 238): „Немците вършат всичко, що им се заповядва отгоре." Или мислите ботнитността не седи на трона? Тъй или инак, а хамалите на разни социални добродетели направиха всичко и сполучиха да осуетят един дълг към великия поет. Мнозинството и тоя път празнува своята временна победа — и осигури бъдещата победа на уединено стоящия херой. Неведнъж побеждавания борец и продължител на Хайневото дело, Хенрих Ибсен, казва право, че в оногова е силата, който е самотен.

За тълпата са оскърбителни поривите на висок дух. Тесногърдието, щедушието, духовното убожество — ето добродетелите, с които обикновените хора демонстрират по улиците на живота, горди със своята ограниченост. И нашето ухо е навикнало на тяхната стара и вечно подновявана песен: „Хайне е може би добър поет — но е лош характер! „Характера е воля, установеност, постоянство, определеност. А дюселдорфский евреин няма нищо свято, той в нищо не вярва, нигде не се кланя, никому не принадлежи. (Пришушнато на ухо — дори и на жена си!) Не е ли той и юдей и католик, и протестант и пантеист — и атеист? Той е дисидент,* богомил между правоверните. Не зачита никакъв задължителен курс, кара я на своя глава. Не стига това, но е човека на акцията, на активното слово, гражданина, патриота — помирищете пък и това цвете, за да видите то пък какво е. Днешният идеалист, който буди, вдъхновява — зарана рано ще го чуете да проповядва най-опака реална политика, от която и най-верно-

---

* Дисидент — разколник, отцепник.

поданния филистер би се отвърнал. Преди обяд него вдъхновява рицарската статуя на някой пруски крал, а на пладне развява над рошавата си лирическа глава кървавото знаме на революцията; не сварил още да отрони сълзи за съдбата на родний край — и посипват се хули, сарказми и жестоки руганти върху тоя край и всичко свято за немеца: семейство, традиция, обществен ред. Сам изневерник, гаврило над себе си, той се гаври дори и над такива неща, които, както казват, биле маята на тевтонский дух: Freundschaft und deutsche Treue (приятелство и германска преданост), и киселото зеле. То са, може би, святи неща — святи за всяко обществено животно от определена пасмина и епоха, живеящо в бляновете и самооболщенията на своето време. Но пита ли някой — дали тия неща, измами и идеали, са святи и за Хайне? Гдето има оскърбено чувство, въпроса е лишен. Такъв въпрос не са си задавали дори и близко знаящи Хайне хора, вчера стоящи рамо до рамо с него, като Бьорне например — определен и смел борец, както са определено смели и определено честни псетата, привързани о един дирек през цял живот, за да лаят все около него. Вълк, какъвто е бил Хайне, за него е ценна свободата и околс му и в самия него. И тая своя свобода той използува, за да изкаже високо горчиви истини в лицето на своя народ. А кому са приятни истините, както и онзи, който ги казва? И кожата на непредпазливия вълк често са клоцвали зъбите на бодрите псета. Той ни сам изповядва това в една от най-хубавите си песни: Enfant perdu.

Но тежко и горко гдето и неговите зъби са се вбивали. Там остава вечно развредена рана. Ето вижте: „Аз съм миролюбив човек. Моите желания са: една скромна хижа, сламена стряха, но едно удобно легло, добро ядене, мляко и масло, всякога пресни, пред прозореца ми цветя, пред портата ми няколко хубави дървета, и ако господ-бог иска да ме направи най-щастлив, той ще стори да доживея и до тая радост — да видя обесени на тия дървета шест-седмина от моите врагове. С трогнато сърце ще им простя аз, пред смъртта, всички увреди, които те са ми нанесли в живота. Да, човек трябва да прощава на враговете си, но само когато ги види обесени.“ Това е най-справедливата присъда над обесници.

Не така лесно е да разбере безхарактерността, че за да бъдеш такъв, какъвто искаш, е нужно най-твърд характер? Тълпата не обича онова, що стои над нея. За нея терка е характер, а тя мери всичко със своя терк. Висше оскърбление за нея е смелостта на съзнателния да твърди, че закон му е неговата натура. Тя се плаши от такива принципи, защото преди да ги проумей, бърза да прави изводи от тях, да пресмята последствията. Великий дух, като великото откритие, не се таксува по ценоразписа на търговеца; в неговата природа не влизат сметките на практический живот. Er ist ein Ding an sich und Kümmert sich nicht um andere Dinge,* както биха казали немците. Но тогаз? Тогаз твоя велик дух какво търси между нас — той е обречен на усамотение. Та именно това е негова печат. От своето усамотение той излязва едвам след смъртта; неговото битие почва, когато той вече е отвъд тоя свят.

Нито безхарактерност, нито безсмислен детински каприз е, че Хайне е такъв и онакъв. То са откровенията на натура, която искрено демонстрира разнообразните нюанси на своята чудновато комплицирана психея, психеята на човек от нашето време, многострунен инструмент, за който още не се е родил майстор да го настрой. Знайно е, че какъвто е самия живот, такива са и инструментите, чрез които се свири мелодията на живота. И колкото да е нехармонична тя, в основния ѝ тон добрия слух ще схване нейния характер, нейното единство — тъгата и копнежа по онова, което липсва.[1] Емерсон, една от най-хармоничните натури, които не са ослепяли от гледане на слънцето, изказва еретическата ми-

---

* Той съществува сам за себе си и не се грижи за нищо друго.

сăл, че не трябва да се боим от непоследователност, противоречие. И наистина, кой се обръща назад и околом? Тоз, който се смущава, когото е страх от всичко, а най-вече от себе си. Ний се чувствуваме в крайно неприятно състояние в присъствие на труп, а искаме да живеем вечно с труповете на нашите вчерашни, онзиденшни мъртви мисли. Нима миналото е призвания контрольор на бъдащето ни? Ако ний сами не се опровергнем с искреността, присъща на наший дух, то утре друг, или самия живот ще ни опровергне, ще ни посочи противоречието. Защото неплодотворна е оная мисъл, която в недрата си не кърми своята негация. Само машината, само добичетата са хармонични, последователни в своите „мисли", „убеждения", в своите действия. Най-характерното, най-човешкото в човека е, че той е прелетна птица. Запряна в своя курник, кокошката каканиже и днес същото каквото вчера, онзи ден, каквото е наследила в своя мозък от прапра-баба и от ноева ковчег.

Аз обичам своя народ не за традициите, които са безсрочен заем от земледелческата каса на миналото и които правят тъй злочест негова живот, а за полетите на негова индивидуалистичен дух, за оня култ към дисидентното, което той вдъхновено дитирамбира, съзнал веднъж, че то е достойно за дитирамб. Или не е за обичане тоя народ, който казва, и вярва в казаното, че — жерав синор не знае!

Когато е дума за характер и хармоничност, пред мене всякога представат северните борови гори. Спокойни и хармонични и строги — и мъртви. В тях има характер и „дисциплина на духа". Върви ден, върви два през тях — всякога и вред все същo. И вечно един и същ дъх на смола. Но птичките бягат от там, за да пеят другаде своите песни. Това не са южните, нашите балкански гори! Всяка стъпка, друг изглед, друга сянка, друга хубост, друг дъх. От еднаквости ни помен. Спокойствие, хармония, дисциплина — твореца не ги е профанирал с тях. Зад сякой шубрак таинственост и цветя. И гдето най-неочакваш, от там се обади дивия кос, хайдушка птица — певец на усамотението. Ако си неопитен и нозете не държат, тежко ти! А излязъл на някой връх, метнеш ли поглед на тая гора, в която по-напред си се лутал и губил, твоя поглед от високо изведнъж обхваща величието на онова единство и характер, на онова разнообразие, що те е смущавало и пречило на окото да не вижда зад дървото гората.

От всички обвинения, които са се трупали върху Хайне, едно на глед каточе е вярно — той е болна душа. Но жестоко се мамят ония, които термина болна душа — и модерните художници най-често търпят същия укор, — проумяват в буквална патологическа смисъл. В известен смисъл, душата на всякой художник е болна. Тъй както е болна всяка майка, която в болка дари на свят своите рожби. Всяка здравина има болно място — болното място на една мида — мястото, гдето се заражда маргарита. И най-здравия художник, Гете, и той по уверението на един немски професор е болен. А факта, че Хайне е лежал дълги години недъгав, че здравето му, неговата нервна система, е било накърнено още от ранни младини, тоя факт още повече укрепя убеждението на ония, които и без убеждение са убедени. Защото едно от най-популярните суеверия на нашето време е: здрав дух в здраво тяло. Всяка лудница е пълна с опровержения на това медицинско остроумие: всяка лудница прибира все здрави телом.

Последните творения на Хайне, на болния тялом художник, са неговите най-високи художествени творения. Това е истина потвърдена от всички негови критици. Туй, което е тука частен случай, научни авторитети го дават за общо нещо. Тъй напр. проф. И. А. Сикорскій (Душа ребенка, стр. 99),[2] казва, че „непрекъснатата работа, постоянното напрягане на органа на мисълта му придава острота и сила и до такава степен усъвършенствува и повишава неговата работоспособност, че даже при известна физическа слабост на нервната система и мозъка, неговата психическа деятелност може да остане все пак висока и тънка. „Хайневите твере-

ния, творенията на неговата душа, са едни от най-здравите, които световната литература притежава. И макар че в немалко от тях ехти стон на развредени рани, общия им тон е жизнерадостен, здрав. Ако би искали да охарактеризират с една дума Хайневото творчество, едва ли би намерили по-вярна от — то е химн на живота! Спомнете си негова смях, не само над другите, а и над самою себе — тоя смях, който лежи над неговите творения, като слънцето над творенията божи, — и оживотворява или убива в името на живота. Само това е доста да ви покаже верния образ на Хайневото дело, да ви даде истинското състояние на негова могъщ дух. Смехът е диагноза на здравието. Какво от това, че освен смях, че дори и в смехът у него има бездна от скръб! Не мислите ли, че скръбта е признак на душевна умора, живиница на духът? Една несъмнена истина е отбелязала историята на културата в своите анали — че дълбоката скръб, спотаявана или демонстрирана, е основата на всяка велика натура. А величието е болно само за Ломброзо[3] и за мъдърствуващите на ограничената основа на здравото тяло: „премудрости міра — безуміе пред творца!“[4]

За нашето, модерното време, олимпийското спокойствие на Гете, негова суверенитет е чужд, отблъскващ, смущаващ. Той ни встуденява, ний му се очудваме само, като на някой от ледените алпийски върхове. Пред него ний се спираме поразени и даваме израз на смущението си с някоя баналност, глупост. Ний се намираме в същото положение, в каквото сам Хайне се е намерил при единствената си среща с Ваймарския Аполон: изведнъж вместо обмислено приготвената дълга реч, ни в клин, ни в ръкав, той почва да му разправя, че по пътя от Йена до Ваймар растели сливи! Съвсем друга е срещата ни с хора като Хайне. Ний се срещаме със свой брат, кръв и нерви от нашата кръв и нерви, неволник измъчван от същите болки, които вгорчават и нашия живот, носител на скърби и радости, с които тупа и нашето сърце. Такава среща води до интимност, преданост и съвместен живот, за които човек е тъй жеден. И оставили величествения Гете да живее в студената самотност на своето величие на бог, ние се сдружаваме с човека — сдружаваме се с него поне до известен синор в живота си, до известен километър в пътя си: докато се отбием по свой път, водящ към наша, своя си, самотност. Той сам ни подканя на това. Както Ницше ни уверява, че Заратустра е подканял своите ученици: минете през моя труп. . .

През трупа на Хайне са минали безчет негови ученици и възмогнали са се до свое величие и самотност, до което едва ли биха достигнали без него. Тук аз нямам на ум само съвременните немски поети, като Демеля, а и поети от други нации, Стекети или Лермонтов, истинските ученици на най-великия лирически поет във всички времена и народи.

От всички, които печатно са изказвали проумяването си за Хайне, най-верното е онова, което той сам е казал за себе си. Той уподобява душата си на морето. На онази безпокойна и до ужас здрава стихия, която радва и смущава, цели и погубва, пълна с яснота и още повече с таинственост, изменчива и все съща и вярна сама на себе си, на своя гений. „Аз обичам морето като своята душа. Често дори ми се струва, като че морето е самата моя душа; и както в морето има скрити водни злакове, които в момента на разцъфване изчезват пак, — тъй понякога изплават из глъбината на душата ми дивни цветя и хубавеят и дъхат своя аромат и изчезват пак.“ Същото повтаря той и в тая мъничка песен, която се хубавее и дъха своя аромат и — няма да изчезне:

(Du schönes Fischermädchen)[5] Buch d. L., 147.

И това море в своите вълнения е изхвърлило маргарити, каквито света малко е виждал. Това се песните му, висшите откровения на негова гений. Но като човек на своето време, носител и изразител на идеи и настроения, които ни го представят във всевъоръжението на борец за правата на свободний човек, ний би познали Хайне най-добре, най-ясно в неговите прозаически творения. В съз-

нание и на това си значение, поета светотатствува като унизява сам своите песни: „Аз никога не съм давал голямо значение на славата си като поет, и малко ме е грижа дали ще хвалят или корят моите песни. Но върху моя гроб все ще тряба да турите една сабя, защото аз бях храбър войник в освободителната война за човечеството.“ Колкото невярна е първата половина на тоя пасаж, толкова по-права е последнята. При всички повидимому несъобразности и криволичения, Хайне до смъртния си час е бил действително храбър войник за духовната свобода на човечеството. Тук, при прегледа на Хайневата проза, аз имам за цел да покажа истинността на това твърдение. Невъзможно е, пък и няма нужда, в рамките, които съм поставил при тия лекции, да правя преглед и анализ на всичко, което поета е писал в проза. Доста ще е да се спрем само на по-важните от тях: Романтическата школа, История на религията и философията в Германия, и главно — Пътните картини, несравними с нищо по своята особеност.

Голям дял от Хайневата проза са кореспонденции до разни вестници, бегли бележки и скици за неща и въпроси отдавна примляни в стомаха на времето и отишле по свой ред. Само историка, за да разнообрази своята мудна реч, и освежи вниманието на читателите си, би се условил да ги прелистя и отравя златото между грамадния склад невъзможни, непотребни и незначителни неща. Ний няма защо да си пъхаме носът там, отгдето не всякога лъхти благовоние, развявано от всекидневния вятър на живота. В едни от тия бележки Хайне ни уверява, че „Людвиг Филип сигурно ще се задържи на трона, стига да остане верен на принципа на народния суверенитет“, за който принцип тоя политически нехранимайко е бил докле нататрузи на главата си френзската корона, изгризана от острите зъби на революцията. И Людвиг Филип и принципа за народния суверенитет са мухомясали едина в гроба си, другия във вестникарските статии! . . . Описва той и разни представления в парижките театри, като зема повод от тях да си каже думата и върху разни характерности или безхарактерности от общественния живот на Франция. Води ни той през задкулисите на театра, в задкулисите на живота, като ни показва онази анархия в чувствата и отношенията на тоя лекомислен и лекоживейщ народ, за който всяка святост — патриотизъм, семейство, религия, хероизъм — е стока за продан само у оказионистите-антиквари. Чуваме го да ни пророкува и за бъдещето на Франция, да я предупреждава от тъмните облаци, що се подемат с вятъра откъм Рейн. Той ни води и по разни художествени изложби, спира ни пред тази или онази картина, като се увърта ловко да ни убеди, че това е лошо, онова хубаво, но че най-хубавото е там, гдето художеството яко се държи о пешът на „идеите на времето“ и не живия няма защо да скъпи за мъртвото. Дори и в движенията на нозете на разни танцувачки ни посветява той, парижкия кореспондент на Allgemeine Zeitung, считащ себе си за призван посредственик между Франция и Немско. В име на това си призвание, той е писал и описвал сума незначителности и пръскал на халос златното си остроумие. Но и в тия неща орелът на фантазията унася Хайне до висини, гдето ние обикновено сме навикнали да го виждаме. На тая висота се е възмогнал той, например, при описанието на ужасното опустошение на холерата в Париж през пролетта на 1832 г. Любителя на контрастите е намерил тука сгоден случай да покаже своя майсторлък в описването на безумната жизнерадост от една страна, и внезапното вестяване на смъртта, която посяга с костеливите си ръце и граби жертвите си от пирът на тяхното безумие. Хайневите кореспондеции са бивали често немедлено превождани във френските газети и са бивали предмет на остри разправии. В тях е думата все за Париж, който за Хайне е цяла Франция. . .

Но тоя, който по такъв начин запознава немците с живота на Франция, си е дал грижа да обърне вниманието на французите върху ония неща у немците,

които той счита най-интересни за пред чужди очи. И рожби на тая му грижа са Романтическата школа и История на религията и философията в Германия — две блестящо написани книги, в които мислителя насочва полета на фантазията на поета.

Основна идея и на двете книги е противопоставянето на християнския спиритуализъм с учението на спинозизма за наслаждата в живота (IV, 222—224).[6] Същността на романтизма Хайне вижда в побратимяването със спиритуализма, в обръщане погледите на представителите му към дрезгавите хоризонти на средните векове. С това той чуква гвоздея тъкмо по главата. Но увлечен в чукането на тоя гвоздей, Хайне едвам-едвам обръща внимание на другия, комахай поголям гвоздей, с който и той сам е яката закован и който през него минава и в наследство у новоромантиците, живи и здрави до ден днешен. То е главния извор на всяка романтика —необуздания индивидуализъм, своеволието на гения. Именно това, на което жрец и жертва е сам Хайне, чедо на постните романтици и техен убийца. При всички непълноти и дребни фактически пробеги, тая книга е най-интересната от всички книги, написани върху онази школа немски философски и литературни халосници, които в края на 18-ти и началото на 19-ти век. . .* И аз не зная друга по-дивна литературна история от тая. Напълно прав е автора ѝ да я характеризира тъй: „Задачата на Ирвинусовата история на литературата е: „Онова, което Х. Хайне е духовито дал в една малка книга пълна с Geist (дух), да го изложи в една голяма мършава книга без Geist. Задачата е добре изпълнена.[7]

Тая книга е пъстра галерия от портрети на една многочедовна фамилия, при която се мъдрят портретите и на сума кумове и стари свати, галерия от портрети, които наблюдателя гледа при осветление на животворно пролетно слънце — критическа усмивка на един остроумен поет. След като ни запознава с цялата фамилия и ни повери всичко, що може да се повери поотделно за всяко чедо, Хайне ни разказва най-сетне и следната легенда: „Когато император Ото III дошел на гроба, гдето се пазели мощите на Карла, той влязъл в гробницата, придружен от двама владици и граф Лаумел (Romantische Schule, Elster, V, 353).[8]

Хайне разказва това с друга умисъл, но аз си представям самия него като херой на тая легенда, който разтваря старите гробници, облича нови дрехи на там заровените, обрязва им ноктите, туря им нови носове и им вади гнилите зъби. Особено последната операция той извършва и в добро разположение на духа, и с вещина, на която не един литературен работник би позавидял! Дори и сам Гете, едничкия жив между тая мъртва команда, дори и нему е ударен един зъб, макар и ловко, но без успех. Гете се изправя цял — целеничък пред смутителя на покоя му — и нашия херой го удря съвсем сериозно на хитри извинения. След извиненията се почва един дивен дитирамб, може би, най-дивния от всички дитирамби за Волфганг — Аполона. Сигурно най-дивния! Никой до днес не е характеризирал творенията на Гете тъй както Хайне, никой не е проникнал тъй в същността на негова гений, както Хайне, стоящия на противоположна висина.“ Неговите творения украсяват нашия скъп роден край, както хубавите статуи украсяват някоя градина, но те са статуи. Човек може да се влюби в тях, но те са безплодни: Гетевите поезии не водят към дело, както Шилеровите. Делото е рожба на словото, а Гетевите хубави слова са бездетни. Това е проклятието на всичко онова, което е произведение само на изкуството. Статуята на Пигмалиони е била една красива жена, тъй хубава, че дори майстора ѝ се влюбил в нея, тя оживя под неговите целувки, но доколкото ни е известно, деца тя не е добила. Това ми дойде на ум когато аз вчера вървях през долните зали на Лувра и разглеждах статуите на старите богове. Те стояха там с безмълвните си бели очи,

---

* Фразата е оставена недовършена.

с тайна меланхолия в мраморните усмивки, може би, мрачен спомен за Египет, страната на мъртвите, родния им край, или болезнен копнеж за живота, от когото те са изместени сега, а може би и тъга върху своята мъртва безсмъртност: те като че ли очакваха слово някакво, което да ги върне отново в живота, да ги избави от тяхната студена, вкаменена неподвижност. Странно! Тези антики ми напомняха Гетевите поезии, също съвършени, също възхитителни, също спокойни и също като че ли чувствуващи скръб, че техната вкаменелост и хладина ги отдели от нашия сегашен подвижен, горещ живот, че те не могат да страдат и да се радват с нас, че и те не са хора, но злочеста смесица от божественост и камък."

За такива думи немските професори биха обесили Хайне, да им се паднеше. Но това не е в тяхна власт, и те само го псуват. Както папата би го проклел на вечна мъка в ада, да би знал, че клетвата му ще хване място — за всички онези кървави щипаници по огоеното тяло на католицизма, щипаници, които Хайне ловко и безмилостно прави при всеки удобен случай. А такива случаи са безброй както в тази книга, тъй и в другите Хайневи книги. Но тук няма да се спираме на тях. Ако приведох тука тая характеристика за Гете, то бе главно, за да посоча, че такваз, каквато е поезията на Гете, тя е доилка, от която Хайневата муза е закърмена в начало. Тая муза отсетне е откърмена и отрасла в скутите на друга доилка — народната песен. В Романтическата школа, Хайне е посветил няколко вдъхновени страници на немската нар. песен, на прочутия сборник Des Knaben Wunderhorn:

„В тия песни е скрита особена омая. Изкуствените поети се мъчат да. . .* тези природни произведения, по същия начин, както се прави изкуствена минерална вода. Но ако чрез химически начин и да добиват нейните съставни елементи, все пак те не могат да схванат главното нещо, неразтворимата. . .** природна мощ. В тия песни чувствуваме ний туптежа на сърцето на немский народ. Тук се откроява всичката негова намръщена веселост, всичкия негов безумен разум (narrische Vernuft). В тях ехти немский гняв, подсвирква немската шега, целува ни немската любов. В тях виждаме ний да се бисерй непреправеното немско вино, не фалшивите немски сълзи. И нерядко последното е по-драгоценно от първото; че много желязо и сол има в тях. Каква наивност във верността! Във неверността, какво достойнство ! . . Но кой е твореца на тези песни? Странно! На най-хубавите книги, песни, сгради и други паметници на изкуството, в редки случаи се знае името. . . Хората забравят твърде леко имената на своите благодетели, имената на добрите и благородните, които са се грижили за благото на човечеството, за тях мълчат народните уста; в дебелата памет на народите са спазени имената на техните подтисници и жестоки херои на войната. Дървото на человечеството забравя тихия градинар, който го е вардил от студът, поил в зноя, и пазил от вредни насекоми; но грижовно пази имената, които с остър нож са безмилостно врезани в неговата кора и предава ги на идящите поколения, растящи и все по-големи."

На излизане от тази гробница — Хайне сам характеризира историите на литературата Morgue (морга), гдето всякой дири близки нему мъртвеци, които той обича, с които е рода. На излизане из тая морга, Хайне прави почтителен поклон и пред Уланда, любимеца на немските даскали, бръснатия шваба, патриот в действителността, а в поезията бленувач за средните векове. Онзи Уланд, който е написал няколко шербетни песни и балади, в които през твърде тънката кърпица на вдъхновението се мержеят безкръвните призраци на дами и рицари, прекрасна контрабанда през митницата на поезията от един доста обикновен провинциален поет.

---

* Оставено непопълнено от П. Славейков.
** Неразчетена дума.

Мястото не ми позволява да се спра повечко и характеризирам Хайневата История на религията и философията в Германия. Както поменах вече, нейната идейна подплата е същата като на Романтическата школа, само че тук по-обстоятелствено и по-определено извадена наяве. И тук, както там, той проследява хода на развитието на спиритуализма от едно време до наши дни, като обръща особено внимание на влиянието му върху народните суеверия, като ги изкарва рожба на християнската етика, прокудница на живото в живота. . . осатаняване на света (Verteufelung der Welt). . . и показва ни ясно пътя, по който е вървяло развитието на свободната философска мисъл в Германия — чрез освободената релиогиозна мисъл. Както в Романтическата школа, тъй и тук, ний имаме ред превъзходно нарисувани портрети. Например на Лютера, тоя модерен титан на свободния дух, на чийто плещи се облягат както религиозните, тъй и етическите модерни мировъзрения (IV, 222).[9]

Тук е и Спиноза, патриарха на пантеизма, комуто Хайне дава извънредно значение в развитието на религиозните идеи в Германия. „Германия, казва той, е най-плодна почва на пантеизма. Той е религията на нашите велики мислители, най-добри художници; деизма отколе вече е пропаднал и на теория.“ Интересна е Хайневата характеристика на пантеизма, която тук, като на сгода ще приведа (V, 253): „Вярно е, трябва да изповядаме, нерядко пантеизма е превръщал хората на индиферентисти. Те си мислят: ако всичко е бог, тогава е все едно с какво човек се занимава, дали с облаци или с антични гении, дали с народни песни или с маймунски кости, дали с човеци или с комедианти. Но именно в това е грешката: всичко не е бог, но бог е всичко. Бог не се откровява в еднаква мяра във всичките неща, той се откровява в различни степени в разните неща, и всяко едно от тия неща има в себе си порив за достигание по-висока степен божественост — и това е великия закон на еволюцията в природата. Познанието на този закон, изразен най-дълбокомислено от сенсимонистите, превръща пантеизма на едно мировъзрение, което не води никак към индиферентизъм, а към жертвуваще се стремление напред. Не! Бог не се откровява еднакво във всички неща, както е вярвал Волфганг Гете, който чрез това се превърна в индиферентист, и вместо да се заинтересува с висшите интереси на человечеството, боравил е с играчки на изкуството, анатомия, изследване на цветовете на растенията и наблюдавал облаците: бог се откровява повече или по-малко в нещата, той живее в тия постоянни манифестации, бог е в движението, в действието, във времето, негова свят дъх вее през листовете на историята, която е истинската писана книга божия.“

Тук виждаме ний в анфас образите на Лесинга, продължителя на Лютеровото дело, тук [виждаме] и Канта, който веднъж за винаги е строшил кокалите на деизма. (В предисловието на Романцеро, Хайне се отрича от последното твърдение.) Хайне нарича Канта Робеспиер на революцията на духът в Германия. Къде края на книгата Хайне дохажда до заключение дори, че тоя революционен напън в Германия ще доведе след себе си политическа революция и нейното избухване ще е придружено с такива ужаси, пред които грозните дни на 1793 г. във Франция ще ни се сторят детинщини. До днес поне, това пророчество си стои неизпълнено, макар тътена и да ръмжи. И мойта вяра е, че то ще си остане само пророчество. Защото червояденината на абстракциите компрометира активността на немската мисъл, а бирата притъпява нервите. И мене ми се струва, че поета е по-прав в мнението си и по-близък до действителността, когато отбелязва неспособността на немците за революция. . .

Предмета на Истор. на религията и философията в Германия . извънредно тежък и сложен, и за удивление е как леко е свладал Хайне с него. Едно улеснение, както той сам показва, е ограничение само с онези въпроси. . .*

* Тук поетът е оставил празно място и не е довършил мисълта си.

Тая е причината, че се вижда на мнозина в тая книга, над много въпроси Хайне патинира твърде бързо по гладкия лед на повърхността. Други искат да кажат пък и че белите концы на основното му гледище честичко се хвърляли в очи, което аз не мога да потвърдя. За това гледище аз поменах вече по-напред. Тук намирам за необходимо да кажа още няколко думи за пояснение на това гледище, тъй като то е ядката за разбирание, за проникване и в други Хайневи творения. То е пантеистическия монизъм, с който сенсимонистическата религия се домогва да завърже двата крачола на християнския дуализъм, на разпрата му между духът и плътта, бога и дявола. Сенсимонистите — а Хайне колкото и да се отмята от тях, при всеки сгоден случай налага на главата си тяхната гугла, защото тя най-приляга на негова вкус и темперамент — сенсимонистите отричат греха на баба Ева, и не искат да знаят за съществувание на пъкъл, гдето бог си вади ахтът на човека за обикновени човещини. Нали и на материята и на духът все бог е създател? Негова дух се манифестира както в поривите на душата, тъй и в копнежите на плътта. Няма грях в грехът, в естествените движения на човешката природа, защото те са заповеди божии. Хайневото внимание са атакували и политико-икономическите блянове на сенсимонизма, който за в бъдеще обрича на всички баници, вместо сухия хляб на настоящето, но художествената му търса са взимали в плен най-вече етико-религиозните принципи, вероюто на*

Етиката на сенсимонизма като теория е отдавна погребана в учебниците — в живота тя е живяла и ще живее докле има здрави хора на света.

Но аз бързам да изляза на чист въздух из тези гробници, гдето има заровени и живи още хора, в чието присъствие човек се чувствува не съвсем удобно, може би защото съзнава, че и те би трябвало отдавна да умрат, ако имаха черупчица респект пред прогреса на нашето време. Гробища са тия две книги, разкошни гробища, над които тъмни кипариси хвърлят своите влажни сенки, под които човек може унесен в миналото, с тиха резигнация да си отдъхне минута — две, докле почувствува с миризмата на пресните пъстри цветя наоколо си тежкия специфичен дъх на гробищата. Тези две книги не са нищо друго освен Reisebilder (пътни картини) в миналото, под кипарисните сенчести алеи на историята. Но този, който ги е писал, не се е лутал само по такива алеи — той най-на драго сърце е ходил по живи пътища, грян от смехът на слънцето, дишаш свеж и свободен въздух. Но преди да тръгнем по неговите дири, още една заключителна бележка. Ние не би трябвало да обръщаме особено внимание на Хайнева сенсимонизъм, а още повече да го вземаме като негово основно мировъзрение. Сам той твърди ( )**, че не е сенсимонист, но живо се интересува от това движение, защото имал на ум да пише за него. Истинността на това твърдение е явно от следното:***

Вий виждате, че тука сенсимонистите се третират като най-добри интерпретатори на оная част от пантеизма, която всъщност пантеизма няма — освен в своеобразното, в Хайневото схващане на учението на Спиноза.

Хайнева сенсимонизъм, следователно, е всъщност едно недоразумение на немските критици. Но както под пепелта на сенсимонизма гори въглена на пантеиста Хайне, тъй пък е спотаен въглена на деизма в негова пантеизъм. Това се вижда не на едно място, но най-личи в дивно поетичните страници върху правнука на Христа, Бенедикт Спиноза, а особено в следний пасаж (IV, 214—224): „Бог е идентичен със света. Той се манифестира в растенията, които живеят безсъзнателно един космическо-магнетичен живот. Той се манифестира в животните

---

* Изразът не е довършен.

** П. Славейков е сложил скобите, но не е отбелязал от кой том и страница ще цитира.

*** Тук е отбелязал: „пасажа цитиран по-преди“, но такъв не се намира.

които в своя чувствен живот повече или по-малко сещат смътно своето съществувание. Но най-дивно той се манифестира в човека, който в също време и и чувствува и мисли, който сам индивидуално знай да се отличава от обективната природа и вече в своя разум лелее идеите, които се откроявят нему във видимия мир. Само у человека божеството дохажда до самосъзнание, и такова самосъзнание се откровява пак чрез человека. Но това не в отделен и чрез отделен човек, но в и чрез съвокупността на човеците: тъй че всякой човек обема и представлява само една част от Бог-вселена, а всичките човеци наедно обемат и представлявят в идея и в действителност целия Бог-вселена. Може би всякой народ има предназначение, един определен дял да познай и изразява от тоя Бог-вселена, една верига от явления, да схваща и една верига от идеи, да ни изяви и резултата от тях, да ги завещай на идващите след него други народи, натоварени със също такова предназначение. Бог е следователно, същинския херой на световната история, тя е неговата безпреривна мисъл, неговото безпреривно действувание, неговото слово, неговото дело; и за цялото человечество, може с право да се каже, че то е едно въплощение на бога. „Не чувствувате ли тук гласът на деиста, синът на избрания народ? През гъстата пантеистична мъгла, тук се съзира ясно мощния образ на Бога-Саваот, величествения образ, безсъзнателно подмамен тук из вехтия завет.

Всъщност Хайне открай време си е такъв , какъвто се изповядва пред смъртта си, в послесловието на Романцеро, деист, вярващ в Бога-Отца, вседържителя на видимия и невидим мир.

А същността на всички тия същности е — Хайне не е ни такъв, ни онакъв. Ще кажете — никакъв? Наверно, но във всеки случай не с хумористичния нюанс на това утвърждение, както може би ви се ревне. Хайне е никакъв, защото не вярва в нищо. Нему се щ е, и той ни уверява, че е това, което му се ще да е;а дочас променя фронта, залавя друго оръжие, почва друга песен. Самомамен, той мами и другите, но никога скептическата усмивка не изчезва от неговите устни, тона на неговата реч издава изневерника. Вижте го, например, как *той иска прошка* от бога за обидите, що му е нанесъл. . . В това той е *типичен* модерен човек, който безпокойно дири на всяка станция свърталище и *успокоение*, струва му се, че го е намерил, и вижда измамата си едвам кога замине от станцията. И той, като модерния човек, копнее да настрои душата си за една по-определена мелодия, да затвори натурата си в един кафез — но затова се иска вече „по-малко да се е манифестирал бог“ в него, да е той по-ограничен човек, или пък Гете.

При обвиненията върху Хайне като човек, обикновено притурят и едно обвинение към художника. То е, че на неговите творения липсва хармонично издържана композиция, и че нему липсва художническа мощ да създава образи. Това е цяла безсмислица за онези, които са запознати с току-що характеризираните две книги, в които може, ако ви е угодно, да намирате каквито щете грешки, но за поменатото обвинение няма място — те са най-явните свидетели за Хайневата творческа мощ, в отношение на композиция и създавание на образи. Ако се разпрострях повечко за тия книги, то една от целите ми беше да покажа и това. Но верен е и факта, за който го обвиняват. Обаче причината за липса на онова, в което го обвиняват, не е немощта му, а съзнанието на своята мощ. Той е виждал много добре, че не в онова, което изискват кашаварите на естетиката от него, не в творения по калъпа на традицията, а разбиването на своя партина, в създаването на оригинален свой собствен калъп е призванието на негова гений. И който иска вярно да цени Хайне, трябва да се не оглежда наоколо му, а да се взира в него самия, от него да зима аршин за мерило.

Не случайно няколко пъти до сега поменавах името на Гете. Гете и Хайне, не само в моето представление за немския дух, изстъпват като две от най-високите и характерни върщини, и паралела посочван между тях служи за по-конкретното им схващане поотделно. Тоя паралел, по същото съображение, най-често провождат между лириката на тия две върщини. И тук не е думата за съприкосновението и дреболиите, а за типичното, за основното. Мнозина немски естетици по професия смятат за особено преимущество на Гетевата лирика нейната тясна връзка с живота. Ни една песен, казват и дори доказват те, няма у Гете, на която основа да не е действителността, лично преживяното от поета. Т. е., че живота непосредствено му е давал подбуждения за творчество. Казаните естетици не се задоволяват само с констатиране на тая истина, а се домогват с това до установение норма за лирическата поезия, че само оная е истинска, на която извора е непосредствено преживяното от поета.

Ако това е тъй, тогава за каква да считаме Хайневата лирика, за която той сам, както вече видяхме, уверява, че „поне колкото се отнася до него“ черупките на външната действителност не са материал, с който той е творил. Хайневите изследователи са целели, обаче, да компрометират доста категоричността на това твърдение. Те показват и доказват, че ако не всякога, то най-често преживяването е извор на Хайневите песни. Но грамаден брой негови песни имат друг извор, не непосредствеността; те са рожби на акта на неговата воля да се постави в положението на друго лице и да твори, излизащ от неговото настроение. Мислите ли, че това е невъзможно и че песни създадени по тоя път не са истински? Тъй говори учебничеството, филистерщината. Защото това, което прави, може да прави, и трябва да прави епикът или драматурга, компрометира ли то лирика? И двата тези пътя на творчество водят към един и същ връх — върхът на художествената илюзия. А кому не ще е ясно, че този, който ходи на Черни връх само от Владая има да ни разказва по-малко и по-еднообразни неща, отколкото онзи, който за същия връх минава и през Драгалевци. Но не само възнасянето към върхът, през един или повече пътища, а характера на самия ход е нещото, което отличава Хайне от Гете като лирици. Гетева ход е спокоен, горд, определен, самоуверен — тъй шествува генералът към вярна победа. И каквато дума да се чуе от неговите уста, тя е оракулска. Херойството на генерала в голяма степен се дължи на дисциплината, традицията; той ни напомня други познати генерали, които ни възхищават, без да ни подсещат обаче, за техни предшественици: Александър Македонски, Наполеон. Хайне върви кокетно капризен, нервозно, елегантно криволичи, озърта се по пътя си, и при всяка победа няколко пъти настъпя собствения си мазол. Когато той отвори уста, словото му е порив,музика, болка от радост и мъка. И във всичко това ни помен от дисциплина, и пропаст от човещина, от индивидуален оригиналитет. Без да се впущам в общоприети изяснения какво значат различни и характерни ходове, вярвам вие вече сами почувствувахте, че покрай вас минават един класически и един модерен херой. Въпрос на вкус и темперамент е кой кого предпочита, кой кому прави повече впечатление. Мен прави особено впечатление, че един херой на словото като Толстой, намира по-голямо удоволствие у Хайне, отколкото у Гете. На мой поглед има голям порезаник истина в Хорациевото изречение, отнòсящо се към всеки класически херой на словото: „Понякога добрия Омир докарва дрямка!“ За характеризирание на модерния, ще бъде верен варианта на Хорациева израз: всякога пакостника Хайне събужда и заспалия.

Земете за пример тия две песни на еднакъв мотив — отдиха и смъртта:

Спят върхове планински,
загърнати в мъгла;
вечерника не лъхва
над морните поля.
Ни птичка се обажда,
нито листец трепти. . .
Потрай, ще дойде време —
отдъхна щеш и ти!

Тъй пее Гете, с тиха резигнация, за своя копнеж за почивка, отмора. А, в пандан нему, ето как Хайне:

Смъртта — това е нощ прохладна,
живота — зноен, тежък ден.
Веч мръква; дрямка ме нападна —
аз от денът съм уморен.
Над гроба ми дъб зеленее,
и славей пее над дъбът —
за мъка и любов той пее,
и аз го слушам през сънят.

Копнежа за почивка е сбъднат. Поетът е вече в прегръдките на смъртта; но тя не му е донесла покой. Макар пасивно, през песента на славея, той живее пак в любовта — в онова, което е било същност на неговото предишно знойно и мъчително битие. Ако Хайне, ако модерния човек, копней за покой, то не е за да се успокои в него, а да изпита и неговата мъка. Жаждата за живот, безпокойство в покоя, въпроса в твърдението, твърдение в отрицанието, метежа, началото в сякой край — това са контрастите в единството на модерната душа. Чудновато единство, нали? Защо чудновато у човека, а естествено в природата? Кръгът, определеността не е бойното поле, по което марширува модерния човек. И неговото оръжие, мисълта му, обикновено свършва не сред, а с. . .*

В своята знаменита книга История на религията и философията в Германия (IV, 332), Хайне завършва кратката си характеристика на Спиноза с знаменитото изречение: „Вред гдето един велик дух . . . има Голгота.“[10] Това е истинския епиграф и на Хайнева живот. Съдбата на всякой висок дух, на всякой модерен човек е характеризирана с тия думи. Всяко време има своите модерни Сократ, Христос, Хус, Спиноза, чийто подвиг е отрицание на настоящето и горда вяра в бъдащето. И на тоя им подвиг не са попречили ни църкви, ни разпятие, ни клади, ни проклятия и гонения. За тях нищо не значи миналото със своите призраци, настоящето с неприветната си действителност. Те са отрицатели на всичко отживяло, преживяло себе си — в име на онова, което иде, което тряба да доде. Лидерите на нашите дни, това са всички онези, които живеят в копнежа за третото царство (да употребя един израз Ибсенов), в което право на гражданство имат само хармоничните натури, на които волята е законна рожба на елинизма и християнството и чийто кръстник е разума. Той криволи, слиза и се възземa — не върви по прав път, противоречи си, не е последователен. Защото онова, което дава истинска цена на човека, то не е издръжливостта и стабилността на негова мозъчен апарат т. е. онова, което е тъй ценно за една машина за сода, а туптежа на сърцето му, подържан от огъня на искреното чувство.

В това трето царство е властител волята на светия дух, на онова съединително начало, което дава смисъл, ново значение на изгубилите значения извех-

---

* Тук П. Славейков е отбелязал знак за продължение, но не се намира лист с продължението.

тели мировъзрения, известни под името елинизъм, християнство. Човека на нашето време ги е оставил твърде далеч отзаде си. Оставил ги е и Хайне, като човек на новото време. Във втората част на знаменитата Berg Idille, той се изповядва в това.*

Като рицар на светия дух, воин на третото царство, предтеча на онзи, който ще дойде с проповедите си и борбата за него, той е намерил своята Голгота. Като истински пророк, той не е турял юзда на своите думи, че не в думите е неговата умисъл, а в онова, за което те говорят, което откровяват. Негова глас е чут навред, и не едного е сепнал. Но най-много е сепвал той лакеите на фалирали господари на вчера, на съдиите на Сократа, фарисеите на Христа, балгеите на Ницше. Слава светому духу, че пророка на нашите дни живее в Франция, в обетованата земя на пророците, гдето ни отрова, ни кръст, ни ругания не го досягат, гдето има свобода за свободната воля и слово. Особено за словото у Хайне, такова, каквото у никой друг пророк. Словото на старите пророци е само гръм — гърмът у Хайне е примесен и със смях, жесток, отровен смях, по-смъртоносен от всякакъв гръм.**

И отгоре на всичко това, негова смях, негова проклет виц. Има ли на света нещо, което тоя безсрамник да не е подиграл?

Като някакъв си пендел, той се мята и тук и там, връща се и пак завръща — и никога не спира на нещо! И слава богу, ще кажа аз, че е тъй. Защото само пенделите на разваленитe часовници се спират на една точка. На живите, нежни и чувствителни натури, гениите, ходът не е ограничен, техния поглед обзема такъв брой представления, за какъвто обикновените смъртни нямат никакво представление. От това и асоциацията на техните идеи е тъй изненадна, тъй своеобразна. Един миг и от светлината те хвърлят в дълбокия мрак, от хубавото — в грозотията. Играят си с нас така, както природата си играе с тях: както гения е игра на природата, тъй обикновените смъртни са игра на гения. А всякой игран, изигран, подигран е враг. Но нищо не вреди гневът на враговете, напротив — тоя гняв способствува на гения да извърши както трябва своя подвиг. И на Хайне той е способствувал да развие титаническия си порив.

Виждате как пряко, късо и ясно пише поета своята биография. И все пак тя би могла да се съкрати още най-малко наполвен, и лишните места да се заместят, ако не с друго, то поне с факта, че си е купил за 3000 франка една весела французкиня за законна съпруга, която е делила дълги години леглото и теглото му, без да почувствува аромата на неговата душа. А след смъртта му в 1856, не е могла да се начуди на хорските думи, че мъжът ѝ бил велик човек. Но тя е била рядка хубавица, а това изкупува всичко.

Но аз бих отмахнал и тоя факт, отмахнал би дори и цялата Хайнева биографийка, ако в нея нямаше онези две-три места, в които езичето на тоя премудрий змей блясва като сабя на слънце. Отмахнал би я и заменил горе-долу в тия думи: „Никакви особени събития не характеризират живота ми; каквото ми се е падало на дял, или е обикновено като всичко, що се пада дял човеку на земята, и е следователно незначително, или пък е неизбежно като болестите на плътта ми и творческите пакости на здравия ми дух. През живота си малко съм бил активен, повече съм се борил с бляновете си. Прелистете моите съчинения и ще се уверите. Ден по ден, година по година вихъра на живота фучеше. . .

---

* Поетът е написал: „цитат“, но не е отбелязал кой.

** На това място поетът си е отбелязал: „Тука за вица и сарказма в jugend“, но страницата е оставена празна.

ПОЯСНЕНИЯ КЪМ ТЕКСТА

Ръкописът се съхранява в МППС под № ЧIс10.

[1] На това място П. Славейков е отбелязал едно кръстче с молив, а встрани в полето на страницата е написал: „Тук цитата от Волински“, без да отбележи страница и от кое произведение ще цитира. Но оказа се, че от този автор в личната му библиотека се съхраняват две книги „Ф. М. Достоевскій, С.-Петербург, 1906“, в която има подчертавания от ръката на поета, но няма обозначение с кръстче, и книгата „Der moderne Idealismus und Russland“, Франкфурт, 1905, в която на стр. 77 се намира подчертан и обозначен с кръстче следният пасаж, който смятаме, че е трябвало да бъде цитиран: „Хайнрих Хайне. Той също е такъв човек, който винаги беше болен и копнеещ, преизпълнен с неясни нови светоусещания в сферата на мисловността, където също така, всеки прелом от субективен характер, трябва най-напред да се прояви, един човек с огромен талант и с огромно вътрешно противоречие, един човек, който обичаше това, което липсваше у самия него — а именно хармоничната, здравата, тъй да се каже, почтената красота на света на елините.“

А. Л. Волински (1863—1926) — руски литературен критик и изкуствовед. Постоянен сътрудник и ръководител на в. „Северній вестник“, където се изявява като идеолог на декадентството и проводник на идеалистическата естетика.

[2] И. А. Сикорски — професор по психични и нервни болести.

[3] Чезаре Ломброзо (1835—1909) — италиански психиатър и криминалист, родоначалник на т. нар. антропологическо течение в буржоазното наказателно право.

[4] След последното изречение (на следващата страница) П. Славейков според плана си е започнал да развива нова глава от статията си „Модерна душа“, но е написал само следното: „Но в друга смисъл, термина болна душа е същинското означение състоянието на Хайнева дух.“ Страницата е оставена празна. А в полето отстрани с молив е добавил още един израз: „Нима скръбта не е здравост. . .“

[5] Стихотворението, което поетът е отбелязал да цитира от Хайневата „Книга на песните“, се намира на посочената страница и носи номер VIII. Предаваме дословния превод на стихотворението, а също и немския текст:

VIII

Ти прекрасна рибарска девойко,
докарай лодката на брега,
ела тук и приседни до мен,
да се помилваме двама с теб.

Сложи глава на моето сърце
и не се плаши тъй много,
та ти се доверяваш безгрижна
всеки ден на бурното море.

Сърцето ми е досущ като морето,
и то е с бури, приливи и отливи
и в дълбините му е скътана
по някоя красива перла.

VIII

Du schönes Fischermädchen,
Treibe den Kahn an's Land;
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen Hand in Hand.

Leg'an mein Herz dein Köpfchen,
Und fürchte dich nicht zu sehr,
Vertrau'st du dich doch sorglos
Täglich dem wilden Meer.

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Fluth,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

[6] Тук П. Славейков е подчертал думата сенсимонизъм, поставил е една въпросителна, а встрани е написал „Не е сенсимонизъм, а спинозизъм“ написал е пак същия том IV от съчиненията на Хайне, изданието на Ернст Елстер, посочил е същите страници 222—224, като ги е отбелязал със знака „X“. Абзацът обаче, който е посочил със същия знак и който е подчертал с молив в изданието, по смисъл не отговаря напълно на съдържанието в ръкописа. Но понеже в целия том няма друг пасаж, отбелязан с този знак, го цитираме, без да сме сигурни, че тъкмо

него е искал да използува авторът. Напълно сме сигурни обаче, че отметката и подчертаното са от П. Славейков. Подчертаният и отбелязан абзац е следният:

„Сенсимонистите го разбираха и искаха така. Те обаче стоеха върху неблагодатна почва и окръжаващият ги материализъм ги подтискаше — поне за известно време. В Германия те бяха по-добре оценени, защото Германия е най-плодната земя за пантеизма: той е религията на нашите най-велики мислители, на нашите най-добри хора на изкуството. А деизмът, за който ще разкаже по-късно, там отдавна е рухнал като теория. Той се задържа все още — без разумно оправдание — само при неосъзнатите маси, така както е ставало и при други случаи. Не се казва, но всеки го знай: пантеизмът е публична тайна в Германия. В действителност ние сме надраснали деизма. Ние сме свободни хора и не искаме никакъв гърмогласен тиранин. Ние сме пълнолетни и не желаем никакви бащински грижи. А и не сме нескопосани творения на някакъв си велик изобретател. Деизмът е религия за роби и деца, за женевци и часовникар“ (стр. 224).

[7] Ирвинг (Ървинг) Уошингтън (1783—1859) — американски писател, представител на ранния романтизъм. Автор на исторически трудове, на разкази и очерци.

[8] На страница 353 от т. V от съчиненията на Хайне, както е отбелязал П. Славейков, се намира продължението на цитата, обграден от него с молив и знак за продължение. Целият абзац има следното съдържание:

„Когато император Ото III дошел на гроба, гдето се зели мощите на Карла, той влязъл в гробницата, придружен от двама владици и граф Лаумен, който е разказал за това.

Трупът не лежеше като други мъртъвци, а седеше изправен като жив на един стол. На главата му имаше златна корона. Скиптъра държеше в ръце, облечени в ръкавици. Ноктите на пръстите му бяха пробили кожата и израснали навън. Сводът бе иззидан трайно с мрамор и вар. Трябваше да се направи отверстие, за да се проникне вътре. При влизането се усети силна миризма. Всички веднага коленичиха и отдадоха почит на мъртвия. От крайниците не бе изгнило нищо. Само на носа липсваше една част. Ото нареди да я възстановят със злато. Накрая той извади един зъб от устата на Карл, и след като нареди да зазидат наново, напусна.

През нощта Карл му се явил на сън и предсказал, че Ото няма да живее дълго и няма да остави наследник.“

[9] На това място встрани, в полето на страницата, поетът е отбелязал с молив: „Тук портретя на Лутера“, като е посочил т. IV, стр. 222 и знака „X“. Това е единственото посочване на Пенчо Славейков, което се оказа погрешно. Според нас желаният за цитиране пасаж се намира на стр. 190 в същия т. IV на Хайневите съчинения. Тук псетът е обградил с молив един дълъг пасаж и в началото му е отбелязал и знака „X“, а той отговаря и на съдържанието на ръкописа. Цитираме го така, както е обграден от поета:

„Във Франция има погрешни схващания за Реформацията, както и за нейните герои. За това неразбиране най-близко до ума е причината, че Лутер е не само най-великият, но и най-немският немец в нашата история и че в неговия характер са събрани по най-внушителен начин всички добродетели и недостатъци на немците и че в крайна сметка, той самият лично олицетворява необикновената Германия. Освен това, той притежава и качества, които рядко ги срещаме заедно и за които сме свикнали да ги определяме дори като враждебни противоречия.

Той бе едновременно мечтателен мистик и практичен мъж на делото. Мислите му имаха не само криле, но и ръце — той говореше и действуваше. Лутер бе не само езикът, но и мечът на своето време. Той бе педантичен схоластик и едновременно въодушевен и богоплинителен пророк. Ако през деня се трудеше мъчително над догматични определения, вечер вземаше флейтата си и съзерцаваше звездите, потъвайки в мелодии и молитви. Същият мъж, който можеше да ругае като някоя рибарска жена, можеше да бъде деликатен и като някоя нежна девойка. Понякога биваше разгневен като буря, която изскубва дъбове, а след това отново тих като зефира, галещ теменужките. Той бе пропит от най-преданната благочестивост, както и от пожертвователност в името на светия дух. Лутер бе в състояние да изпадне в чиста религиозна съзерцателност и въпреки това, той познаваше всичкия блясък на света и знаеше да го цени. От него е прословутата максима: „Който не обича виното, жените и песните, през целия си живот остава глупак“. Той бе цялостна натура, бих казал — един абсолютен човек, у когото дух и материя са неразделни. Да го наречем спиритуалист, би било еднакво погрешно, както ако го наречем сенсуалист. Как да кажа, у него имаше нещо първично, непонятно, чудно, като нещо, което се среща при всички изпратени от провидението мъже. У него се съчетаваше зловещото с наивното, глупавото с мъдрото, възвишеното с ограниченото, непреодолимото с демоничното“ (т. IV, 190).

[10] П. Славейков е отбелязал „цитат“ навярно да се попълни това, което е започнал да цитира и го е оставил с многоточия. В посочения от него том и страница (IV, 332) се намира следният отбелязан с молив пасаж, като е подчертано последното изречение, което поетът е цитирал:

„Установено е, че животът на Спиноза е бил лишен от всякакви пороци — чист и безупречен като живота на божествения му братовчед Исус Христос. И той като него е изстрадал своето учение и като него е носил трънен венец. Вред, където един велик дух разкрива своите мисли, има голгота.“

ЗА МЕМОАРИТЕ

Христо Радевски

Моята работа може би ще излезе като на оня, за когото казват: „Кога стана калайджия, кога. . .“ Аз съм нов мемоарист, а на новаците не се полага да дават преценки и съвети. Но тъй като мемоарите влизат отчасти в обсега на художествената литература, те са ме занимавали, имам известни наблюдения и установено гледище. Освен това голяма част от тях са публицистика, а към публицистиката имам активно отношение.

Преди години за мемоарите компетентно, мисля, се изказаха Тончо Жечев и Николай Хайтов. Те се обявиха против съчиненитe спомени. Сиреч, против измислиците и украшенията в спомените. Особено когато автори са — по разни причини — не участници в описваните събития, а други лица. Тъй наречените литературни обработвачи.

Когато се говори за мемоарната литература, изникват — според мене — два главни въпроса: първо, за точността на описваните факти, и, второ, за тяхната литературна обработка. Тоест, подготовката им за пред читателя. И двата въпроса са еднакво важни и са органически свързани помежду си. Защото и когато спомените са от истинските им автори — сиреч когато те са си ги писали, — често съчиняват факти, а не излагат това, което е било и което е същността на мемоарите. И когато не са те автори, а само са разправили или грубо изложили писмено фактите, а литературният обработвач ги подхваща. За да покаже умението си, той така ги подслажда и фризира, а често сам измисля и допълва, че ти става неудобно да четеш. Особено като знаеш, че първоавторът е неграмотен или слабо грамотен човек. Поласкан от гладкото изложение, за което не е подготвен, фризираният се радва, че хубава книга е написал. И не възразява за захаросаните и често измислени факти. Защото те естествено винаги са в негова полза.

И двата вида такива мемоари са според мене фалшива литература или публицистика — както щете. Защото и в двата случая имаме измама. И когато се измислят фактите и авторът се представя такъв, какъвто не е бил, или другите представя такива, каквито не са били, и когато дори няма измислици, но изложението е написано на рутиниран език, какъвто авторът няма. Сиреч представя се — по-право други го представя — като опитен журналист или писател.

Преди може би двадесетина години ми попадна книгата на покойния сега народен артист Петър Райчев „Живот и песен“. Прочетох я с интерес, защото авторът е известен, пътувал е много, има много впечатления от интересни събития и интересни хора.

Но какво беше учудването ми, когато се „натъкнах“ на следния пасаж:

„Излязох из града.

Народът ликуваше, червените знамена се развяваха по частните и обще ствени сгради. Петербург се вълнуваше под нова, алена премяна.

Потърсих Маяковски.

Не го намерих у дома му, нито в локалите, които посещаваше. Но два дни след това той се яви в театъра, дръпна ме в един ъгъл и каза:

— Не бива да седим със скръстени ръце, не бива! Утре ще се съберем на ул. Садовой (руският падеж е на автора, Р.) всички: артисти, писатели и художници, за да отидем при Ленин в Смолний. Бъди в къщи, ще дойда да те взема. Трябва да му кажем, че сме с тях, че се поставяме на тяхно разположение.

Събрахме се на уреченото място и в уречения час. Бяхме: Александър Блок, Сергей Городецки, художниците Андреев, Бродски, известният бас Можухин, Владимир Маяковски и много други писатели, художници и артисти, чиито имена вече не помня.

Отправихме се към Смолний.

Ленин ни прие в коридора на „Колонната зала“ и сърдечно се ръкува с всекиго от нас. С него дойдоха Сталин и други негови сподвижници. Наоколо бяха поставени картечници, въоръжени лица влизаха и излизаха, телеграфният апарат непрестанно потракваше. Книгата на руската история се разтваряше на нова, чиста страница.

Владимир Улянов изслуша словото на Маяковски. Пламенните думи на поета предизвикаха възторг по лицата на водачите на революцията.

— Ние не искаме нищо друго, освен честното ви изкуство! — обърна се към нас Ленин. — Дайте ни го, и ще ви приласкаем под грижите си.“

Тогава аз току-що бях се върнал от Москва, дето две години бях на работа. Най-любимата ми тема беше Маяковски, защото в Москва много се занимавах с него, ходех често в музея му, запознах се с много негови съратници и поклонници. И знаех, че той никога не се е срещал с Ленина и цял живот е съжалявал за това. Само веднъж го е видял отдалече. В музея „Маяковски“, докато бях в Москва, събираха материали около биографията на поета. Когато прочетох книгата на Райчева, запитах писмено музея — има ли в материалите някъде да се мярка българският артист Петър Райчев и има ли някакво ново откритие — Маяковски да се е срещал с Ленина. Исках да напиша рецензия за тази книга — главно за да предпазя българския читател от едно заблуждение за двама велики хора. Отговориха ми от музея, че Маяковски с Ленина никога не се е срещал — това е вече абсолютно установено — и че в материалите, с които музеят разполага, не се споменава името на Райчева. Тогава казах тук-там, че ще пиша такава рецензия, възмущавах се от измислиците на артиста. Но рецензия не написах — останах си само със заканата. До ушите на Райчева обаче достигнала моята закана. И една привечер телефонът ми позвъни:

— Другарю Радевски, на телефона е народният артист Петър Райчев. Вие сте се канили да пишете критика за моята книга. . .

— Да — казах. — Как можахте, другарю Райчев, да съчините тази среща между Маяковски и Ленина, когато такъв факт няма! Ако това бяха обикновени хора — иди-доди, но за такива личности да се измислят такива неща. . . това е фалшификация на историята. . .

— Знаете ли — каза Райчев — той май не беше Ленин, а мисля беше Сталин. .

— Сталин ли? — удивих се аз. — Той пък съвсем не е бил! Откъде ви скимна сега това?

Райчев се обърка:

— Знаете . . . то беше отдавна . . . такива неща стават. . . аз много съжалявам. . .

И разговорът как да е приключи.

Обаче по-миналата година по съветската телевизия предаваха спомени за Ленина — по случай годишнината му. И там, между другите, имаше спомен и от българския артист Петър Райчев, който се бил срещал с Ленина на Капри при Горки. Възможно е това да е така — не съм проверявал. Но аз вече не му вярвам.

И още една подобна история. По случай 25-годишнината от социалистическата революция у нас един писател написа във в. „Народна младеж“ спомен из житието-битието си през фашистко време. Разправя, как преди 9 септември го следяла полицията, как нощем под прозореца му непрекъснато караулел детектив, как веднъж жена му — като се готвели да лягат — казала, че детективът надничал през стъклото. Види се, живеел е в сутерен или пък на някакъв нисък етаж и без пердета. И как той изскочил из стаята, хукнал към детектива, оня тръгнал да бяга, но писателят го стигнал, взел пищова му, арестувал го един вид, и го вкарал в квартирата си. Оня почнал да му се моли, но писателят бил неумолим. „Кажи ми — заповядал — телефонния номер на началника си.“ Оня, ще не ще, го съобщил. Тогава писателят — както той съобщава — набрал номера и казал на полицейското началство, че в дома му има един техен човек, да дойдат да си го приберат. След малко избръмчала кола и пристигнало началството. Благодарило на писателя и наругало своя подчинен за пъзливостта му. Писателят, разбира се, предал и пистолета на пленника си.

Четеш и, както русите казват, „диву дивишься“.

Първо, щом детективът е поставен да следи цяла нощ тоя комунист, значи работата е сериозна, комунистът е много опасен и детективът няма да се поколебае да му тегли куршума, когато тоя се нахвърля върху него да вземе оръжието му.

Второ, началникът на детектива, когото посред нощ събуждат да му съобщят за позора на подчинения му, няма да се церемони така любезно с този комунист, който при това е посегнал да обезоръжи служебно лице!

Трето, този писател по онова време нямаше телефон, още повече автоматичен. Това добре знам. С телефони нашего събрата се сдоби след 9 септември 1944 г.

Всичко, което разправя писателят като спомен, е измислица от начало до край. Може би има някакво далечно подобие на такава случка в живота му, но той е превърнал тази случка в нещо като фейлетон. За фейлетон с подобна ситуация обаче е нужно такова сгъстяване на невероятностите, което да подчертава именно абсурдността на това, което се разправя. А не да се съобщава то като факт. . .

*

Посочвам тези два случая като образци на мемоарно съчинителство, в което има безогледно самоизтъкване, никакво зачитане на истината и никакво уважение към читателите. Мога да посоча и други такива и почти такива съчинителства из мемоарни книги, които получиха в печата безкритично висока оценка. Но, както Иван Андреевич Крилов е казал:

Баснь эту можно бы и боле пояснить
да чтоб гусей не раздразнить.

Друг вид неточности — да не кажа фалшификации, защото те не са съзнателни — в спомените са ония факти, които сега, години след събитието, се струват на мемоариста, че са били така, както ги съобщава. Защото той и сега смята, че иначе не би могло и да бъде. Така например един писател в свой спомен засяга между другото Съюза на трудовоборческите писатели, чието начало след дълго обсъждане в нашия литературен печат — главно в „РЛФ“ — бе поставено в 1932 г. Този съюз бе организиран като противопоставяне на официалния писателски съюз, в който трудно влизаха нашите революционни пи-

сатели. Бе замислен той като безпартийна организация, за да можем да привлечем там всички прогресивни писатели. И затова за секретар на управителния съвет — председател нямаше — бе избран сега покойният Димитър Хаджилиев, който тогава беше безпартиен. А писателят, за чийто спомен става дума, пише, че за негов председател бил избран Георги Бакалов. Преди всичко, когато съюзът бе основан, Бакалов още не беше се върнал от Съветския съюз. Но и да беше се върнал, той нямаше да бъде избран за ръководител по изтъкнатите вече причини. Авторът на тоя спомен можеше просто да направи справка. Но не я е направил.

Покойният Димитър Хаджилиев преди години писа във в. „Вечерни новини“ спомени за Николая Хрелков. И като говори още за времето, когато бе жив Гео Милев, Хаджилиев предава думите на Хрелкова за него: „Гео добре се развива, той от декадентството стигна до социалистическия реализъм“ (цитирам по памет). А когато Гео Милев бе жив, понятието социалистически реализъм още не съществуваше. То се появи по-късно. Тука Хаджилиев — поради измяна на паметта си — бе сбъркал времената. И влага в устата на Хрелкова думи, които той по онова време не е могъл да изрече. Защото — както казах — не съществуваше такова понятие.

Тия два факта и подобните на тях имат това значение, че ония, които изучават нашето литературно движение и се опрат само на такива спомени, ще бъдат заблудени.

По-миналата година прочетох в едно списание спомен от обществен деец. . . Разправя, че при засада го арестували — при това имал смъртна присъда — и през цялото време, докато го карали към полицията, се косел, че акцията, която организирали, ще пропадне. В това не може да не му се вярва. Но в целия спомен няма нито сянка от човешки трепет за собствения му живот. Зер това е млад човек, пред него зее смъртта. Не може в подобни случаи човек — колкото и храбър да е — да не въздъхне: „Няма какво, ще се мре. . .“ И на такава прямолинейна храброст, отърсена от всякакви тръпки на личен страх пред смъртта, трудно се вярва. А в много от мемоарните книги из съпротивата тя изобилствува.

Преди известно време споделих това с другари от един град, дето беше развито партизанското движение. И те ми казаха, че един от тях написал спомени, но бил посъветван да очисти всички места, в които се говори за уплахи и за каквито и да е слабости. Не било възпитателно.

Страхът е породен от чувството за самозапазване и той е естествен. Само че у някои хора взима такива размери, че дава тон на поведението им в критични моменти. Това са страхливците. У хората, които вършат индивидуални подвизи с риск на живота си или участвуват в такива масови подвизи, чувството страх е заглушено от чувството за дълг, за човешка гордост, или от срама пред другарите им, ако се поколебаят. Между другото, революционните движения и с това са велики, че тренират тези чувства у своите сподвижници и затова преодоляването на страха от мъките и смъртта там взима връх.

Това нещо, тази велика школовка трябва да се чувствува в нашата мемоарна литература из борбите против фашизма, а не голата, индивидуална вродена храброст, която е или изключение, или присъща на хора, които не могат да си дадат сметка за опасностите пред тях.

През време на Априлския пленум на партията, през почивката, попитах един много отговорен другар: „Как я докарахте до тая мъчителна баня?“ Той ми отвърна: „Не зная, объркахме се.“ И това беше много човешки отговор. И през време на пленума партията излезе от объркването. Какво позорно има в това, човек да си признае сега, като разказва за миналото, че е имало такива моменти в живота му, когато се е изплашвал. Неправдоподобно ли е в книгата

на Захария Стоянов „Записки по българските въстания“, в която на едно място казва: „Бягахме, та табаните на краката ни се виждаха.“

Не правя апология на страха и капитулантството. Но смятам, че в спомените трябва да се говори истината. А тя е в наша полза. В историята на нашата партия — особено през двадесетгодишния фашистки гнет — има и капитулантство от страх, и предателства и какво ли не. Но тон на нейната дейност дава героизмът. Поради тази смела самоотверженост ние дадохме дори повече жертви, отколкото се налагаха. Но интересно е, че в повечето от спомените се пише за чуждия страх и за собствената храброст.

Разбира се, когато пишеш спомени, ти неминуемо си участник в събитията или в съдбата на хората, за които пишеш, и не можеш да не говориш и за себе си. И, разбира се, че когато се пише за хора, чийто живот и дело имат възпитателно значение, не е нито етично, нито справедливо да вадиш калта под ноктите им и с дребните недостатъци на техния живот да омаловажаваш голямото им дело. Но неправилно е също така да се правят от хората икони, лишени от всякакъв човешки грях. Такива икони са неубедителни. Ние знаем, че и най-големите хора са имали човешки слабости, някои дори упорито са се борили с тях. И тези слабости не са им попречили да бъдат образцови граждани и предани борци. Всичко в рисуването на тези хора е в такта на мемоариста. Да може да види колкото е възможно повече разнообразието на личността и да има гражданския и писателски такт да я представи цялостно и обективно. Главното чрез постъпките и разговорите на тази личност.

Един писател преди години писа, че друг писател злорадо се изсмял в лицето на трети писател — задето му изменила жена му. Това е вън от всякакъв такт, ровене в боклукчийския кош на хорския живот.

Друг писа за Хрелкова, че бил вече легенда. Легенда е Христо Ботйов. Защото времето го е отделило от нас и го е очистило от всичко, което е било дребно или тъмно в малко известния му живот. Останали са за нас едно гениално творчество и един наистина легендарен живот. Но ония, които и досега помнят във всекидневието му добрия поет и гражданин Хрелков, все пак ще се усмихнат, когато го наречеш легенда.

Основното качество на мемоарната литература е искреността. Ако не бъдеш честен към себе си и към другите — спомените ти ще бъдат фалшиви. И читателят ще долови това.

А как съблазнително е да излъжеш! Особено като знаеш, че никой не може да те изобличи. Човекът, за когото пишеш, е мъртъв. Разговорите, които сте водили, са се състоели само между двама ви. Какво ти пречи да вложиш в устата на мъртвия думи най-благоприятни за себе си? Или неблагоприятни за ония, които ти са неприятни? Пречи съвестта, пречи чувството за отговорност пред читателите. Това чувство мемоаристът трябва във висша степен да притежава. Защото пише не просто четиво, което позволено е да бъде и субективно. Той създава история.

Един от тежките недостатъци на мемоарите е голямата обстоятелственост на повествованието. Когато, както се казва, от мухата се прави слон. Надуват се фактите или се удължава изложението им с предполагаеми ситуации, за да се трупа текст и да изглежда, че има много преживявания. Или пък се привличат около някакъв факт като доказателства излишни аргументи и документи. По този начин споменът се превръща в нещо като научно съчинение.

Понякога от някаква нищожна среща с историческа личност се прави дълго повествование около тази личност, което може да се напише и без срещата и което е извън същността на спомена. Такъв мемоарист е осмял Зошченко в един свой разказ. Запознал се случайно с шофьора на Ленина и като разбрал това,

наставил му да кара внимателно. И после помпозно разправя, че историческите личности, за които се пише, трябва добре да се познават.

Празното многословие беше остроумно жигосано в една карикатура в сп. „Крокодил“ от 1969 г. Малка уж, незначителна рисунка (художник С. Марков), но много съдържателна. Нарисуван дебел тритомник с отворена на най-горния, третия, том корица. И в този бухнал тритомник потънал като в сандък авторът, който продължава да пише. А на гърба на томовете текст: „Колкото по-къса е паметта, толкова по-дълги са спомените“ . . .

*

Повечето от мемоарните книги си приличат по езика си. Тоест по стиловите маниери, ако това може да се нарече стил. И това е вторият главен въпрос на нашата мемоаристика.

Защо е така?

Дължи се то на литературните преработвачи, които в тази работа са шлифовани занаятчии. И като всички занаятчии си приличат. И оприличават един на друг и авторите на спомените, чиито ръкописи поправят или от чието име пишат.

И странното е, че тази практика се защищава и от похитителите, и от пострадалите. Похитителите си създават работа и източник за доходи, а пострадалите си въобразяват, че така фризирани, ще бъдат приети в салона на литературата. И което е най-тревожно, масовият читател сякаш не забелязва това, него го интересуват фактите, драматичните ситуации и героизмът на хората, а другото остава извън вниманието му. И излиза така: и тоя, който разказва спомените доволен, и неговият литературен обработвач доволен, и читателят доволен — само някои превзети литератори се мръщят. Но какво значение има това? Псетата си лаят, а керванът си върви.

Отдавна и много вярно е казано, че всеки човек може да напише една интересна книга. Тази книга е неговото собствено животоописание. Ако всеки от група хора, живеещи при едни и същи условия, на едно и също място, в едно и също време, вземе и опише живота си, ще видим, че това са не само различни почерци, но и различни виждания на едно и също нещо и различни съждения — въпреки дори единомислието на тия хора. Разбира се, ако говорят искрено, а не си кривят душите и не се съобразяват с това, кой какво ще каже за написаното. Това е индивидуалността на човека. Това е ценното в мемоарната — и не само в мемоарната — литература. И ония, които се подлагат на разни литературни обработки, просто се лишават от своята индивидуалност, обезличават се — било поради суетата им да изглеждат по-грамотни, а в същност те стават окалъпени, било поради леността им да си дадат труд и да разправят това, което има да кажат. А най-често поради всеобщо създаденото мнение, че така се пишат мемоари — с чужда помощ.

Но този порок — криворазбраната чужда помощ в такава област като творчеството и публицистиката — очевидно е твърде много разпространен. Участвувал съм в другарски съд над позорни литературни комбинации в драмописането. Автори и съавтори — когато избухне между тях вече нескриваемо несъгласие: когато паричните им интереси или подялбата на славата ги опълчат един срещу друг.

Разбира се, има полуграмотни хора, които не са боравили с молив, и просто се стесняват да се заловят за писателство. Или ако могат да пишат, усещат, че грамотността им е съвсем недостатъчна и затова прибягват до чужда помощ. Тази помощ е естествена и абсолютно необходима. И тук изпъква въпросът за ролята на редактора, или оня, който записва казаното от неграмотния човек.

Той няма право да пише книгата или пък да прави езика на автора по свой образец. Той има правото и задължението внимателно да отсява явно ненужните повторения и да следи за елементарната грамотност на езика, за верността на фактите, като остави всички езикови особености — диалектност, синтактично своеобразие, музикалност и пр. — на разказвача. А не да го прави учен и високопарен. Ако това се спазваше, каква оригинална мемоарна литература бихме имали сега!

Но за съществуването на такава литература трябва самите литературни помощници, където са необходими, и самите редактори да имат високо съзнание и да бъдат високо грамотни хора. И най-главното — да имат разбиране за значението на мемоарната литература, за нейната възпитателна и литературна стойност, а не да се вълнуват само от материалните облаги от нея.

Една от най-четените литературни разновидности днес са мемоарите. Увлича в тях и интересът към близката ни история, и героичното в живота. И обикновена закономерност е, когато една стока много се дири — до известно време, докато се пресити пазарът, тя да може да върви и с понижено качество. Това в литературата обаче не бива да се допуска. Не бива да се допуска и в мемоарите. И си струва сериозен разговор по този въпрос. Такъв разговор, след който периодичните издания и издателствата да се почувствуват задължени и властни да не публикуват онова, което компрометира мемоарната литература.

ТЕОРЕТИЧЕСКИ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ВЪПРОСИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ИЗУЧАВАНЕ НА СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Дмитрий Ф. Марков

В областта на марксическата теория на сравнителното изучаване на литературите съвременната съветска наука разполага с немалки завоевания (трудовете на В. М. Жирмунски, Н. И. Конрад, М. П. Алексеев, Д. С. Лихачов, М. Б. Храпченко, Н. Г. Неупокоева, Р. М. Самарин). Направено е наистина много и всички се позоваваме на тези завоевания. Но постигнатото трябва да се развива, като се преодоляват грешките и се поставят нови проблеми.

Съществуват още много нерешени, спорни въпроси, които имат важно теоретическо значение и се нуждаят от по-нататъшно обсъждане. Към този кръг въпроси спадат: понятието сравнително изучаване на литературата, основните типове сравнителни изследвания, тяхното разграничаване и връзки, методологическите им принципи.

Ще започнем с това, че трябва по-точно да определим предмета на сравнителните литературни изследвания, термина и понятието „сравнително изучаване на литературата“. Да не се обръща внимание на тези въпроси, да се смята, че те нямат значение, е много погрешно. Терминът е свързан с понятието, а без понятия няма наука.

Буржоазната компаративистика разделя и противопоставя така нареченото сравнително литературознание, свеждано най-често до изучаване на литературните връзки, влияния, и общото литературознание, което включва изучаването на типологическите литературни явления. Подобна позиция се дължи на липсата на конкретно-исторически подход към литературата и, разбира се, е неоснователна — тя механически разединява единния процес и не може да даде научни резултати.

В съветското литературознание се изказват различни мнения относно предмета на сравнителното изучаване на литературите. Най-приемливо е становището, отразено например в трудовете на В. М. Жирмунски — за различните типове литературни отношения. Като разграничава, но не противопоставя литературните връзки и типологическите сходства ученият с основание ги счита за обект на сравнителното литературознание.[1] Но това становище не е общоприето. Сложността, многоаспектността на предмета води понякога до абсолютизиране на

---

[1] В. М. Жирмунский, Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. — В сб. „Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике“, М., 1960, стр. 253 и др.

някоя от неговите страни. Така Б. Г. Реизов фактически свежда понятието сравнително изучаване на литературата само до литературните влияния.[1] Н. К. Гудзий, напротив, пише: „Под сравнителен метод в литературознанието в специфичен смисъл ще разбираме такъв похват на изследване, с помощта на който се съпоставят еднородни или сходни литературни факти и явления независимо от генетическото им родство или влияния, заимствувания, взаимовръзки и взаимодействия, появили се в резултат от културно-историческото общуване на различни народи.“[2]

А литературните влияния и сходства на явленията, които се зараждат независимо от връзките и взаимодействията между литературите, са две страни на единен процес. Литературното влияние е невъзможно, без да е налице сходство на ситуациите в литературите, които влияят и които възприемат. А. П. Веселовски с право нарича това „насрещни течения“. На свой ред сходството в явленията създава реални предпоставки за литературни връзки и влияния. И двете страни не могат да бъдат разбрани без сравнително изучаване на литературите. Ярък пример за единството на тези различни страни могат да бъдат например отношенията между съветската и чуждестранните революционни литератури в първите години след Октомври, в периода на революционен подем в редица страни. Под влияние на революционната действителност в отделните национални литератури се появяват сходни, типологически тенденции. Последните на свой ред служат като импулс за развитието на връзките на революционните литератури. И напълно понятно е огромното влияние, което оказва съветската литература, преди всичко произведенията на М. Горки и Маяковски, върху литературите на другите страни — това влияние отговаря на вътрешните потребности на литературното развитие в тези страни.

Сравнителното изучаване на литературите предполага установяване и на сходствата и различията между сравняваните явления. Оттук многоаспектността на сравнителните изследвания, съответстващи на различните форми литературни отношения. В полезрението на изследователите могат да стоят: литературното влияние, преводът, функцията на традициите, историко-типологическите сходства и др. Всичко това може да се означи с едно общо наименование „сравнително изучаване на литературата“. Същевременно трябва да разграничаваме и да имаме пред вид спецификата на всяка форма литературни отношения и следователно всеки аспект на изследванията. Понятна е необходимостта от такъв подход. Но терминологическата неопределеност в работите на някои наши учени малко спомага за това. Така И. Г. Неупокоева неправилно обединява целия комплекс от сравнителни явления под понятието литературни връзки и взаимодействия — тя говори за „контактни връзки и връзки по исторически обусловено сходство на литературните процеси“[3]. Мисля, че са прави литературоведите, които възразяват против подобно обединяване.[4] Наистина защо сходството на явленията, възникващо в различните литератури независимо от каквито и да са връзки, трябва все пак да се нарича връзки? Нелогично е, разбира се, и трябва да се откажем от това. И без това И. Г. Неупокоева не смесва по същe-

---

[1] Вж. статията му „Сравнительное изучение литературы“ в сборника „Вопросы методологии литературоведения“, М.—Л., 1966, стр. 170—217.

[2] Сб. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, М., 1961, стр. 68.

[3] И. Г. Неупокоева, Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур, сб. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, М., 1960, стр. 21.

[4] Вж. Н. И. Кравцов, Вопросы сравнительно-исторического изучения славянских литератур. — Вестник Моск. ун-та, серия VII, Филология и журналистика, 1964, № 2, стр. 16; Л. С. Кишкин, О современном содержании понятия „сравнительное литературоведение“, Советское славяноведение, 1968, № 4, стр. 37.

ство двата аспекта — литературните връзки и типологическите явления, напротив, разграничава ги; става дума следователно за терминологическо несъответствие, за неоснователен стремеж да се обхванат всички аспекти на литературните взаимоотношения с термина и понятието „литературни връзки и взаимодействия“. Това се дължи очевидно на неприемането на термина „сравнително литературознание“, с който оперира западната компаративистика. Но едва ли е нужно да се отказваме от него. Нямаме основание да се отказваме и от идентичното понятие „сравнително изучаване на литературите“ като един от пътищата, един от похватите на литературната наука, защото и изучаването на литературните връзки, и изучаването на типологическите явления са немислими извън сравнителните изследвания.

Привеждам формулировките на И. Г. Неупокоева, тъй като тя ги включи в доклада си на конференцията през 1960 г. в Института за световна литература, която без съмнение представлява етап, и поради това оказа влияние върху литературоведческата мисъл с цялото си съдържание. Формулировките, за които току-що стана дума, се съдържат в много трудове на съветски и чуждестранни литературоведи, при това и в трудове с теоретичен характер, каквато е например статията на Г. Д. Вервес.[1]

Разграничаване на двата основни типа литературни отношения — връзки и влияния, от една страна, и типологически тенденции, от друга, а следователно и разграничаване на различни аспекти в изследванията фактически се прави през последните години в много трудове на съветски литературоведи. Обаче терминологията непрекъснато предизвиква спорове, понякога твърде бурни, тъй като въпросът засяга понятията, същността. Ще приведа примери, които ми се струват характерни.

Известният наш славист В. И. Злиднев, който дълги години се занимава с проблемите на литературните връзки и е постигнал немалко в това отношение, с пълно основание и решително се изказва против смесването на понятията връзки и типология.[2] Като изтъква, че това смесване понякога се формулира с хибридното определение: „контактно-типологически връзки“, В. И. Злиднев справедливо посочва методологическите несполуки, резултат на такова смесване. Но като разграничава двата аспекта на литературните отношения, ученият е склонен да ги разглежда изолирано, без да взима под внимание пресечните точки, които сближават тези аспекти, което, разбира се, е погрешно. Впрочем в приведеното по-горе парадоксално определение „контактно-типологически връзки“ стихийно се изразява мисълта за взаимовръзка на двата типа литературни отношения и това отговаря на истинското положение на нещата, с което не можем да не се съобразяваме.

В. И. Злиднев причислява към областта на сравнителните изследвания само типологическото изучаване на литературата, като изключва изучаването на литературните връзки.[3] Други учени, напротив, причисляват към сравнителното изучаване на литературите само връзките и влиянията, като поставят извън тези рамки литературната типология.

Във връзка с това ще се спра на труда на М. Б. Храпченко „Типологическо изучаване на литературата“, който безусловно представлява голям научен интерес. Съдържащата се в него теоретическа разработка на много проблеми има принципно важно значение, за което ще говоря по-късно. А сега — за разграничаването на понятията. М. Б. Храпченко определя сравнителното изучаване на литературата като изследване на връзките между различните литератури,

---

[1] Вж. Г. Д. Вервес, Про єдність національного і інтернаціонального (до теорії літературних взаемин), Рядянське літературознавство, № 4, 1970.

[2] В. И. Злиднев, Извори на дружбата, София, 1968, стр. 17.

[3] Пак там, стр. 19.

като разкриване на влиянията и взаимодействията; той пише: „Близостта между типологическото и сравнителното изучаване на литературата се състои в това, че едното и другото предполага съпоставяне на литературните явления като изходно начало за техния научен анализ. Обаче не всяко сравнително изследване на литературните факти представлява типологическо изследване.“[1] Но съпоставянето е сравнение, което може да доведе както до изследване на литературните влияния и взаимодействия, така и до изследване на типологическите тенденции. Разбира се, „не всяко сравнително изследване на литературните факти представлява типологическо изследване“, но и не всяко сравнително изследване на литературните факти представлява изследване на литературните влияния и взаимодействия. С това само се прокарва мисълта за различие на аспектите, но съвсем не се опровергава принципът на сравнителното изучаване и в единия, и в другия аспект. И поради това няма основание типологическото изучаване на литературните явления да се разглежда „различно от сравнително-историческия подход към литературата“[2], защото според мен без такъв подход е изобщо невъзможно типологическото изучаване на литературата.

Бележките ми към статията на М. Б. Храпченко не намаляват положителното ѝ съдържание, което, както изтъкнах по-горе, има голямо теоретико-методологическо значение. Патосът на статията е в отстояването принципите на типологическото изучаване на литературата. М. Б. Храпченко се изказва срещу обикновеното описание на изолирани литературни факти, срещу литературоведите, които под претекст, че защищават спецификата и националното своеобразие на литературите, отричат всякаква възможност да се установят закономерностите на литературния процес — съвсем правилно той отбелязва: „Отричането на литературната типология означава в най-добрия случай господство на историческия емпиризъм, а в крайните си форми означава и пряко отдалечаване от научното изучаване на процесите на литературното развитие.“[3]

Интересни са търсенията на принципи в типологическите изследвания. Като изтъква, че „трябва да се насочим към черти и особености от структурен характер“[4], М. Б. Храпченко показва марксическото разбиране на художествената структура. Той подлага на критика структурализма, който разглежда литературните произведения като затворена структура, откъсната от обществения живот.

Структуралистите, както впрочем и представителите на руската формалистическа школа имат интересни наблюдения и находки, които не можем да отхвърлим. Обаче на тях обикновено им липсва исторически подход към литературните явления, те остават в същност в границите на формалните съпоставки. Претенцията им за универсалното значение на отделни принципи за анализиране на изкуството, на философско-естетическия метод при изучаване на литературните явления е без съмнение илюзорна и несъстоятелна. Понятието художествена структура не е противопоказно изобщо на марксическата естетика, но като понятие, освободено от формалистическа трактовка.

За разлика от формалистическото разбиране на структурните отношения М. Б. Храпченко изтъква „социално-структурния принцип“[5] като основен при

---

[1] М. Б. Храпченко, Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, М., 1970, стр. 255.
[2] Пак там, стр. 256.
[3] Пак там, стр. 255.
[4] Пак там, стр. 264.
[5] Пак там, стр. 267.

провеждане на литературно-типологическите изследвания. Такъв извод е интересен и важен, защото взима под внимание спецификата на художествената литература. Но имаме ли основание да смятаме общозначим и изходен който и да е от компонентите на литературната структура, ако става дори дума за компоненти от такова широко естество като конфликта, единството на типическите характери и обстоятелства и др.? (М. Б. Храпченко поставя в качеството на такова изходно начало конфликта.)

Известно е, че всяка естетическа категория изпъква със своеобразието си, с относителната си самостоятелност и същевременно е свързана с най-близката система на цялото. Тук съществува връзка, а не тъждество. Конфликтът, характерът, обстоятелствата, жанрът, стилът, направлението, методът, произведението, националната литература — това са специфични и сложно взаимодействуващи структури, всяка от които може да стане обект на сравнителни изследвания, изградени върху конкретно-естетически анализ. И тъй като целта на нашите изследвания е да установим закономерностите както вътре в дадено явление, така и в системата на цялото, то, струва ми се, че не е основателно отделянето на някоя категория (структурна единица) в качеството на изходна в такива изследвания. Логично е да се подчертае нейната сравнително по-значителна роля, която обаче не може да бъде универсална. Обект на анализ са най-разнообразни литературни структури и системи от структури в тяхната историческа обусловеност и развитие. Въпросът е в това — този анализ да се провежда широко и последователно. Това не значи, разбира се, че анализът трябва да обхваща непременно всичко изведнъж. Напълно възможно е разчленяване на компонентите, включително и съвсем формалните. Главното е да се съобразяваме с единството на компонентите на дадена структура.

Ние се стремим колкото може по-дълбоко да проникнем в спецификата на художествената литература. И този стремеж през последните години се реализира както в трудовете на учени от Съветския съюз, така и в изследванията на литературоведите от другите социалистически страни.

В тази връзка са интересни работите на М. Бакош. Ученият съсредоточава вниманието си върху художествената структура. Той изтъква необходимостта от „синтез на структуралния и историческия подход към литературните явления“[1], задачата „да се обединят историята на литературата и историческата поетика“[2]. Мисълта се насочва към разкриване функциите на литературните връзки и влияния, изобщо към разкриване естетическата функция на различните компоненти на литературната структура. С всичко това в значителна степен се преодолява затвореността на структурализма; виждаме съществени позитивни резултати, които може да даде структуралният анализ.

Но за съжаление в трудовете на М. Бакош има според мен известна непоследователност, която сковава тънкото естетическо чувство на ученията; неговият, общо взето, напълно логичен стремеж към разкриване спецификата на художествената литература нерядко се оказва скован в тесни рамки. М. Бакош пише: „Щом литературата има своя външна история, която обяснява обусловеността ѝ от извънлитературни (социологически, идеологически, психологически и други) фактори, то историческата поетика е област на нейната вътрешна история, която обяснява иманентната обусловеност на нейното развитие.“[3]

Ще отбележим най-напред, че едва ли е правилно делението на историята на литературата на външна и вътрешна, още повече, че „външната история“

---

[1] М. Бакош, Историческая поэтика и история литературы, Slavica slovaca, 1968, № 4, стр. 366.

[2] Пак там, стр. 367.

[3] Пак там, стр. 366.

фактически се извежда извън границите на естетическото, центърът на тежестта пада върху иманентността на литературното развитие, в резултат на което понятието структура изпъква като чисто формална категория. И, разбира се, в такъв случай най-високите, най-значителните постижения на световната литературоведческа наука се оказват руският формализъм, дейността на такива учени като Р. Якобсон, Р. Велек и др.[1] А идеологическите и психологическите фактори далеч не са извънлитературна сфера, тъй като с тях най-органично е свързана концепцията за човешката личност, без която изобщо няма литература. Съществува съвсем определена връзка между проблематиката на произведенията и характера на образността им, поетиката им. Художествената структура представлява единство на съдържанието и формата и от това трябва да се изхожда.

Проф. М. Бакош говори за „естетически канон на стила на дадена епоха"[2], който определя жанровете и другите подсистеми. Но самият стил не е първопричина на всичко, а е също следствие на нещо и поради това е необходимо да бъде обяснена детерминираността му; като динамична категория той изисква конкретно-исторически подход.

Акад. Д. С. Лихачов с основание говори за „стил на епохата" във връзка със старославянските литератури, когато в тях още не съществува точна жанрова диференциация, когато още липсват определени граници и между отделните видове изкуство.[3] Обаче в по-късно време „стилът на епохата" загубва своето значение. Това понятие, приложено към новото време, схематизира сложното преплитане на различни идейно-естетически тенденции. По-точно би било да говорим за литературни направления (или течения). Съветските литературоведи говорят за различни направления и художествени методи, с които са свързани и различните стилови образувания. Борбата и смяната на методите и направленията, която определя динамиката на литературните процеси, не може да бъде разбрана, без да се вземе под внимание социално-класовата диференциация на обществото. Връзката между формирането на литературния стил и определени обществени настроения, на които той е своеобразен модел, е очевидна. И аз ще се опитам да покажа това с примери от славянските литератури.

Още Гьоте отбелязва, че „стилът почива на дълбоките твърдини на познанието"[4]. Трактовката на художествената структура извън връзката с човешкото познание закрива перспективата към голямата научна истина. Марксизмът, открил истинските закони за развитието на човешкото общество, създава практически неограничени възможности за познанието на света, включително, разбира се, и на такава духовна сфера като художествената литература. Именно върху марксическа основа е възможно да се развият най-разнообразни видове литературен анализ.

Само последователният историзъм, съчетан с конкретно-естетически анализ, е надежден принцип — ако се опираме на него, можем да направим успешно сравнително изследване на литературните явления, обхващайки широко както сферата на идейното им съдържание, така и сферата на художествените форми. Всеки литературен факт трябва да се разглежда и във връзка с цялостната структура, в която той се включва, и във връзка с неговата специфика. Именно така се поражда разклонената система на различните аспекти на сравнителните литературни изследвания, която възсъздава на всички равнища реалната картина на частните и общите закономерности на литературния процес.

---

[1] Slavica slovaca, 1968, № 4, стр. 365.
[2] Пак там, стр. 369.
[3] Д. С. Лихачев, Древнеславянские литературы как система, сборник Славянские литературы, М., 1968, стр. 40—43.
[4] Гете, Сочинения, М., Гослитиздат, 1937, т. X, стр. 401.

Във връзка със социалната история В. И. Ленин говори за общонаучния критерий на повтаряемостта, което без съмнение е важно и за историята на литературата. Става дума естествено не за копиране и подражание, не за просто повторение, пренасяне на някакъв литературен образец от една обстановка в друга, а за въздействието на общите закони на общественото и литературното развитие на човечеството. Историческите сходства намират отражение и в националните литератури, като ги сближават по различни линии. И това е отправната точка на сравнителните изследвания. Историзмът изобщо не означава механическо извеждане на литературата от политическата история. Ако изкуството (а следователно и художествената литература) би било само илюстрация на политическата история, то не би имало значение на отделна, специфична форма на обществено съзнание, каквато е в същност. Художествената структура има за нас първостепенно значение, но не като затворена в себе си формална структура, а именно като специфичен израз на общественото съзнание.

И литературните връзки, и типологическите сходства имат исторически характер, проявяват се различно през различни периоди. При това трябва да се подчертае, че историзмът не изисква непременно синхронност на сравняваните факти и процеси, той изисква установяване на сходство, близост на историческата и литературната обстановка. А сходство от такова естество в две или няколко литератури може да се яви през различно време, с интервали от десетки години, което, разбира се, зависи от равнището на общественото и литературното развитие в отделните страни.

Днес повечето литературоведи правилно смятат, че литературните връзки и типологически сходства не са самостоятелни, отделни области на литературното развитие — те са неотделими от литературния процес в националните литератури. Поради това няма основание да се говори за някаква тяхна отделна периодизация. По този въпрос ясно и категорично пише М. Бакош: „Периодизацията на междулитературните връзки има подчинен характер, зависи от общата периодизация на литературата.“[1]

Необходимо е по-широко да се позоваваме на резултатите от изследванията, които литературоведите провеждат по различни начини, в различни аспекти.

Всеки историк на националната литература, ако не е обикновен регистратор на факти, в една или друга степен е свързан с методологията на сравнителните изследвания, доколкото с нея са свързани важни проблеми, които той не може да отмине (традиция и новаторство, литературните влияния, направления, методи, стилови течения и др.). Правилно е например да се изследват системите на жанровете през определени периоди, типологията на направленията, стиловете и др. Във всички тези и подобни случаи е неизбежен сравнителният подход към литературните явления — съпоставянето им, отношението между единичното и общото, установяването на закономерностите на историческото развитие на литературата. Като пример можем да посочим неотдавна излязлата книга „Проблеми на типологията на руския реализъм“ (1969), в която реализмът се разглежда в неговите разновидности и последователни етапи на историческото развитие. Редакцията на сборника пише: „Изучаването на типологията на реализма в руската литература е важна задача на нашата наука. Досега понятието реализъм остава недиференцирано и се прилага при определяне творческия метод на много писатели — от Радишчев до А. Блок, от Лермонтов до Гончаров. Разкрива се само индивидуалното своеобразие на творческия метод на отделни писатели — Пушкин, Гогол, Толстой, но не се изучават общите процеси в развитието и изграждането на реализма, които определят типологическата същност на тези писатели, различните етапи в развитието на реализма.“[2]

---

[1] Сб. Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. М., 1968, стр. 39.
[2] Сб. Проблемы типологии русского реализма, М., 1969, стр. 6.

Разкриването на закономерните процеси в дадена литература, на сродните, исторически сменящи се тенденции, изобщо историческата типология на литературно-художествените структури е важен способ при изследванията, чието провеждане е условие за създаване на истинска история на отделната национална литература и наред с това база за нейното изучаване в широк сравнително-типологически план — във връзка с историческото развитие на другите национални литератури.

Сравнителното изучаване на няколко литератури и свързаното с него изучаване на закономерностите на световната литература обикновено широко се позовава на научните истории на националните литератури, но последните за съжаление съвсем недостатъчно използуват резултатите от изследванията на междунационалните литературни отношения. Далеч невинаги се получава взаимодействие в различните области на литературознанието. Историкът на националната литература обикновено взима под внимание връзките и литературните влияния, защото тези връзки често са очевидни факти на националното литературно развитие. Но той малко използува изводите за типологическите тенденции на различните литератури, включително и на своята национална литература. А това би спомогнало за широтата на научните обобщения, за разкриване мястото на литературата на дадена страна в контекста на световния литературен процес.

Главна задача на сравнителното изследване на литературите е да се установят закономерностите на литературното развитие в цялата му сложност и противоречивост, в многообразните взаимоотношения и борба на различните идейно-естетически тенденции в границите на една национална литература, а след това и в широките рамки на световна литература. Във връзка с това е много важно да се разкрие съдържанието на три според мен изходни взаимосвързани понятия, без ясната представа за които са невъзможни обективни сравнителни изследвания: „художествен прогрес“, „световна литература“, „единство на национално-специфичното и общото“.

Ние възприемаме изкуството като художествено познание на света. Процесът на непрекъснатото разширяване и обогатяване на такова познание е в същност процес на настъпателно развитие на литературата. В него собствено се заключава общото съдържание на художествения прогрес. И тъй като в центъра на изкуството стои изображението на човека в неговото обществено, нравствено и духовно развитие, то, разбира се, много зависи от това, как се разбира това развитие. Нали според Маркс „Историята не е нещо друго, а дейност на преследващия своите цели човек.“[1] Прогресивната мисъл на човечеството винаги се е стремяла към по-хубави форми на живот. Мечтата за свободната проява на творческите възможности на човека, търсенето на прекрасното — с това са свързани естетическите идеали на всички големи писатели на миналото и съвременността. Историята на литературата е в същност история на смяната на литературните направления, на различните равнища на художествено съзнание, на различните човешки типове, характери, в които образно се пречупва изменящата се историческа действителност. Главен фактор във всички етапи от развитието на литературата е концепцията за човешката личност.

Марксизмът отговори на нуждите на историята, като реши най-последователно проблема за хуманизма — той откри законите за развитието на обществото и посочи реалните пътища за преобразяването му върху истински човешки начала. Марксическата концепция за човешката личност превъзхожда всички други концепции. Всмукала прогресивните традиции, тя се противопоставя на

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 2, стр. 102.

субективистко-идеалистическите становища. Съгласно марксизма човек представлява съвкупност от обществени отношения, разбирана не само като зависимост на човека от обществените условия, но и като негова способност да ги изменя, ако те са античовешки. Такова разбиране за човешката личност — като сила, способна да преобрази света — отговаря на логиката на настъпателното развитие на историята. Художественото изобразяване на постепенното извисяване на човека — от първото пробуждане на чувството за собствено достойнство до равнището на историческа съзнателност, насочването към все по-многостранно разкриване на неговите духовни и нравствени богатства, неизбежен спътник на което е изобличаването на уродливостта и пороците в човешкото общество — това е главната линия на художествения прогрес, чийто път естествено е усложнен от сблъкновението на различни тенденции, които нерядко забавят, отклоняват от прогресивното развитие.

Понятието „световна литература“ е свързано най-непосредствено с художествения прогрес. Ние решително отхвърляме доста разпространените в буржоазната литературоведческа наука становища, които представят световната литература в единия случай като механически сбор от националните литератури, в другия — като универсално и наднационално явление, т. е. изключващо всякакво национално своеобразие.

При разкриване съдържанието на понятието „световна литература“ изхождаме от общите закони в развитието на човешкото общество, обосновани от Маркс в учението му за обществено-икономическите формации, от марксическата теория за социално-историческата обусловеност на изкуството. Това е най-обективният път за определяне съдържанието на световната литература — сложен процес, пълен с противоречия и остра борба на най-различни, нерядко взаимноизключващи се идейно-естетически тенденции. Историческата мяра ни позволява да обясним всяко литературно явление и в неговата специфика, и в общото, което го сближава с другите явления. Както в отделната национална литература се формира близост между различни художници, които образуват цели направления, по същата логика се разкрива обективната близост на съответните направления в литературите на редица страни. Зараждат се междунационални сходства, в които се изразяват общите закономерности на световното литературно развитие. Но далеч не всичко в световната литература е свързано със създаване на нови естетически ценности. Конкретно-историческият, диференциран подход към явленията на литературния процес трябва да изтъкне в него онова, което определя настъпателното му развитие, в което виждаме главното съдържание на световната литература. Понятието „световна литература“ е по-широко от понятието „художествен прогрес“, но именно художественият прогрес е мярка за настъпателното развитие на световната литература.

С всичко това се определя съотношението на отделната национална литература със световната литература като съотношение на две взаимносвързани системи. Националната литература се включва в световната литература преди всичко с тези свои завоевания, които спомагат на посоченото настъпателно развитие. Естествено и в една страна, и в редица страни е възможно да се разпространят, понякога твърде широко, реакционни литературни течения, защото културата в класовото общество не може да бъде единна. Но тези течения стоят встрани от художествения прогрес или са му диаметрално противоположни. Те не могат да служат като предмет на национална гордост за прогресивните представители на една или друга литература. В борбата на двете култури рано или късно исторически побеждава тази, чиито извори са свързани именно с настъпателното движение на историята, с борбата на народните маси, с прогресивните идеи на епохата.

Противниците на общите закономерности на литературния процес неведнъж застават на пътя на абсолютизацията на национално-специфичното, като при това претендират, че уж са против нивелирането, че защищавали националните културни завоевания и т. н. В същност изказванията им са насочени срещу истинското тълкуване на посочените завоевания. В тези изказвания ясно се чувствува политическата цел — да се откъснат от закономерностите на съвременната епоха, да се откъсне една или друга национална литература от художествения прогрес на XX в., главно съдържание на който без съмнение представляват социалистическите литератури.

Марксизмът отхвърля както абсолютизирането на единичното, така и абсолютизирането на общото. На него са му чужди националистическите, расистките и други подобни теории. Няма избрани, висши и низши нации. „В областта на културата — справедливо отбелязва Г. Димитров — по способности няма малки и големи народи. Няма пълноценни и малоценни народи. Всеки народ, колкото и малък да е той, може да бъде способен и да внесе в общата съкровищница на културата своя принос от ценности.“[1]

По-горе говорихме за критериите на естетическите ценности, ще подчертаем и тук: мястото на отделната национална литература в световния литературен процес се измерва със степента на приноса ѝ в историко-настъпателното литературно развитие. Колкото по-голям е този принос, толкова по-ярко изпъква националният облик на дадена литература; колкото по-богато отразява литературата националната история на своя народ, толкова по-значителен е нейният принос в световната литература. Специфичното, неповторимото не противостои на общото, а именно в него по-пълно разкрива значението си. Истински авангардистки литературни течения са тези, които стоят на главния път на посоченото настъпателно развитие на националната и световната литература.

Това се потвърждава от опита на националните литератури във всяка страна. Така например световното значение на руската литература от края на XIX — началото на XX в. се измерва не с творчеството на писатели от типа на Д. Мережковски и З. Гипиус, а с произведенията на големите реалисти Л. Н. Толстой, А. Чехов, М. Горки. Като изтъква връзката на Толстоевото творчество с настроенията на многомилионните селски маси, В. И. Ленин пише: „Епохата на подготовката на революцията в една от страните, потиснати от крепостниците, се очерта благодарение на гениалното осветление на Толстой като крачка напред в художественото развитие на цялото човечество.[2]

В световната литература на съвременната епоха главното направление на художествения прогрес определят социалистическите литератури, защото в тях се въплъщават най-прогресивните идеи на хуманизма, утвърждава се новият, висш тип човешки отношения. Социализмът създава реални възможности за всестранен разцвет на националните литератури, които същевременно изразяват най-важните закономерности на световното литературно развитие. Многонационалната съветска литература е ярък пример на такова единство между националното и интернационалното. Нейният богат опит има широко международно значение.

*

Една от най-важните сфери на литературоведческата наука е сравнителното изучаване на славянските литератури. В тях особено задълбочено и ярко се проявяват съществените закономерности на световното литературно развитие. Това

[1] Г. Димитров, За литературата, изкуството и науката, БП, С., стр. 94, 1949.
[2] В. И. Ленин, Пълно събрание на съчиненията, София, 1952, т. 16, стр. 331.

се обяснява, първо, с изключително интензивните връзки на тези литератури, обусловени от историческата и езикова близост на славянските народи, стигаща до дълбока древност; второ, с това, че тези литератури влизат сега в новата общност на социалистическите литератури, намират се в авангарда на борбата за истински художествен прогрес на съвременната епоха. И поради това сравнителното им изследване има принципно важно теоретическо и методологическо значение.

Западната компаративистика и в миналото, и сега недооценява, а понякога просто игнорира значението и ролята на славянските литератури. Както е известно, състояха се вече шест конгреса на Международната асоциация по сравнително литературознание и нито на един от тях проблемите на сравнителното изучаване на славянските литератури не заеха поне отчасти подобаващото им се място. Това се дължи очевидно, от една страна, на все още доста разпространената концепция на западноевропейския центризъм, от друга страна, на неприемането на социалистическата идеология, което понякога се изразява в открити нападки срещу литературата и литературната наука на социалистическите страни (изказването на Р. Велек на последния конгрес в Бордо, 1970 г.).

Международните славистични конгреси се превръщат във все по-важен международен форум на учените, които изследват теоретическите проблеми на сравнителното изучаване на литературите и непосредствено — проблемите на разнообразните отношения между славянските литератури.

Още на IV славистичен конгрес в Москва тези проблеми заеха доста голямо място. На V конгрес в София относителното им тегло значително нарасна.[1] На VI конгрес в Прага те без съмнение заеха централно място в работата на литературоведческите секции и подсекции.[2] Най-сетне програмата на бъдещия VII международен конгрес на славистите доста сериозно се ориентира към тази проблематика.[3]

На тези конгреси марксическото литературознание е представено много по-широко, отколкото на други международни филологически форуми. И това, разбира се, се отразява положително върху обсъждането на научните проблеми. Учените марксисти имат крупни завоевания в областта на сравнителното изучаване на литературите изобщо и по-специално в изучаването на славянските литератури.

Някои западни компаративисти представят нещата така, че уж в социалистическите страни независимо от отделни опити фактически не съществува научно сравнително литературознание. При това те понякога си служат съвсем не с научни похвати — просто представят собствените си догадки за действителност. Така например съвременните френски компаративисти Клод Пишуа и Андре М. Русо издигат за образец „сравнителното литературознание от западен тип, което уважава традиционните национални ценности“[4] и считат, че сравнителните литературни изследвания в Източна Европа са сковани от политическия режим, че образувалите се след Втората световна война социалистически държави били уж заети с това „да създадат марксически компаративизъм, който да не е израз на признаването на руската хегемония“; нека отбележим още, че тези социалистически страни са наречени „страни сателити“[5].

---

[1] Веднага след конгреса, отчитайки някои негови резултати, проф. Ем. Георгиев подчерта тази негова особеност в редица свои статии, публикувани в българския периодичен печат през есента на 1963 г.

[2] Вж. подробния преглед на литературоведческата проблематика на конгреса в статиите на проф. С. Волман в сп. „Slavia“, № 1, 1969.

[3] Списък на основните проблеми на конгреса може да се намери например в списанията „Известия Отделения литературы и языка“, № 6, 1970, „Советское славяноведение“, № 2, 1971. Slavia, № 1, 1971, и др.

[4] Cl. Pichois et A. M. Rousseau, La litterature comparée, Paris, 1967, стр. 37.

[5] Пак там, стр. 38.

Както виждаме, Пишуа и Русо очевидно в припадък на раздразнение са свалили професорската си мантия, забравили са науката и започнали нервозно да сипят политически обвинения, в които няма, разбира се, нито грам истина. Те си позволяват да спорят с марксизма, без да го разбират или като нарочно го изопачават. Според тях марксизмът утвърждавал пряката зависимост на изкуството от социално-икономическите условия. След като съчиняват тази вулгаризаторска теза, те победоносно я опровергават. А същността е там, че именно марксизмът е най-надеждният изследователски метод на обществените явления. Прогресивните учени в света все повече разбират това и активно отстояват принципите на марксическата естетика, която открива широки и ясни пътища за сравнителното изучаване на литературите.[1]

Ще засегнем някои аспекти от наши изследвания, обобщено и във връзка с постановката на проблемите.

В обширната област на сравнителното изучаване на славянските литератури очевидно най-много трудове са посветени на връзките им. В това отношение е направено много за всички периоди, като се почне от древността и се стигне до наши дни. Авторите на трудовете се опират върху конкретния анализ на творбите; борави се с богат документално-архивен материал. Написани са най-различни трудове — от такива, в които се съпоставят отделни произведения и писатели, до такива, в които се поставят обширни проблеми за мястото на славянските литератури в световния литературен процес. Сред тези трудове има статии, монографии, сборници. Голямо, ако дори не най-голямо място заема темата за връзките на отделните славянски литератури с руската литература. По тази тема във всички славянски страни, пък и в редица неславянски е извършена наистина гигантска работа, която за съжаление не познаваме в цялост и нямаме обобщена оценка за нейните резултати. Изниква примамливата мисъл да се създаде една макар подборна библиография на основните изследвания по дадената тема. Това без съмнение би представлявало голям интерес за литературоведите от всички славянски страни, при това не само за тези, които се занимават непосредствено с руско-славянските литературни връзки, а изобщо за историците на националните литератури, всеки от които се стреми не към изолирано разглеждане на своята родна литература, а към установяване на връзките ѝ с другите литератури, към определяне на мястото ѝ в световния литературен процес през един или друг исторически период.

През последните години разработването на проблема за връзките на славянските литератури придобива все по-голям размах. Издават се съвместни трудове на учени от Съветския съюз и други социалистически страни. Такива са например сборниците: „Чехословашко-съветски литературни връзки“, 1964, „Октомври и развитието на българската литература“, 1967; „Чешко-руските и словашко-руските литературни отнсшения“, 1968; „Революционната литература на Полша през 20—30-те години“, 1969 — книга, в която са включени въпроси на съветско-полските литературни връзки от този период; „Полско-руските литературни връзки“, 1970; съвместни издания от подобен род се готвят също от съветски и югославски учени (имат се пред вид например плановете за съвместни сборници от Института за славянознание и балканистика и Матица Српска).

В областта на изучаването на литературните връзки имаме немалко завоевания. Но все още не сме се отървали от много недостатъци, например от фактографията, от описателството. В някои трудове се сблъскваме с нескончаемото

---

[1] В тая връзка представлява голям научен интерес посмъртно публикуваната статия на проф Ф. Волман, в която той високо оценява трудовете на съветските учени и подчертава значението и силата на марксическия метод на сравнителните изследвания (Slavia, № 2, 1969).

изброяване на факти и не се чувствува целенасочеността на концепцията на автора. А главното е да се покажат смисълът и функцията на факта.

В научната литература неведнъж са подлагани на критика две характерни грешки: веднъж за литературно влияние се говори въз основа на външно формални съвпадения, друг път — въз основа на подобни, сходни мотиви в сравняваните явления. А. С. Бушмин справедливо отбелязва, че „самата методика на изтъкване на „подобни“ места за сближаване на последователите с предшествениците страдат ту от буквализъм, ту от абстрактност на аналогиите“[1]. Както се отбелязва в статията на А. С. Бушмин, действително куриозно е да се открива в думите „скучно и грустно“, които се срещат у Чехов, влияние на Лермонтовото стихотворение „И скучно, и грустно“ или въз основа на някои подобни мотиви да се говори за едновременно влияние върху творчеството на Елин Пелин на редица писатели — и на Л. Н. Толстой, и Салтиков-Шчедрин, и Чехов и Горки. Списъкът може да се продължи, защото в дадения случай липсват някакви определени критерии, изводите са съвсем произволни. И работата не е толкова в това, че в случая не се разграничават двата типа литературни отношения — връзки и влияния, от една страна, и типологически процеси, от друга, а в това — и то е главното, — че в работите от подобен характер не са изяснени причините и творческата функция на литературните връзки. А същността е тъкмо там. Така например Елин Пелин действително е изпитал влиянието на Горки. Но смисълът на това влияние не е във външното сходство на отделни места и ситуации с Горкиевите произведения, а в задълбоченото преобразяване на художествения метод на българския писател. Елин Пелин възприема утвърждаваното от Горки активно начало в човека — изобразяването на духовния растеж на личността, нейния метежен протест срещу уродливостта на живота, за високата романтика на нейните хуманистични идеали. И поради това казва, че Горки е за него неоценима школа за възпр емане на живота, на реалния ход на историята. Произведенията на Елин Пелин рязко се отличават от произведенията на писателите народници с техните илюзии за „патриархален романтизъм“, те внасят нови черти в развитието на българския критически реализъм от края на XIX — началото на XX в. и значително го обогатяват.

Когато говорим за литературните връзки на две или няколко страни, трябва да имаме пред вид честото преплитане на специфично литературните връзки с обществено-политическите. Последните пряко или косвено служат като предпоставка за развитието и на литературните контакти, и на сходствата, появяващи се независимо от литературните връзки. Може да се говори за важно направление на сравнителните изследвания, което логично би следвало да се нарича изследване на обществено-литературните отношения, които съдържат редица вътрешни аспекти.

Събития с голямо обществено значение в една страна могат непосредствено да влияят върху литературата на друга страна, като разширяват сферата на типологическите процеси в световната литература. Така след Октомврийската революция прогресивните литератури в много страни се намират под силното въздействие на действителността в революционна Русия. Неслучайно темата на Октомври се превърна в една от водещите теми в творчеството на големи революционни писатели, което на свой ред довежда до разностранни общувания със съветската литература, до създаване на интернационално единство на революционните писатели.

Важно е да отбележим и още един аспект — влиянието на литературата на една страна непосредствено върху обществената и духовната атмосфера на друга

---

[1] Сб. Славянские литературы, VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации, М., 1968, стр. 281.

страна, без да е налице литературно посредничество. Това особено силно проличава например след Октомврийската революция — съветската литература ето повече от 50 години оказва влияние не само върху литературното развитие на чуждите страни, но и непосредствено влияе върху обществения живот на тези страни, върху съзнанието на хората — нейните читатели. Тя спомага за тяхното възпитание в социалистически дух. За тази мисия на съветската литература в България правилно и вълнуващо разказват българските литературоведи Ст. Божков и Хр. Дудевски в доклада си пред VI международен конгрес на славистите в Прага: „Обикновено тук се изпуска или малко се държи сметка за такава немаловажна страна като непосредственото влияние на съветската литература още в началото на 20-те години върху съзнанието на хилядите читатели, значението ѝ за революционизирането на бедните селски и работнически маси, на трудовата интелигенция. . . А съветската литература широко се възприема от народа. . . Съветската книга се използува непосредствено в самата революционна борба, като нейните образи и идеи изграждат представите за съветския човек и за социалистическото общество. В резултат на това влияние в България се създава особена национално-специфична обстановка, която се отразява благоприятно върху развитието на самата литература.“[1]

Ст. Божков и Хр. Дудевски са съставители на тритомното издание „Съветската литература в България“, извънредно богато с документи и други материали. Не може без вълнение да се четат тези томове, в които е пресъздадена картината (в буквалния смисъл на думата) за героичното участие на съветската литература в революционното движение в България. Срещу разпространението на съветската книга води жестока борба цялата полицейска машина в страната — съветската книга е преследвана, конфискувана, със сляпа злоба се стремят да се отърват от нейното влияние и това убедително свидетелствува за силата на нейното въздействие. А тази сила без съмнение е свързана с факта, че съветската литература носи идеите на революцията, показва изграждането на социалистическото общество, разкрива облика на новия човек.

Приведените примери се отнасят за България. Но подобно възприемане на съветската литература в една или друга степен е характерно и за други страни. Една от нашите най-важни задачи е да се разкрие многостранно това влияние.

При изучаването на литературните връзки трябва да се насочим към широки обобщения, в които да проличат определени закономерности на литературния процес — към изследване своеобразието на литературните връзки през различни исторически периоди, към установяване функциите на връзките на цели литературни направления. Особено важно е да се проследи ролята на връзките на отделните славянски литератури с руската литература в процеса, когато у тях се формира най-голямото и най-прогресивно литературно направление — реализмът. Такъв подход към литературните връзки, който се мъчи да обхване посочените въпроси, започва да си пробива път. Имам пред вид например книгата на В.И.Злиднев „Руско-българските литературни връзки на XX в.“, 1964, статиите на Г. Д. Вервес „Основни проблеми на украинско-полските литературни взаимоотношения“, „За традицията и новаторството в славянските поезии на XX столетие“ и др., книгата на К. И. Ровда „Чехи и руси в литературните им взаимовръзки“, 1968. Работите на А. И. Белецки се отличават с широта в поставянето на проблемите за връзките на славянските литератури и мястото им в световния литературен процес.[2]

---

[1] Сб. Славянска филология, т. II, София, 1968, стр. 97—98.

[2] Вж. например статията „Українська література серед інших слов'янських літератур“, Київ, 1958 (IV Міжнародний з'їзд славістів).

Принос в разработването на тези проблеми внасят учените слависти не само в Съветския съюз, но и в други социалистически страни. Ще посочим книгата на проф. Ем. Георгиев „Общо и сравнително славянско литературознание", 1965, работите на Ф. Волман, Г. Маркевич, например доклада му пред последния конгрес по компаративистика в Бордо — „Марксическата теория за социалната диференциация на литературата"; работата на К. Вика „Полската литература в европейски контекст"[1], на Зб. Баранski „Полската литература в Русия на границата на XIX — XX в."[2], на К. Крейча „Героично-комичното в поезията на славяните"[3], Й. Бадалич „Руските писатели в Югославия"[4], книгите на В. Колевски, който изследва съветско-българските литературни отношения във връзка с формирането и развитието на социалистическия реализъм в българската литература[5]; голям интерес представляват изследванията на А. Флакер, който се опитва да разреши важния проблем за съотношението на отделната национална литература и световния литературен процес. Българските учени Г. Димов и Б. Ничев в последните си работи се стремят към обобщена характеристика на реализма в южнославянските литератури, В. Вулетич пише за значението, което имат литературните връзки с Русия за развитието на реализма в сръбската литература.

Посочих като примери само отделни имена. Моля да бъда извинен за непълнотата. Но и посочените работи, макар че съдържат според мен немалко дискусионни, спорни неща, без съмнение свидетелствуват за широта при поставянето на проблемите, за симптоматично насочване на литературоведческата мисъл към многостранен анализ на реалната функция на литературните връзки в историко-литературния процес, към разглеждане на типологическите литературни тенденции като показател за общите закономерности на литературното развитие. По този път е възможно да се постигнат най-големи резултати.

Ще ми се да отбележа още една линия на нашите изследвания. Имам пред вид изучаването на връзките на славянските литератури с неславянските. Не съществува някаква затворено-славянска литературна сфера. Решаваща роля играе историческото развитие на народите. По силата именно на това обстоятелство славянските литератури несъмнено са свързани с другите европейски литератури. И у нас тези връзки се изследват. Ще посочим например сборниците „Унгарско-руски литературни връзки", 1964, „Румънско-руски литературни връзки", 1964, издадени съвместно с учени от Унгария, Румъния и Съветския съюз. Трябва специално да се изтъкне голямата дейност на литературоведите в Ленинград под ръководството на акад. М. П. Алексеев. Ще посочим книгите: „Руско-европейските литературни връзки", 1966, „От класицизма към романтизма. Из историята на международните връзки на руската литература", Л., 1970. В другите страни също излизат статии и книги, посветени на връзките на славянските литератури с европейските неславянски литератури. И да се надяваме, че тази работа ще продължава. Тя особено силно подчертава единството на световния историко-литературен процес.

Общността в историческото развитие на балканските народи в продължение на векове води до общност и в областта на духовната култура. Национално-освободителната борба против османското иго обединява, сплотява отделните нации. Това се отразява и във фолклора, и в литературата. Появяват се истори-

---

[1] K. Wyka, H. Markiewicz i inni: Literatura polska w perspektywie światowej, 1963.
[2] Zb. Barański, Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku, 1962.
[3] Krejči Karel, Heroikomika v básnictví slovanů, Praha, 1964.
[4] Бадалич Йосип, Русские писатели в Югославии. Из истории русско-югославских литературных связей, М., Прогресс, 1966.
[5] Вж. например книгата: В. Колевски, Патосът на Октомври. Съветската литература в българския пролетарски и антифашистки литературен печат, София, 1967.

чески сходни концепции на литературното развитие. Посочените процеси се изследват в трудовете на българските литературоведи И. Конев, П. Русев, от някои румънски учени. Но такива трудове са все още малко, необходимо е всестранно разгръщане на подобни изследвания.

Историческата и културната близост на народите винаги представлява голям научен интерес — в нея са изразени кондензирано, задълбочено важните закономерности в развитието на световната култура. Понятно е в тази връзка вниманието, което отделя нашата наука на старославянските литератури. Решаването на редица проблеми в трудовете на видни съветски и чуждестранни учени по значението си излиза извън рамките на славянските литератури (става дума за изследванията на академиците Д. С. Лихачов, П. Динеков, за трудовете на чл.-кор. Н. К. Гудзий, проф. Б. Ангелов, проф. А. Н. Робинсон и др.). Тези трудове потвърждават реалния процес, в който се преплитат взаимодействието на литературните връзки и влияния, от една страна, и типологическите тенденции, от друга. Сравнителните изследвания обхващат както славянските литератури, така и взаимоотношенията им с другите европейски литератури.

От гледна точка на методологията специално ми се иска да подчертая плодотворността на историзма в изучаването на старославянските литератури. Изводите на Д. С. Лихачов, че в древния период „литературата е в известна степен дифузна на културата, не е успяла още да придобие точни граници, които да я отделят от другите, близки страни на културата“[1] — тези изводи са направени върху конкретен анализ на духовния живот на редица славянски страни. С това са свързани и извънредно резултатните изследвания на поетиката на старославянските литератури.[2] В изследванията на Д. С. Лихачов ясно се чувствува историческото своеобразие на епохата. От него ученият преминава към своеобразието на литературното развитие. Анализът показва и обусловеността на литературните структури, и тяхната динамика. За изследваната епоха се формулира важният извод: „В структурата на старославянските култури доминират открити навън форми и открити навъ ре форми (неточни граници между жанровете, йерархическият им строй, отсъствието на точни граници между произведенията, заглушаване на индивидуално-авторското начало и пр.).“[3]

В по-късен период характерът на литературните структури се изменя. Задача на историческата поетика е да покаже това непрекъснато развитие — да изследва литературните структури през различните исторически периоди.

Ще засегна в тази връзка още един въпрос, който, както знаем, в широк план (не само в границите на старославянските литератури) интересува много слависти.

Както е известно, Д. С. Лихачов издига идеята за създаване на единна история на старославянските литератури, която отстоява в редица свои изказвания. С това е свързан и докладът му пред VI международен конгрес на славистите в Прага „Старославянските литератури като система“. Идеята според мен е интересна и научно обоснована, макар че среща възражения. Опирайки се на опита в развитието на южнославянските и източнославянските литератури, Д. С. Лихачов се връща към обосноваването ѝ в неотдавнашната дискусия на страниците на списание „Литературна мисъл“[4]. За изходно начало на дискусията послужи посоченият доклад.

---

[1] Д. С. Лихачев, Древнеславянские литературы как система, сб. Славянские литературы (VI Международный съезд славистов, Прага, 1968). — Доклады советской делегации, М., 1968, стр. 42.

[2]. Вж. Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967.

[3] Сб. Славянские литературы, М., 1968.

[4] Вж. сп. Литературна мисъл. кн. 1 и 2, 1970.

Струва ми се, че възраженията на акад. П. Динеков и през 1968 г. в Прага, и през 1970 г. в списание „Литературна мисъл“ против създаването на обща история на старославянските литератури силно заострят едната страна на въпроса. Българският учен пише: „Характеристиката на славянските литератури трябва да се опре преди всичко върху новото, оригиналното, своеобразното, което се създава при местни условия, в средата на отделните славянски народи.“[1] Но работата е там, че новото, своеобразното, непременно е свързано с общото, често е негово пречупване. В същност общото би било чиста фикция, ако не се изразява в конкретните звена на литературното развитие. Не можем да си представим историята на литературата без конкретни и ярки явления. Но не можем да я разберем и без да установим закономерностите на литературния процес. Д. С. Лихачов с основание пише за културното единство на южните и източните славяни, което не трябва да се пренебрегва, както не бива да си затваряме очите пред съществуващите различия.[2]

Акад. П. Динеков очевидно по принцип не е против създаването на история на славянските литератури. На заседанията на Международния комитет на славистите в Хелзинки през есента на 1970 г. по негово предложение този въпрос беше включен в програмата на бъдещия славистичен конгрес. Но задачите по създаването на такава история наистина са сложни. И тази сложност е различна през различните периоди. Ако идеята за създаване история на старославянските литератури се опира на историческата общност на славянските народи — и което е особено важно — на тяхната културна общност (общност на езика и паметниците на културата), то в по-късно време се извършват други процеси — обединяващ фактор е борбата за национална независимост, която сближава не само славянските, но и неславянските народи, намиращи се под гнета на Османската и Австро-Унгарската империя. Националната диференциация на славянските култури през епохата на Възраждането, изтъкването на преден план на социално-класовия фактор като определящ литературната борба и своеобразието на художествените направления в края на XIX и целия XX в. — тези въпроси се нуждаят от сериозно внимание и обсъждане, защото с тях са свързани съществените, главните закономерности на литературното развитие — ако те не се вземат пред вид, не е възможно да се напише историята на нито една национална литература.

*

Формирането на славянските литератури като национални литератури, неравномерността и своеобразието на този процес в отделните литератури са проблеми, с които се занимават много литературоведи. Ще посочим преди всичко известните слависти Ф. Волман и Емил Георгиев. Техните трудове сравнително широко обхващат въпросите на славянското Възраждане. Разполагаме с немалко трудове, посветени на изучаването на славянските литератури от този период, преди всичко на връзките им с руската литература. Има отделни сравнително-типологически изследвания, посветени на такива големи направления като романтизма, реализма. Очевидно рамките на такъв род изследвания трябва да се разширят; от съществено значение е и написването на трудове, които да покажат своеобразното формиране на националните литератури в славянските страни във връзка със световния литературен процес. Нови обобщения изисква и проблемът за взаимодействието между славянските литератури, общността на идейно-естетическите тенденции, обусловени от факторите на националноосвободителната борба, която водят много народи. Изобщо, струва ми се, че е интересно да се проследят качествените граници на Възраждането в сравнение с предше-

[1] Литературна мисъл, кн. 2, 1970, стр. 60.
[2] Пак там, стр. 82.

ствуващия период, живата връзка между историята и културата — културата изпъква като една от най-действените сфери през Възраждането. Сложният процес на формирането на нациите и на националната култура е в крайна сметка процес на национално самоопределение, но в условията на национален гнет той се опира същевременно на идеята за „славянска взаимност“ (близост и взаимна поддръжка). Тази идея, утопична и антиисторична като отвлечено-теоретическата идея за създаване на единна славянска нация, в тогавашните конкретни условия изиграва определена положителна роля.

За редица славянски литератури е характерно ускореното развитие. Този проблем се нуждае от подробно изследване. Той е поставен от Г. Гачев върху материал от българската литература и той без съмнение внася значителен принос в разработването му преди всичко с това, че разглежда българската литература в контекста на световния литературен процес.[1] Книгата съдържа много интересни и убедителни моменти. Но в нея има известно налагане на еталони от развитието на западноевропейските литератури върху българската, която служи само като илюстрация на неизбежното повтаряне на изминатите от други литератури етапи, докато своеобразието на българската литература като национална литература остава в сянка. Между впрочем именно специфичният характер на много процеси, неповторимото пречупване на общите закономерности на литературното развитие определят значението на славянските литератури в световната литература. Вековната освободителна борба на славянските народи за национална независимост обаче е главният фактор, който обуславя много особености на техните литератури — своеобразието на направленията, на стиловете, жанровете.

В изучаването на славянските литератури от ново и най-ново време едно от централните места заема без съмнение проблемът за реализма. Важно е да се проследи този въпрос през целия продължителен период в отделините национални литератури, да се изучат типологическите му черти в различните литератури. И в него ще видим живия процес на развитието, свързано с историческото развитие. Национално-патриотическата идеология, патосът на борбата за национална независимост придават на реализма героико-романтическа окраска; в края на XIX в. в него се засилва социално-изобличителното начало — критиката на буржоазията се съчетава с търсене на нови пътища за социална справедливост. И в процеса на тези търсения много писатели демократи от славянските страни се оказват под влияние на социалистическите идеи — в критическия реализъм се появяват качествено нови тенденции, в които обективно се утвърждава историческата необходимост от появата на реализъм от нов тип — социалистическия.

В разработката на тези и много други въпроси има широко поле за дейност. От гледна точка на закономерностите на световния литературен процес славянските литератури предоставят на изследователя богат и много характерен материал.

*

Най-важният проблем е сравнителното и преди всичко типологическото изучаване на революционно-социалистическите литератури. С него са свързани главните закономерности на литературния процес на XX в., от които буржоазните литературоведи обикновено се мъчат да избягат. Едни от тях съзнателно не се занимават с XX в., като твърдят, че обект на истинската наука са само литературите на далечното минало. Явно е, че това твърдение няма нищо общо с истинската наука, защото то игнорира реалното историко-литературно движение на съвременната епоха. А смисълът на това движение е, че социалистическите литератури вече десетки години представляват главното направление в

[1] Г. Д. Гачев, Ускоренное развитие литературы, М., 1964.

световната литература. И по-широко: социалистическото изкуство определя през XX в. главната линия на художествения прогрес.

Други буржоазни литературоведи говорят за XX в., но представят нещата така, че уж нищо ново не се е появило в литературата от това време, че уж във всички страни съществуват само вариации на западноевропейските модернистични течения. Накрая, трети, които се изказват много по-откровено, открито говорят за социалистическите литератури, но изопачават и фалшифицират тяхното развитие. Особено често се фалшифицират явленията на съветската литература, за което нееднократно са писали нашите учени. Разбира се, на буржоазните литературоведи не им изнася преди всичко социалистическата идеология и те тръгват по пътя на грубото изопачаване на литературния процес. Техните становища са израз на остра идеологическа борба. Ние решително ги отхвърляме. Но задачата не се свежда само до това. Нужен ни е широк фронт от трудове, които всестранно да разработят проблемите в позитивен план.

Изучаването на революционните литератури в националните рамки на отделни страни се извършва неравномерно. В някои социалистически страни това се прави за съжаление крайно недостатъчно. Що се отнася до сравнителното изучаване на тези литератури, то изобщо току-що започва. А изследването на социалистическите литератури е една от първостепенните задачи на марксическата литературоведческа наука, защото с това са свързани кардиналните проблеми в развитието на световната литература през XX в.

Ще отбележим в тази връзка, че по силата на историческите обстоятелства, в които се развиват славянските литератури, техният опит има принципно значение. Известно е, че в Русия още в началото на нашия век се утвърждават принципите на литературата от нов тип — социалистическия реализъм. Тези процеси се развиват интензивно и в други е славянски страни, особено в периода след Октомврийската революция. В съветското литературознание проблемите на развитието на социалистическия реализъм в национални е рамки на отделни литератури — руската, украинската, белоруската, а също в западнославянските и южнославянските литератури се разработват широко и подробно. Значителни трудове от такъв характер са написани и издадени също в България, Унгария, ГДР. Резултатите от всички тези изследвания убедително говорят за важните закономерности в литературния процес на XX в.

Появата на социалистическите литератури във всички страни е свързана с вътрешните условия в тези страни — навсякъде те възникват като органическа тенденция на националното литературно развитие, като художествен израз на новите процеси в обществения живот. Представителите на социалистическите литератури се проявяват като глашатаи на революционната борба в своите страни, защитници на социалистическото виждане на света. Оттук идва и техният дълбок интернационализъм, основан върху единството на мирогледа. Оттук и силният интерес към взаимните връзки, особено силният интерес към широки връзки със съветската литература. Една от важните особености в развитието на другите социалистически литератури е опирането им върху опита на съветската литература. И това е обяснимо: съветската литература има най-значителни традиции в социалистическия реализъм, тя е изразителка на идеите на Октомврийската революция.

Съветската литература е най-важният фактор в световния литературен процес. При определяне на мястото ѝ изхождаме от логиката в историческото развитие на художествената култура на човечеството. Както е известно, западната компаративистика издига други критерии: определят се например главните географски зони, области на литературите („генерални литератури“ според терминологията на П. Ван Тигем), където влизат литературите на Западна Европа и Америка. На VI международен конгрес на славистите в Прага Ф. Волман на-

рече съветската литература третата „генерална литература“[1]. Той изхожда от историческото значение на съветската литература и се стреми да го подчертае, което само по себе си, разбира се, е важно. Но общата схема на предложената литературна „генерализация“ не отговаря на обективното положение на нещата. Литературният процес е борба и смяна на различни направления, различни типове художествено съзнание. И само в такава връзка е възможно обективно да се определят ролята и значението на различните литератури. Социалистическите литератури изобщо и по-специално съветската литература изразяват най-висшия тип художествено съзнание. С това се обяснява особено важното място на съветската литература в световния литературен процес.

Опитът на съветската литература невинаги се е оценявал и оценява по достойнство. Има литературоведи, които са склонни да принизят и дори ако може да заличат неговото значение. С оглед на това се раздуват несполуките и неуспехите на някои съветски писатели, грешките в съветските историко-литературни теоретически трудове. Несполуки, разбира се, има. Но само ако не виждаш истинското положение на нещата, можеш да затънеш в тях. Прогресивните литератори в различни страни от първите дни на революцията следят със заострено внимание съветската литература, виждат главния път на нейното развитие, нейните завоевания, чувствуват близостта си до нея и със собствената си творческа дейност спомагат за растежа и обогатяването на социалистическите литератури. Именно тази закономерна тенденция трябва широко да разкрием.

За какво още свидетелствува опитът на социалистическите литератури?

В литературното движение на XX в. социалистическите литератури представляват най-новаторската, авангардна линия на развитие. За тях е характерен осъзнатият историзъм, който позволява да се види и правдиво да се изобрази животът в цялата му сложност. Особено важни техни естетически открития са образът на новия герой, човекът със социалистически убеждения, изображението на революционната народна маса. За всичко това подробно и убедително се говори в многобройните изследвания и тук не е нужно да привеждаме историко-литературен материал.

Сравнително-типологическото изучаване на социалистическите литератури води и до други важни изводи. В самото си зараждане тези литератури се формират като литератури с широка естетическа платформа. Теченията на пролетарската литература, зародили се в края на XIX и началото на XX в., съставят ядрото на новите литератури, които същевременно се опират на богатия опит на критическия реализъм. Във всяка национална литература наблюдаваме и съществени качествени изменения в творческия метод на критическите реалисти, дошли в резултат от влиянието на социалистическите идеи. Някои от писателите демократи изживяват еволюция по посока на социалистическия реализъм. В новата литература се включват и художници, скъсали връзките си с модернистичните течения.

Широкото изучаване на социалистическите литератури в отделните страни ярко и убедително показва процеса на формирането на нов тип реализъм, на нова естетическа система, чужда на нормативността и регламентацията на формите. Още първите социалистически писатели се отличават със свободен преход от едни форми и стилови структури към други, например от предметно-пластическото изобразяване към условни и други форми. Може да се приведат много примери. По-важно е да се отговори на въпроса — на какво се дължи това? Разбира се, на обективните, практически неограничени възможности на марксическото познание на света. Тези рамки са напълно определени и в определе-

---

[1] F. Wollmann, Cenerální literatura, její funkce světová a mezislovanská. Československ přednás ky pro VI mezinárodni sjezd slavistů v Praze, Praha, 1968.

ността си те са по-широки от обективните възможности на всяка друга философия. Затова понятието социалистически реализъм не бива да се свежда до който и да било тип художествени обобщения, до една поетика или стил. Реалните ситуации на живота определят своеобразието на формите, а не обратното. Социалистическият реализъм представлява система, на която са свойствени многообразни форми на художествена правдивост. Абсолютизирането на някои от тях е в остро противоречие с практиката на литературата на социалистическия реализъм, на социалистическото изкуство изобщо. И задачата е в това — да се разкрият истинските възможности на нашия художествен метод.

Категориите на формите и стиловете са винаги исторични. Изключително важно е да се изследва развиващата се поетика на социалистическия реализъм, характерът на смяната на стиловите образувания, в които ясно личи динамиката на развиващата се революционна действителност. Така в първите години след Октомври в социалистическите литератури се отразяват обществените настроения на революционен подем. В много литератури доминира стилът, който може да се нарече героико-романтичен. В края на 20-те — началото на 30-те години се засилва аналитическото начало. Литературата се насочва към задълбочаване на художествената конкретизация в изобразяването на героичното. В тази връзка се появяват и нови жанрови съотношения: в началото на 20-те години преобладава поезията, сега настъпва широко развитие на художествената проза. Жанровете на репортажа, очерка, злободневното стихотворение, като първи отзвуци на революционната действителност служат като мост за прехода към големи обобщения — към социално-психологическия роман, който се насочва към многостранно изобразяване на революционните промени в живота на обществото. Изменя се и характерът на изображението на положителния герой: в началото на 20-те години той е обрисуван във „вселенски“ мащаб, отдалечен от конкретно-човешки черти; по-късно — все по-дълбоко се разкрива неговият вътрешен мир, неговата психология. Литературата постепенно се насочва към широко художествено осветляване на революционната тема и ние наблюдаваме това като жив процес, в който зараждащата се нова проблематика, нов строй на мисли и чувства у човека намират всеки път своето образно превъплъщение.

Има много въпроси, свързани с изучаването на славянските литератури в различните периоди на тяхното развитие. Моята задача се състои в това — да подчертая методологическото значение на разработването на някои от тях. В този смисъл ще изтъкна още необходимостта от изучаването на литературата не изолирано, а във връзка с културата. Такова комплексно изучаване на културата от ново и най-ново време едва сега започва у нас, но то трябва да заеме важно място в нашите изследвания.

В съвременния свят се води остра идеологическа борба, която обхваща всички области на културата. Буржоазните теоретици се мъчат да избягнат закономерностите на общественото развитие изобщо и по-специално развитието на XX в. Прословутата теория за конвергенцията, подменяща социално-класовите критерии с „общочовешки“, е насочена и към деидеологизация на културата. Буржоазната „масова култура“ — култа на насилието, секса, изобщо на вулгарната булевардност разчита на нивелирането и принизяването на интересите на човека, на неговия духовен свят.

В тази идеологическа борба наша задача е да се противопоставим на различните буржоазни концепции, да се стремим към обективно-научно изучаване на историята на културата. С чувство на превъзходство и гордост сме длъжни широко да разкрием истинския хуманизъм на нашата, социалистическата култура, която спомага за всестранното развитие на човешката личност.

Преведе *Мария Блажева*

КОНФЛИКТ И ДЕЙСТВИЕ

Атанас Натев

I. ДРАМАТИЧНА СИТУАЦИЯ

Обикновено драматичното се разбира като подсилено действие, свързано с изненадващи пречки, а най-често с някакво сериозно противодействие. Така от чудовищния гняв на Медея, през дрънкането на средновековните шпаги, до футболното поле се откриват безчет явления, които биват отнасяни към драматичното напрежение. Тук ще намери, разбира се, удобно местенце и всяка интрига, способна да привлече любопитството на зрителя или да пробуди нетърпението му за нейния изход. Аморфността на подобна представа за драматичното не е единствена причина, за да се усъмним в нейната използваемост от теорията.

Един лекар от руската провинция улови фермента на драматичното в наложеното бездействие. Прозря го чрез три сестри, у които е бивал навярно често на чай. Те копнеят за Москва. До тяхната Москва обаче не може да се стигне с билет за шепа рубли. Тя е имагинерният град, който трябва да ги избави от непоносимостта на всекидневието им, от тихия ужас на безсмислието. Тяхната орис в онази среда бе да не могат нищо да предприемат. И тук Чехов успя като никой преди него да улови оня причинител на драматизма, който безуспешно се търсеше във външния сблъсък на противопосочни действия.

Бихме потвърдили с редица примери от времето на Чехов до „Чакане на Годо“, че темата за наложеното бездействие си извоюва място в драмата. Сигурно няма да се затрудним да разкрием и предпоставките за това в метаморфозите на буржоазното общество. Ала сега би трябвало по-скоро да подчертаем, че Чеховият образец налага да променим съществено представата си за драматичното, и то не само що се отнася до модерната драма, а и изобщо.

Драматичната ситуация е свързана не с причините, които стимулират едно желано действие, а с причините, които го осуетяват. Тя обхваща сиреч реалната заплаха на тоталното бездействие. Да не можеш нищо да предприемеш е връх на драматизма. Поднови ли се желаното действие или бъде заместено с друго, вече се напуска драматичната ситуация.

Не бива да ни смущава многовековната творческа практика, в която напрежението бе свързано с бурни изблици на страсти и натрапчиви инициативи. Когато това напрежение е имало наистина драматична природа, зад външните постъпки на героите, колкото и енергични да са изглеждали те, е прозирало пак едно осуетено действие.

Действуване не е равнозначно на действие.

От древността до днес Орестовият мотив е претърпял множество превъплъщения — от трагично в класическия смисъл на думата до психоаналитично в пиесата на О'Нийл или екзистенциалистично в „Мухите“ на Сартр. В никое от

тях обаче действуването на Орест не прераства в желаното действие. Осъществи ли се планът на Електра, възстанови ли се равновесието, след като се отмъсти на Егист, не би останало и помен от драматизма. В най-добрия случай мястото му би се заело от мелодраматичното.

Разбира се, понякога съществува и изход от драматична криза. Тя невинаги е всеобхватна, както в Орестовия мотив. Често се локализира в социален или етичен план. Тогава тя може да открие перспектива или пък да се окаже моментно проглеждане, което прелива скоро в душевна резигнация (Яворов изразява сполучливо това още в необичайното заглавие на драмата си: „Когато гръм удари, как ехото заглъхва"). Но ние сме все още при въпроса за драматичната ситуация. А когато тя е налице, наистина се натъкваме на сянката на принуденото бездействие, натъкваме се по-точно на едно осуетено действие, което не може да бъде заместено с друго.

Приключението също бива понякога „наложено от съдбата". (Да припомним граф Монте Кристо, за да си послужим с пример, който лесно може да бъде допълнен с безброй други.) Волята обаче остава целенаправляващ фактор. Целта е — да речем — справедливото отмъщение. То се натъква на множество пречки и противодействия, които трябва със силна воля и още по-силна ръка да се преодоляват. Оттук също блика напрежение. Но то подхранва главно любопитство или нетърпение. То представлява изпитание на силите, което поставя често под въпрос крайния успех на начинанието, без обаче да подхвърля на мъчително съмнение и на сериозно изпитание целесъобразността и основателността на преследваното действие. Поради това напрежението, свързано с приключението, има външен характер — отнася се до издръжливостта в широкия смисъл на думата, до „емпиричните" граници на човешката способност да се действува и противодействува.

Драматична ситуация настъпва, когато, изправен пред неосъществимостта на едно желано действие, героят се вижда принуден да преосмисли не само осуетеното действие, но и собствения си житейски статут. Така драматичното напрежение в „Разбойници" на Шилер трябва да се отнесе не просто към несгодите и препятствията, които понякога подклаждат, понякога притъпяват патоса на борбата, а към заплахата за нейното осуетяване, която изисква доказателства, че тя не е приключение, а съдба.

Впрочем, за да си разясним по-добре какво следва да разбираме под драматична ситуация, нека разгледаме разчленено нейните признаци.

Каза се, че ще разпознаем драматичната ситуация по принудителното преустановяване на едно желано действие; по това, че е вече осезаема неговата неосъществимост или че очакваното течение на нещата е срещнало неотстранима преграда. Но тук възникват няколко съществени въпроса, първият от които гласи: Достатъчно ли е осуетеното действие да е било „желано", за да настъпи драматична ситуация?

Разбира се, че не. При аналогични обстоятелства могат да настъпят и комични последици. Такъв е случаят с една от най-веселите комедии на Молиер „Училище за жени". Старият и грозен Арнолф желае всячески да запази невинността и наивността на момичето, което от детската му възраст е предназначил за своя съпруга, но у което се е вече пробудила хитроумната жена. И всички комични случки се преплитат с неосъществимото намерение на „възпитателя", който накрая трябва сам да изтърпи едно поучение. Ясно е, че пожелаването на една неосъществима акция е съвсем недостатъчно за постигане на драматично напрежение. Затова трябва да прибавим: принудително преустановяване на едно основателно желано действие. Но ако думата „желано" предразполага към твърде своеволни тълкувания, определението „основателно" също не ни избавя от до-

пълнителни разяснения. Прибегнем ли към външен критерий, за да определим основателността на действието, ще изпаднем в сериозни затруднения.

Героят на Гогол Акаки Акакиевич влага цялото си усърдие да се сдобие с чиновнически шинел. Когато и този нищожен веществен символ на обществена „значимост“ му се изплъзва, за него настъпва същинска катастрофа. Тук всяка външна мярка е неприложима. Драматичността в съдбата на „малкия човек“ не намалява поради нищожността на неговия копнеж. Дори обратното — тя се подсилва от обстоятелството, че действителността не удовлетворява и най-незначителните желания, които поражда.

Ако са неизползваеми страничните величини, за да се определи основателността на желаното действие, разполагаме все пак с друга опорна точка: динамичния стереотип на индивида, житейския му статут. Съобразно с него различни по външна значимост явления могат да се окажат извор на драматично изпитание. Ако този индивид се казва Марат, драматичната ситуация ще е свързана с една безуспешна революция. Казва ли се обаче Акаки Акакиевич, и непостижимостта на някакъв шинел е достатъчна.

С други думи, драматичната ситуация предполага действие, което е органично свързано с динамичния стереотип на човека и чието осуетяване е в състояние да разтърси издъно неговото битие, да го подложи на мъчително изпитание. Външната напрегнатост на действието може да е стихия на приключението, но не и на драматичното. Много изстрели и няколкото трупа на сцената могат да се окажат с по-съмнителен драматичен заряд, отколкото една плесница или обидна дума. И причината за това е, че основателността на желаното действие, принудително преустановено от обстоятелствата, е разбираема единствено в съпоставка с житейския статут на човека.

Тук се налага отново една уговорка. Понятието „действие“ трябва да се схваща в твърде широк смисъл.

Федя Протасов от „Живият труп“ на Толстой не понася лицемерието на своята среда, без да може да ѝ се противопостави. Той не намира сили да посегне и на живота си. И като симулира смъртта си, потъва в „долния свят“ на Русия. Но разкрит, той няма друг изход освен да подари на висшето общество и истинския си труп.

Естествено тук „основателно желаното действие“ не може да се схваща като определена инициатива. Може да става по-скоро дума за порива на индивида да следва логиката на своя стереотип. И драматична ситуация настъпва, когато това се окаже невъзможно.

В традиционната драма, която борави с ярко индивидуализирани характери, не е трудно да се открие осуетяването на основателни (в разяснения смисъл на думата) въжделения винаги когато е налице драматична ситуация. Какъв е случаят обаче с онези модерни пиеси, които се стремят да обезличат човека, да се надсмеят над всичко, отнасящо се до житейския му статут? Избягват ли те драматичната ситуация?

Фигурите в такива пиеси лелеят обикновено нищожни, съвсем дребни, смешни и все пак неизпълними желания. Така споменатите пиеси не само че не пренебрегват драматичната ситуация, но и много усърдно се възползуват от нея. Като свеждат поривите до безличното и баналното или като ги пренасят в сферата на неопределеното, те разчитат на уловка. Зрителите разпознават „човека“, като се отклоняват от въпроса за обществената детерминираност на неговия характер: „той“ е, който се радва на дребните вещи и когато е затънал до гуша в гроба, „той“ се втурва по подсвиркванията отляво или отдясно, „той“ се надява заради самото надяване, „той“ върши нещо, „защото така все пак минава по-бързо времето“, което пак „той“ би искал да задържи за „временното си безсмъртие“ и т. н. И — което е особено важно — той се чувствува непрекъснато

скован от „нещо“. Така драматичната ситуация се представя в абсолютизирания ѝ вид, удобен за горчив присмех.

Но тук възниква и друг въпрос. Абсурдната драма борави не с обстоятелствата, които препречват действието, а с „чистото“ им следствие — това, че човек бива скованван от „нещо си“, което поради своята неопределеност лесно се възприема като „всичко“. Така се атакува тъкмо онази страна на драматичната ситуация, която засяга изменимостта на света.

Обстоятелствата, които осуетяват основателното действие, трябва да са неотвратими. Малко преди това те са могли да бъдат преодолими. В бъдеще те са също измениими. В момента обаче, когато предизвикват една драматична ситуация, те трябва да са неотвратими. Иначе е немислимо драматичното напрежение. Когато обстоятелствата се вземат за непреодолими, в същност обаче са, настъпва комична ситуация.

В Гоголевата комедия „Ревизор“ например комизмът извира най-вече от факта, че жителите на губернския град вземат безгрижния Хлестаков за представител на висшестоящата власт, който може да промени за лошо или за добро статуквото на всеки от местните първенци. Наистина те биха се държали също тъй подмазвачески, ако Хлестаков бе истински ревизор. Но именно самозаблудата им — това, че те напусто вземат за неотвратима беда пристигането на един човек, който би трябвало сам да се страхува от тях, изостря комичността на положението.

При драматичната ситуация препоръчващите обстоятелства са наистина вече неотвратими. В споменатата преди малко драма на Ануи „Бекет или божията чест“ обстоятелствата са могли да бъдат предварително избягнати. Бекет е най-близък приятел и съветник на Хенри. Затова кралят иска да му повери поста на кентърберийския епископ с надежда, че ще настъпи омиротворение между трона и църквата. Това решение е обаче повратната точка, след която обстоятелствата стават непредотвратими. Бекет сам се противи: „Това е безумие. Не го правете. Няма да мога да служа едновременно на бога и на вас.“ Логиката на църковната власт, която Бекет ще трябва да упражнява, ще го направи враг на трона. Не взаимните чувства, а механизмът на двете власти ще определи вече отношенията помежду им.

След убийството на Бекет обстоятелствата са се изменили. Наистина Хенри трябва да се самобичува в буквалния смисъл на думата пред ковчега на Бекет. Но това е неговата лична драма. За обществото стълкновението е отшумяло. Кралската власт е вече достатъчно укрепнала, за да си позволи да приеме Бекет за светец.

Така преди да настъпи драматичната ситуация или след нея, препречващите обстоятелства са преодолими и измениими. В момента обаче, в който тя е в сила, те са непредотвратими. Противопоставени един на друг като олицетворение на двете власти, Хенри става не по своя воля убиец на своя най-близък човек, което е и причината за болезнения драматизъм.

Разбира се, непреодолимостта на обстоятелствата е двустранен въпрос. Причината лежи както в самите обстоятелства, така и в неподготвеността на индивида да се справи с тях. Ако Хенри би виждал в лицето на кентърберийския епископ единствено своето пълно отрицание, той не би бил въвлечен в драматична ситуация. Неговата неподготвеност като човек да възприеме действията, към които обстоятелствата го принуждават като крал, го правят драматичен герой. Така непредотвратимостта на обстоятелствата не е чисто външно качество, а израз на противоречие между характера и общественото му обкръжение.

Ето защо авторите, които се стремят да представят света в неговата изменимост, залагат толкова много на присъствието на историческото поле при драматичната ситуация. Това ни най-малко не говори за някакво пристрастие към

историческата достоверност или за подценяване осъвременителната функция на изкуството. Брехтовият Галилей е също жител на двадесетото столетие. Определеността на препречващите обстоятелства позволява обаче да се разкрие и активната страна на противоречието между човека и неговата обществена страна. Обстоятелствата се променят, когато и човекът „не остава такъв, какъвто е бил или какъвто е можел да бъде“. Неговият динамичен стереотип е обусловен от обществото, но тъкмо затова му открива възможност да участвува и в промените на обществото.

Натъкваме се на още един белег на драматичната ситуация. Човек сам не си дава сметка за своя динамичен стереотип. Как да се разбере дали и доколко преустановеното действие е основателно желано?

Затова съществува доказателство и от прагматично естество. Едно осуетено действие е именно тогава органично свързано с житейския статут на индивида, когато той чувствува като своя вътрешна повеля да продължи това действие дори при очевидността на неговата невъзможност. Той „действува“ понататък дори когато е очевидно, че така ще си навлече непоносимо страдание. Човек възприема това като своя съдба. Поне в момента на драматичната ситуация той не може да си представи и да води своя живот иначе, освен като усилие за възстановяване на неосъществимото действие или за заместването му с друго, също така „основателно желано“.

2. ДРАМАТИЧНА ДИЛЕМА

В твърде ограничен брой случаи драматичната ситуация настъпва в последователността, в която за удобство изброихме някои от признаците ѝ: едно основателно действие се натъква на неотвратими обстоятелства, които принудително го осуетяват или предварително го правят неосъществимо; доколкото обаче това действие е било основателно преследвано, човек полага отчаяни усилия да го възстанови или замести — в този отрязък от време той не може да си представи или да води своя живот иначе.

Това е теоретичната схема на драматичната ситуация, която не бива да се взема за неин задължителен модел. Признаците, които посочихме, са ѝ винаги присъщи: редът, в който ги изброихме, ни позволява да разкрием логическата им взаимовръзка. Ала в действителност нито признаците се проявяват в огледения вид, в който ги представя неизбежно теорията, нито пък последователността им съответствува на логическата схема.

Драматичната ситуация, в която попада Федя Протасов, се подготвя с постепенното му отчуждаване от средата на благовъзпитаното общество. Тя обаче настъпва не в момента, в който Федя осъзнава, че не може да живее повече под стария покрив. Това е само епизод, когато се изчерпва напълно приспособимостта му към средата, която тъкмо поради своята двойственост, поради нравственото си притворство откърмя в негово лице свое отрицание. Бягството на Федя е само облекчение — и за него, и за тези, които той изоставя. Драматичната ситуация настъпва в следващия миг — когато той трябва да докаже, че единственият му начин да напусне окончателно тази среда е неговата гибел. Върху това съсредоточава вниманието си и Толстой.

Попаднал „на дъното“, Федя като че ли следва порívите на характера си, далеч от угнетяващото притворство на собствената си среда. Но неговата среда го преследва, защото късче от нея е вложено и в собствения му характер. Разкриването на мнимата му смърт е случайност, която само ускорява катастрофата. И без това той би си останал чужденец „на дъното“ — чужденец, който с едната страна на своето „аз“ иска напусто да заличи другата. Той търси не друго, а забрава. Станал е човек на ничий свят. Ето защо, когато в преддверието

на съдебната зала насочва пистолета към себе си, срещу него стреля собствената му среда. Но стреля не поради случайното стечение на обстоятелствата, а защото това е единствената възможност те да се отърват един от друг.

Драматичната ситуация води до раздвояване на характера. То е, от една страна, обективно. Тъй като неговият стереотип е динамичен (т. е. изменим и в известни рамки нагодим), човек се мъчи напразно да се приспособи към обстоятелствата или да приспособи обстоятелствата към себе си и тогава, когато е заставен да се опълчи срещу тях. С други думи, драматичната му реакция е разминаване с действителността, намерило израз в неговото поведение. Електра се разминава с нея, когато иска да я промени с плана си за кръвно отмъщение. Креон (в интерпретацията на Ануи) се разминава с нея, когато иска да запази устоите ѝ — когато действува като инструмент на властта, за да се самонакаже с абсолютна самота. Трите сестри се разминават с нея, когато се опитват да я избягнат с копнежа си по имагинерната Москва. При всички случаи на действуване или бездействие драматичната ситуация води до раздвояване на поведението — до несъгласуваност на характера с обстоятелствата. Съгласуват ли се те, пресеква драматичната ситуация. Това може и да е изход от нея. Не и обаче, преди да е настъпило раздвоение на характерите.

Съгласуват ли се постъпките с обстоятелствата, без да е имало преди или да се е получило впоследствие дълбоко вътрешно разединяване на действуващите лица, не е съществувала драматична ситуация. Появила се е най-многото критична пауза или събитиен поврат в едно приключение, когато е трябвало отново да се решава как да се постъпи в кръга на възможностите, които обстоятелствата предлагат. Така в приключенските романи „благонравните“ герои биват измамвани, подвеждани, несправедливо наказвани. Те на свой ред трябва да противодействуват, като непрекъснато изживяват „критични“ моменти. Те са решителни, но проявяват и нерешителност. Знаят какво преследват, но вземат и погрешни решения. При всички случаи обаче това, което те или техните противници вършат, не стига онзи предел на възможното, зад който характерът се раздвоява относно основните мотиви на действието.

При драматичното напрежение, напротив, „разминаването“ на постъпките с обстоятелствата е свързано непременно и с особено вътрешно, субективно раздвояване на характера, което засяга не само борбата на конкретните мотиви („за“ или „против“ една акция), а преди всичко житейския статут на човека. Осуетяването или неосъществимостта на основателното действие заставя индивида да се обърне и срещу собствения си „стереотип“. Той трябва да се запита дали не може да се примири с принудителността на обстоятелствата, въпреки че те уязвяват житейския му статут и разрушават равновесието му. Само така той би могъл да се увери дали и доколко осуетеното действие е било за него основателно желано. Той е задължен да избира между еднакво несъгласуеми с характера му алтернативи, а най-вече между неспособността да надмогне себе си и неспособността да преодолее обстоятелствата, които го довеждат до драматична ситуация.

За Хенри са вече еднакво несъгласуеми с раздвоения му характер и двете алтернативи: убийството на Бекет води до моралното му крушение. Той остава човек без свои, без нравствена опора. Става бездушен лост в могъщата машина на абсолютната монархия. Отказът му от убийството би било капитулантство пред църквата. То би го унищожило като човек, превърнал повелите на упражняваната от него власт в собствена воля. Така несъгласуеми с характера на Федя са и двете възможности на алтернативата: да се върне в обществото, от което е избягал, или да намери сили да живее против него.

Това е драматичната дилема. Тя не е просто проблем, който се решава с доводи на разума. Естествено в нея се преплитат проблеми, които са в състоя-

ние да ни развълнуват като философски, етично, политически и пр. мислещи същества. Не това е обаче източникът на нейното истинско напрежение. Той се крие в обстоятелството, че тя разтърсва действената и действителната същност на човека — обвързва го целокупно, подлага на мъчително самоизпитание правото му изобщо да бъде.

Твърде разнородни са пътищата, по които драматичният характер се натъква на тази дилема. Тя би могла отнапред да определи неговото поведение; би могла да проблесне мигновено пред съзнанието му, за да се опита той да я пропъди; би могла да остане напълно недостъпна за него и въпреки това с някаква коварна власт да го тласка от една крайност в друга; би могла да е силна със своята неочакваност или обезкуражаваща, когато се предугажда от далеч. При всички обстоятелства обаче тя е сърцевината на онова, което прави една ситуация драматична. Нейната неизбежност е най-сигурното доказателство за основателността на осуетеното или неосъществимото действие.

Почти символичен е образът на монаха Хайнрих в пиесата на Сартр „Дяволът и добрият бог". Той е с размирниците, завзели обсадения Вормс, отхвърлили и църквата, и бога. Но той е и със своите братя по вяра, затворени в манастира и заплашени със смърт, тъй като не издават скривалищата с провизии. Сартр не го оставя с илюзията, че ще помири гладните размирници с вярата. Преди да умре, владиката му предава ключа за тайното подземие, през което Гьоц може да превземе Вормс. Така Хайнрих е изправен пред мъчителната дилема да стане предател на монасите, които ще бъдат погубени от гладната тълпа, или да доведе папския пълководец Гьоц в града, с което ще предаде народните бунтари на неговите палачи.

Драматичната дилема пред вормския монах е толкова категорична, че вече предрешава и неговото по-нататъшно поведение: илюзията му на примирение на бунтарите с църквата го обрича на предателство. Това, как той след малко ще постъпи, е въпрос по-скоро на интригата. Драматичността намира кулминационната си точка, когато той поема в ръка ключа на Вормс и осъзнава бремето, с което се е натоварил.

Очевидно драматичната дилема не бива да се схваща като предварително зададен въпрос, последователните етапи на чието решаване създават и съответно градиращо се напрежение. Самият процес на изкристализиране на дилемата или на нейното долавяне от засегнатото лице може да се окаже зареден със значително по-дълбоко душевно напрежение, отколкото по-нататъшните събитийни последици от нея. Така е, защото драматичната ситуация се отнася, както отбелязахме, на първо място до действеното изпитание, на което засегнатото лице е принудено да подложи собственото си отношение към света на противодействуващите сили. А изпитанието се чувствува най-ярко в това, на каква дилема ще се натъкне характерът и дали той изобщо ще е в състояние да я осъзнае. Ето защо драмите много често завършват с възникването и долавянето на дилемата, а не с нейното фабулно превъзмогване. Поради това и Сартр изоставя бързо вормския монах, за да прикове вниманието ни към дилемата, с която Гьоц има да се справя.

Когато получава ключа на Вормс, пълководецът е вече разколебан относно целесъобразността на войната. Той се отказва от насилието на оръжието и иска сам да раздава справедливост. От тази волеизява не го разубеждават и бунтарите, които настояват пред него да отложи справедливостта до нейното реално извоюване от масите, т. е. да съдействува на Селската война. Гьоц разделя и подарява земите си. От това обаче в размирното време пожънва само бъркотия. Така, изправен отново пред дилемата на силната личност да въдвори ред и справедливост в делника на другите, като наложи обаче собствената си воля, Гьоц се връща отново към оръжието — този път, за да поведе разбунените селяни

против папската империя. Решава ли обаче своята дилема? Нека чуем последните му думи:

„Не се страхувай, няма да бъда слаб. Ще накарам хората да се страхуват от мен, защото по друг начин не мога да ги обичам. Ще им заповядвам, защото не виждам как иначе мога да им бъда послушен. Ще бъда само с празното небе над главата си, защото само така ще бъда с всички заедно. Струва си да водя тази война и ще я водя."

Тук завършва фабулно пиесата. Дотук обаче не се решава дилемата между „празното небе над главата му" и порива му да бъде „с всички заедно". Напротив, тя се натрапва още по-недвусмислено. И драматичната ситуация печели нов тласък в душевното напрежение.

Спомена се за „изкристализиране" на драматичната дилема. И наистина напрежението, предпоставено от драматична ситуация, се изостря с опитите, колебанията, лутаниците на индивида да „преведе" на езика на своето поведение или реално състояние болезненото противоречие между основателно желаното действие и неговата неосъществимост. Именно за това обаче „изкристализирането" на дилемата не бива да се схваща като еднороден акт. Дилемата претърпява непрекъснати метаморфози. Когато изглежда изкристализирала, тя се оказва често прелюдия към ново раздвоение на индивида. Когато ни се струва „решена", тя е може би само преобразувана. Отрекъл се от своето учение, Брехтовият Галилей не избягва дилемата между страстта на откривателя и примирението с обстоятелствата. В завършека на пиесата дилемата се е само преоблякла в „таен порок", който кара Галилей да се чувствува с гузна съвест.

Изобщо драматичната дилема не бива да се определи като въпрос със строго очертани рамки. Това правят критиците и зрителите, за да се улеснят при тълкуването. В действителност обаче драматичната дилема се проявява антиномично. От една страна, тя наистина добива известна определеност, така да се каже, „изкристализира". Иначе тя не би кореспондирала със стереотипа на индивида. Не би уязвявала житейските му устои. Поради това не би била проводник и на драматично напрежение. От друга страна обаче, тя намира опора и в динамичността на характера, в релативната му приспособимост. Тя е в същност доведеното до пределна точка противоречие между „динамичното" и „стереотипното" начало у човека. Затова драматичната дилема е винаги и „отворена". Определена като основна насока, тя остава неопределена в конкретните си изяви, докато трае драматичната ситуация.

Осъзнаването на дилемата също не е нито задължително условие за драматично напрежение, нито пък пасивен акт. Характерен случай на драматично раздвоение у индивида е, когато той предугажда една съдбоносна дилема, но се стреми всячески да я избегне. Джон Осбърн влага в устата на Мартин Лутер (в едноименната си пиеса) думите:

„О, боже, вярвам в тебе. Вярвам. Вярвам истински. Помогни ми само против моето безверие!"

Ето как страхът от дилемата между вяра и безверие става съставка на същата тази дилема. И това подчертава още повече нейната драматична природа. Тя не е просто риторичен въпрос, а израз на раздвоението, обзело един човешки характер при принудителното изпитание на съкровеното му светоотношение.

Трите сестри на Чехов отклоняват усърдно от погледа си всичко, което би издало илюзорността на мечтата им. Безкрайните разговори върху нравствената криза на тяхното общество остават далечен фон — повече за зрителя, отколкото за тях самите. И тъкмо това „отсрочване" на дилемата причинява перманентния им драматизъм. Той едва ли би бил по-напрегнат, ако те осъзнаеха разминаването си с действителността.

Превъплъщенията на малкия човек в модерната драма се пример за това, как неосъзнаването на дилемата понякога способствува за изостряне на драматичното напрежение. Те кръжат слепешком сред хаоса от случайности, мъчат се да се приспособят към делничния свят и пак остават горчиво разочаровани. Те също попадат в дилемично състояние. Противоречието между дребните илюзии, които животът подхранва у тях, и реалната несъстоятелност на тези илюзии, която се дължи пак на същия живот, прераства отново в противоречие между „динамичното“ и „стереотипното“ начало у човека.

Тези примери обаче никак не изключват факта, че при други случаи именно осъзнаването на дилемата е предпоставка за изостряне на драматизма. За да си спестим множеството примери, които могат да се приведат, нека използуваме най-известния от тях. Хамлет не само че осъзнава предварително дилемата, пред която попада, но и я промисля в нейните най-задълбочени аспекти. Неговото знаменито „Да бъдеш или да не бъдеш“ е най-сполучливата сентенция за всяка драматична дилема. Драматичната ситуация довежда индивида до раздвояване, при което се поставя под въпрос неговото битие — поне такова, каквото то е или би трябвало да е в съгласие със съкровеното му светоотношение. При това индивидът е заставен сам да налучква изхода от тази своя тотална криза.

Противоположните стимули за изостряне на една драматична дилема (в случая: осъзнаване, респ. неспособност или нежелание да се разбере дилемата) следва да се отнесат към обстоятелството, че тя не е отвлечен, отвън поставен въпрос, а принудително прагматично раздвояване на определен индивид. Нейното задължително възникване при драматична ситуация се обяснява с осуетяването на едно основателно за този индивид действие, с което се откройва противоречието между „приспособимост“ и „стереотипност“, присъщо на всеки човек. Това открива безчет възможности за представяне на драматичната дилема, включително и възможността тя (както постъпват някои модерни писатели, например Бекет в „Игра без думи“) да се въплъти в събирателен образ, в някакъв обезличен „индивид“. При всички случаи обаче тя си остава раздвоение на динамичния стереотип на човека, водещо до „разминаване“ с обстоятелствата.

Така се приближаваме към друг съществен признак на драматичното. Тъй като дилемата възниква принудително в усилията на човека да възстанови или замести едно осуетено действие (действие, без което той по силата на своя стереотип в момента не може да си представи по-нататъшния си живот), тя не е изолирана. Тя се намира в постоянно взаимодействие със средата. Тя свързва човека с определени хора, като същевременно ги противопоставя един на друг. Тя свързва човека с известни обстоятелства, като същевременно го противопоставя на тях. Иначе казано, драматичната дилема въвлича човека в кълбо от противоречия, засягащи както вътрешния му свят, така и отношенията му към света извън него. Тази особеност ни отвежда към понятието

3. ДРАМАТИЧЕН КОНФЛИКТ

След смъртта на сестра си, към която питае любов, нелишена и от греховността на кръвосмешението, Калигула от едноименната драма на Камю открива, че светът е устроен жестоко и несправедливо. И той решава да изпита чрез властта си на цезар докъде се простират възможностите на своеволието. Калигула упражнява своята „свобода“ върху живота на поданиците си. Под меча му Рим започва да обезлюдява. Калигула става най-жесток тиранин, опиянен от мисълта, че предизвиканите от принудата лицемерие, малодушие и подчинение утвърждават неговото всесилие, мнимата му свобода. Той наказва невинни и скъсва списъка на заговорниците. Иска да докаже пред себе си, че е спо-

собен на неочакваното. Иска да унищожи враговете си чрез самото чувство на страх. Той не съди, а „определя“ съдбата. Така Камю опровергава заблудата, че избавление от потисничеството се постига чрез вразумяване на потисниците. Тяхната наслада от властта извира именно от това, че пред очите им светът става все по-недействителен, сякаш все по-еднозначен на собствената им воля.

Като взема за свобода своеволието си — това, че „се разполага с живота на поданиците си така, както и боговете не могат да се разполагат с него“ — Калигула подготвя своята гибел. И тази гибел не бива да се свежда просто до физическото му унищожение от разярените придворни. Преди това тя е довела до вътрешно крушение тъкмо на илюзиите му за всесилност на собствената му волеизява. Тя е късно узнатата истина, че той е бил непрекъснато свързан с тези, над главите на които се е стоварвала жестокостта му. Калигула предугажда още в третия акт, когато Скипио не прекланя глава пред властта на цезаря, отрицанието на своята мнима свобода. Финалният му монолог съдържа вече въпроса: „Кой посмя да ме съди в този свят без съдии, в който никой не е без вина?!“

Камю стига по обратен път до една от характерните черти на драматичната дилема. Дори в безумното си настървение срещу всички Калигула не може да избегне взаимозависимостта си с тях. Те са му нужни, за да изпита върху тях своеволието си. Те са и отрицанието на неговата волеизява. Както видяхме, Гьоц у Сартр се натъква също на подобно противоречие, макар подбудите на двамата герои да са коренно различни: докато Гьоц се вижда като силна личност, противопоставен на „тълпата“, когато иска да се обвърже с нея, Калигула се чувствува накрая принудително свързан с тези, на които е искал напълно да се противопостави. „Светът без съдии“ се оказва все пак свят на взаимния съд.

Наистина екзистенциалистическият стил в драмата, който проявяваше жив интерес към парадоксалните взаимоотношения между „аз“ и „другите“, си е казал и тук думата. Затова колизиите, в които изпадат Гьоц и Калигула, се възприемат почти като нравствен казус. Към който и от предишните примери за възникване на драматична дилема да се върнем обаче, ще се убедим, че по отношение на „другите“ или на външните обстоятелства тя се изразява в подобно „обвързване“, което е същевременно и „противопоставяне“.

Не би могло да бъде и иначе, тъй като при драматичната ситуация индивидът чувствува вътрешна повеля да продължи осуетяваното действие *именно при обстоятелствата*, които преустановяват или правят невъзможно това действие. То е — да използуваме един израз на Хегел — „също съдба на индивида, доколкото той е погълнат от онова, което е трябвало на дело да наложи“. Или — бихме допълнили с оглед на предишните разяснения: динамичният стереотип проявява своята наложителност за индивида *едва* в момента, в който възниква опасност от принудително бездействие. Съкровеното индивидуално светоотношение се подлага *принудително* на основна проверка, когато е *обвързано* с външните си препятствия.

Именно свързването на хората един с друг и същевременното им противопоставяне един на друг по силата на една съдбоносна дилема е сърцевината на драматичния конфликт.

При всяко сблъкновение противодействуващите си лица са свързани някакси — по време, по място, поради случайно стечение на събитията. Това сблъкновение обаче е съставка на приключение, ако е само изпробване на силите. То е или прераства в драматичен конфликт, когато противодействуващите лица се окажат взаимосвързани едно с друго и противопоставени едно на друго посредством дилема, която разтърсва из основи и подлага на решителна проверка светоотношението поне на едно от тях.

Тук е мястото за кратко разяснение. Благодарение на дилемата взаимосвързаното противопоставяне при драматичния конфликт предполага винаги

междучовешки отношения. Чрез тях и в тях се пречупва наложителността на всички останали обстоятелства. Естествено напрежение се постига и когато човек остава сам сред природната стихия. Това напрежение не е непременно „приключенско“. То бива и трагично, когато разкрива безпомощността на човека. При него обаче или отсъствува драматична дилема, или пък ако тя възникне, пак е израз на междучовешки отношения, обърнати към миналото или предстоящото. Липсва ли дилемата, не бива да отнасяме напрежението към драматичното, дори когато то съдържа трагизъм. Иначе ще се върнем към аморфната представа, която не ни позволява да определим драматичното напрежение в отличие от всяко друго.

Присъствието на дилемата не е само белег, с чиято помощ се разграничават например приключенското стълкновение от драматичното. То ни помага да открием истинския драматичен конфликт в сложната плетеница от действия и противодействия, в която той най-често се проявява.

Нека си припомним третия акт на „Дон Карлос“ от Шилер (12-о явление), когато маркиз Поза е пред трона на Филип. Той изрича знаменитите думи — най-дръзко предизвикателство срещу абсолютизма:

„Дайте свобода на мисълта!“

Бихме могли с увереност да кажем, че в идейно отношение това е кулминационната точка на драмата. Никъде — нито преди, нито след това не срещаме така недвусмислена антитезата на властта, която Филип олицетворява. Бихме ли били обаче в правото си да отнесем тези думи и към върха на драматичния конфликт?

Разбира се, че не. Поза спечелва в известен смисъл благоразположението на Филип. В момента, когато кралят е огорчен от властолюбието на пълководците си, прямотата и безкористието на неговия рицар го почти трогват.

Ако моментът, в който на Филип се подхвърля нечувано предизвикателство срещу властта, въплъщавана и упражнявана от него, не прераства в драматичен конфликт, причината за това е отсъствието на „съединителния“ елемент. Поза е риторичен в призивите си за свобода на мисълта. Кралят не е обвързан с маркиза иначе, освен чрез личното си благоволение или неразположение, което може да покаже към него. Дон Карлос е далеч по-непоследователен в съпротивата си срещу абсолютната власт на Филип. Той се чувствува по-скоро заставен да се защищава. И готовността на инфанта да се бори за свободата на Фландрия е непостоянна, спорадична — тя се засилва или отстъпва на заден план в зависимост от изгледите пред любовното му увлечение. Но все пак тъкмо дон Карлос е другият полюс на драматичния конфликт, защото в своята взаимообвързаност с Филип противодействува непосредствено на волеизявата на самодържеца. Противодействува нерешително, безпомощно. И все пак достатъчно осезателно, за да уязви Филип тъкмо в самоувереността му, че властта му се разпростира над всичко.

Именно дилемата, в която попада инфантът, е гръбнакът на драматичния конфликт. Сам маркиз Поза е въвлечен в нея едва когато вижда осуетена своята тактика и когато е подтикнат със самоубийството си да докаже своята вярност, да изведе дон Карлос от заслеплението на себичното му увлечение.

Драматичният конфликт не бива да бъде отъждествяван следователно с външните стълкновения на постъпки и идеи, колкото и това да предизвиква напрежение или въодушевление у публиката. Той предлага особен род напрежение, произтичащо от взаимосвързващото противопоставяне на характерите.

За да завършим с примера, трябва да отбележим: относимостта на драматичния конфликт към личното свързване и противопоставяне на характерите не е ни най-малко пречка, за да се изразят значителни обществени противоречия.

От това, че Филип вижда застрашена своята волеизява чрез безпомощните домогвания на инфанта, не се затулва впечатлението за основните противоречия, на които авторитарната система обрича личността. Именно защото още при своята недостатъчно избистрена съпротива дон Карлос попада в ръцете на инквизицията, личният конфликт, в който той влиза, се разпростира върху цялата атмосфера. Така поробването на Фландрия, безпросветността на абсолютизма, потъпкването на мисълта не са повече безучастен фон. Те образуват онази верига на сковаващите обстоятелства, от която дон Карлос не би успял да се изтръгне и когато накрая се пробужда за „по-висшето добро". Тогава той не сменя своя конфликт. Само прозира със закъснение неговата тоталност.

Впрочем именно това понятие ще ни позволи да си обясним защо драматичният конфликт е, от една страна, ограничен в „индивидуалната сфера", а, от друга страна, ни отправя към широко социално поле. За тоталност при драматичното говори Хегел, като я разбира в смисъл, „че съобразно с определеността на особените обстоятелства, характери и цели колизията се оказва толкова съгласувана с целите и характерите, колкото повдига тяхното противоречие".

Хегеловата мисъл ни насочва сега към една от характерните черти на конфликта, който нарекохме драматичен. Често той се схваща едностранчиво — само като кръстовище на една срещу друга насочени сили. Така за драматичния конфликт се казва например: „Напорът за взаимно сблъскване е именно онова, което го отличава." Подобен уж отличителен белег не е в състояние обаче да обгърне тоталността на драматичния конфликт. Целият въпрос не е в напора за противопоставяне, нито в силата на сблъсъка, а в тяхното основание. Когато преди стана дума за приключенските повествования по още неизносения модел на Евгени Сю, надали можехме да се усъмним в силата на „напора", който води към взаимно сблъскване на користолюбивата графиня с добродетелния херцог. И подобно сблъскване е именно тогава най-осезателно и напрегнато, когато не довежда до раздвояване нито на графинята и нейното коварство, нито на херцога в неговото благонравие. Противодействуващите фигури се свързват единствено поради съвпадението на случките, посредством външното преплитане на разнопосочните им интереси. Изобщо „напорът" към взаимно стълкновение може да има най-различни подкладки: добродетели и груби интереси, идеи и предразсъдъци, встрастеност и равнодушие. Доколкото обаче при противопоставянето си един на друг характерите не са свързани чрез дилема, разтърсваща динамичния стереотип поне на един от тях, сблъсъкът им си остава „локален". Той е случка, а може би и събитие с историческа важност. От гледна точка на житейския статут на човека обаче той остава епизод — повече или по-малко важен, може би съдбоносен, но не и достатъчен, за да обхване *тотално* противоречието, в което човекът се намира със света.

Напротив, конфликтът, който определихме като драматичен, обгръща тоталността на човешкото противоречие със света *независимо* от конкретната значимост на случките, които го съпровождат — дали те ще се окажат прелом в човешката история или само едва забележимо раздвижване на баналното, дали ще се ознаменуват с гибелта на действуващото лице или пък ще доведат в края на краищата до външно примирение с наложеното бездействие.

При *определените* обстоятелства, които възпрепятствуват по такъв начин характера в *определените* му (съобразно със съкровеното му светоотношение) цели, че той се озовава пред драматична дилема, изпъква същинската тоталност на колизията. Индивидът е вече тъй обвързан с „другите" и тъй противопоставен на тях, че тези две страни на конфликта се взаимообуславят. Колкото повече характерът се стреми към обвързаност с другите, толкова повече им се противопоставя. И обратно: колкото повече се изостря противоречието му с тях, толкова повече натежава зависимостта му от тях. Така, мисля, следва да

разбираме думите на Хегел, че колизията „се съгласува толкова с целите и характерите, колкото повдига тяхното противоречие“.

На няколко места бе подхвърлено, че драматичното превръща конфликта в съдба на индивида. Тук е мястото да уточним. В известен смисъл съдбоносни са и външните стълкновения, респ. пораждащите ги причини. Знае се, че античната поезия използуваше нашироко предопределящата намеса на боговете в живота на хората. И в по-късно време се появяват външни сили, които решават по един или друг начин изхода от противоречията. Пък и в живота не е много по-различно. Често стечението на обстоятелствата дава внезапно друг ход на събитията и потушава поне привидно предишните противоречия. Това са обаче капризи на интригата. Каквито и последици да имат за съществуването на лицата, те сами по себе си не се включват в драматичния конфликт. Те са само негов катализатор. Драматичният конфликт настъпва в онзи промеждутък, в който индивидът престава да е шахматна фигура в ръцете на външни предопределящи сили. Това е моментът, в който характерът сам изпитва болезнено съдбата си, като се обвързва толкова повече с обстоятелствата, колкото повече им се противопоставя и обратно. Единствено в този смисъл можем да говорим, че при драматичното напрежение се откройва и „съдбата“ на характера.

Горните разсъждения създават сигурно впечатлението, че драматичният конфликт се пренася в социалния „микрокосмос“. Като заключение това би било твърде прибързано. Отбелязаната тоталност на колизията е, от една страна, относима към определения индивидуален стереотип. Същевременно обаче тя открива неподозирана широта на противоречието, което съдържа. Фактът, че индивидът се противопоставя толкова повече на действителността, колкото повече се обвързва с нея, е вече залог за известна „универсалност“. Не бива да забравяме, че драматичният характер подлага на принудителна проверка не просто отношението си към отделни обстоятелства, а отношението си към света. Именно тогава той влиза в „тотална колизия“, когато това, което го сковава и обвързва, представя не отделния случай, а цялата действителност, с която има да се справя — една обществена атмосфера, несъгласуема с нравствените му, политическите му и пр. устои, изобщо с неговата същност; несъгласуема дори тогава, когато на същата тази обществена атмосфера се пада вината, загдето индивидът е „такъв, какъвто е“. Тъкмо защото обстоятелствата са се проявили не изолирано, а като плетеница от съподчинени фактори, драматичният характер затъва все по-дълбоко в противоречия с всеки опит да овладее обстоятелствата или самия себе си.

С други думи, и в своя „микро“-аспект конфликтът, който нарекохме драматичен, е израз на широкообхватни обществени противоречия. Те прозират както при „представителните“ личности, тъй и в драматизма на нагледно незначителни фигури — на „човека без качества“ според познатия образ на Музил.

Тази особеност на драматичния конфликт предлага и едно предимство. Като се улавя противоречието посредством неговия „микро“-аспект, стават по-близки, по-осезаеми и големите обществени противоречия.

През 30-те години, приживе на Луначарски, в съветския театър си пробива път увлечението по драмата на масовите сцени. Луначарски обаче далновидно открива по-приемливия път за следреволюционната драма в пиесата на Треньов „Любов Яровая“, в която метежните събития изправят младата героиня срещу човека, когото обича. Следващите години потвърдиха правотата на Луначарски. Масовите сцени с ефектни сблъсквания между „бели“ и „червени“, с много патос и гърмежи, бързо слязоха от сцената, докато пиесата на Треньов остана като едно от най-сполучливите отражения на революцията. И причината за това, разбира се, не е, че стълкновенията са гарнирани с мъничко интимни чувства. Тя се крие в природата на драматичния конфликт. В личната обвързаност на

характерите изпъкват по необходимост и обществените условия за тяхното противопоставяне един на друг. До аналогичен извод стигнахме и при примера с „Дон Карлос“.

Тоталността на драматичния конфликт се долавя и в още една особеност: интегрираност на усилията. Взаимосвързващото противопоставяне на характерите влече към редица допълнителни противоречия. Те обаче произтичат едно от друго и преливат едно в друго, щом е възникнал драматичен конфликт. Колкото и алогични или необосновани да изглеждат усилията на драматичния характер, те намират логично обяснение в тяхната „интегрираност“ с основната колизия. Това е онази „свръхзадача“, към която Станиславски насочва вниманието на театралния изпълнител. В действителността е немислимо да се наруши „сцеплителното“ начало в усилията, съпровождащи драматичния конфликт. Когато то бъде пренебрегнато на сцената, драматизмът се измества от плакатност и преднамереност.

Най-вече или поне най-напред в Германия се надигна вълната на т. нар. документален театър, която вече се разлива и в други страни. Както е известно, със своите разкрития и други предизвикателства този театър печели сензационна известност, но си навлича и куп неприятности. Ако оставим настрана дипломатическите протести на португалското посолство, не бихме могли да избегнем факта, че авторите биват заплашвани чак със съдебно преследване. Но въпросът, който тук ни интересува, гласи : къде е разковничето на успеха на документалната драма и дали то се намира в някаква близост с проблема за драматичния конфликт? Иначе казано, с какво тази драма утвърждава мястото си в днешния театър — с достоверните разкрития на непознати страни на събитията или все пак с това, че се добира до колизивни моменти в поведението на личности, познати от недавнашната история?

От теоретически ъгъл погледнато, въпросът е за отношението на драматичния конфликт към реалните действия на лицата. За да обсъдим този въпрос, трябва най-напред да се условим какво ще наречеме

4. ДРАМАТИЧНО ДЕЙСТВИЕ

За успеха и завидното разпространение на документалните пиеси в театъра, по радиото и телевизията едва ли е без значение и един факт от социално-психическо естество. Повече от когато и да било нашият съвременник чувствува намесата на политическата игра в собствения си живот. Ето защо истината за подпалването на Райхстага, спорът дали Химлер има пръст в първия атентат срещу Хитлер, изгнаничеството на Троцки, съдебното досие на Опенхаймер, следствието срещу надзирателите в Дахау и т. н. подбуждат не само любопитство, но и интерес. Като надникна в задкулисните действия на още пресни за паметта събития, зрителят схваща това и като самоосъзнаване. Макар и малко пресилено може би, тук би се открило и късче политически „катарзис“: документалните разкрития отчуждават зрителя от положението на онзи заслепен съучастник, какъвто сам той е могъл да бъде.

Безпредметно е да се спори докъде се простира ефективността на подобно въздействие. Въпреки всички уговорки, които могат да се направят, то е достатъчно, за да се приеме за програма на цяло театрално направление. Следва ли оттук обаче, че документалната драма изчерпва възможностите си с разголване на политическите действия в недалечното минало?

Ако би било тъй, обсегът на нейното въздействие би се оказал твърде стеснен. Като илюстрация на определени премълчавани или потулвани действия документалната пиеса би загубила въздействената си сила в мига, в който се възприеме или отхвърли окончателно нейната достоверност, т. е. в който

отшуми предизвиканата от нея сензация. Ала и при сегашното състояние на документалния театър се разпознават други акценти. В най-значителните му изяви „илюстриращите“ действия започват да гравитират към драматичната колизия.

В пиесата „Войници“ на Ролф Хохут например обилният исторически материал още потиска драматичното. Намерението и на автора навярно е било да представи лицата като „дадени“ фигури на едно действие, в чиято правдоподобност иска да ни убеди. Въпреки това обаче вниманието естествено се приковава от сцената между Чърчил и Сикорски, която завършва с ремарката: „Сикорски търси погледа на Чърчил. Не му се удава да го улови. Британецът гледа встрани. . .“

Тук рухва илюзията на поляка, когото пресметливият държавник не може да разубеди и да отстрани доброволно от пътя на голямата политическа игра. Дилемата на Сикорски е само загатната. Нещо повече — тя е по-скоро затлачена от останалия текст, който следи действията във външната им последователност и дава преднина на „машинациите“. Но ако бихме разполагали с място да направим по-подробен анализ на пиесата, бихме се убедили, че загатната колизия, в която генералът с илюзии попада спрямо безпощадните изисквания на реалната политика, е гръбнак на особен род действие. То не е еднозначно на действията, които хладнокръвният британски държавник предприема като своя осъзната историческа мисия. То е тяхното предполагаемо противодействие, чиято морална отсянка се долавя особено в завършека. (Чърчил изказва „дълбокото си опечаление“ от смъртта на генерал Сикорски, в която сам има пръст.) И ако намерението на автора наистина е било да привлече към отговорност държавника, той постига това не толкова с документирането на действията, защитими повече или по-малко с историческата неизбежност, колкото посредством загатнатата дилема.

В задачата ни сега не влиза да се губим в догадки дали и как документалният театър ще се възползува от действието, произтичащо от драматичния конфликт. Достатъчно е да отбележим, че и той не го избягва поне в някои от най-представителните си пиеси. При това този род действие придава особена „тоналност“ на останалите акции и постъпки, образуващи в своята съвкупност една интрига, една фабула или едно историческо събитие.

Като съставка на фабулата или събитието действието на лицата представлява отрязък от историята или живота. Съчетано с драматичния конфликт, действието фокусира живота на индивида в целокупната му противоречива същност. И останалите действия издават в една или друга степен характера на лицето. Ала не и крайния предел на житейския му стереотип.

Тук се кръстосват два различни аспекта на ставащото. От гледна точка на събитието действията на лицата са рефлексия на *някакви* външни противоречия. От гледна точка на драматичния конфликт действието изразява неспособността на индивида да рефлектира противоречията, които решават съдбата му. И ако свързахме не първата, а втората гледна точка с *тоталността*, затова изтъкнахме основанието: при драматичния конфликт се обединяват принудително външните противоречия с вътрешния императив на индивида. Оттук и особеният акцент, поставян от драматичното действие върху събитието. Лицата, обхванати от това действие, изглеждат не вече фигури, разместени от противопоставени външни сили. В самия характер се е трансформирал и двигателят на противоречието. Той не рефлектира колизията, а я носи в себе си и със себе си.

Когато се запитахме какво да наречем драматична ситуация, стигнахме *до* извода, че тя е такова осуетяване на основателно желано действие, което *неизбежно* изправя индивида пред особена дилема. Тя на свой ред ни отведе *към* понятието драматичен конфликт, който определихме като особен род стълк-

новение, свързващо индивида с другите и същевременно противопоставящо го на тях. Така дойдохме до следващия белег на драматичното: действието на характера, произтичащо от драматичния конфликт. Него именно ще наречем драматично действие за разлика от акциите и постъпките със странични причинители.

Работата на теорията би била много улеснена, ако драматичното действие бе обособено от останалите действия на лицата. Ала, разбира се, не е така; различните действия и движения на лицата се преплитат едно с друго, влияят си едно на друго. Единственият делител между тях е източникът им, т. е. дали действието произтича от свързващото противопоставяне на характерите или пък е продиктувано от външни противоречия. Преди малко посочихме начинките на драматично действие у Сикорски. В пиесата на Хохут това действие е заобиколено. В момента, в който войникът се изправя пред своята дилема, той напуска завинаги сцената. За Чърчил той е шахматна фигура, която следва да се пожертвува, за да се постигне желаното политическо „реми“. И ако въпреки това си позволихме да говорим за драматично действие, основанието ни е, че в епизода с раздялата се е откроил източникът на едно типично драматично действие. В обвързаността си с коравосърдечния премиер Сикорски би трябвало да прозре непредотвратимото опровержение на своите илюзии. Така дори в акции, в които преобладава събитийният елемент, се открива скрито драматично действие, стига да присъствува неговият източник.

За да си разясним по-нататък драматичното действие, следва да се спрем на няколко въпроса: а) за началото му, б) за природата му като вид човешко движение и в) за единността му.

Както се знае, в традиционната теория отговорът на всеки от тези въпроси бе заместван с един или няколко основни модела, които уж показват как обикновено изглежда действието, приемано за драматично. Ако не можехме да изоставим тези въпроси, то не е единствено заради почетния им ценз в теоретическата книжнина. Задачата ни наистина е да проучим не как изглежда драматичното действие, а защо то е драматично. В тази насока няма да ни помогнат никакви модели. Ала традиционните въпроси предлагат друго удобство. С тяхна помощ бихме посочили, струва ми се, обратното — колко неограничено е драматичното действие във формите, в които се проявява, и колко определен е неговият източник.

Така например при първия от въпросите няма да започнем с изброяване и систематизиране на видовете „завръзка“ на драматичното действие, а ще се запитаме дали изобщо „завръзката“ е задължителен признак. Вярно е, че тя е играла, пък и още играе немаловажна роля при композицията на фабулно богати драми. При тях е от значение от кой момент на ставащото ще се започне, за да се стигне до същината му по най-естествен начин. Трудно ще е обаче да отъждествим тази „завръзка“ с истинското начало на драматичното действие. Нещо повече — ще се натъкнем на непосилни затруднения, ако поискаме да фиксираме непременно и по време започването на това действие.

Завесата се вдига. Ибсеновият Боркман не е още на сцената. Стъпките му обаче отекват в горната стая. От разменените реплики узнаваме за неговото многогодишно уединение, дошло след пълната несполука на болезнено амбициозните му делови планове. Долу е жена му, която не може да му прости, но го обича по своему. Скоро ще се появи сестра ѝ — втората жена, която го обича и която той е отстъпил другиму заради себичните си амбиции. Предстои да слезе от свърталището си и главният герой. Очаква се и синът му, погълнат от собствените си увлечения. С други думи, всички белези на една „завръзка“ в традиционния смисъл на думата са налице. Къде е обаче драматичното действие?

За него си даваме сметка едва в края на пиесата. Боркман е възприел очевидно като наказание несполуката си като „делови“ мъж. През годините на уединение той е чертал фантастични планове да се изправи отново на крака. Не е могъл да се предаде в своята натрапчива амбиция. Слязъл в живота, той пак е същият погълнат от себе си човек, който мечтае за възмездие и получава изпълнената със символичен смисъл смърт сред ледовете, за да могат двете сестри да си подадат отново ръка пред трупа му. И тук се откройва нравствената колизия, с която Ибсен е искал да ни съприкоснови. Материалното разорение на Боркман е било само събитийният повод за същинската му драма. Тя се корени в себизма на неговото действие, поради който той се обрича на отчуждение и от съществата, свързани с него чрез най-човечни чувства.

Пиесата на Ибсен е една от най-характерните прояви на аналитичната „буржоазна“ (гражданска) драма, когато отчуждението е все още могло да се превъплъти в конкретен нравствен проблем с общочовешки оттенък. Поради това обаче наченките на драматичното действие в нея надхвърлят далече фабулната завръзка. Ясно е, че същата себична целеустременост на „деловия“ мъж, която му е осигурявала първоначални успехи, причинява и отчуждаването му от другите. Ето защо говорим ли за началото на драматичното му действие, би било повърхностно да го отнасяме към някакъв уточнен по време момент. Много често зародишът на драматичното действие е скрит в характера, както болестотворните микроби в нагледа здравия организъм. Драматичната ситуация съответствува на критичната фаза на заболяването — „заразата“ се е развила дотам, че поставя под въпрос съществуването на организма.

Разбира се, всяко сравнение е приблизително. Но горното ни позволява, мисля, да подчертаем важна особеност на драматичното действие, валидна впрочем и за повечето съставки на драматичното. Тъкмо защото драматичното е свързано с тоталното изпитание на съкровеното светоотношение, елементите му се откриват и преди да е настъпила принудителната фаза на изпитанието. Последната е случаят, при който тези елементи изскачат на преден план и освобождават енергията на драматизма.

Тук се налага и вторият въпрос — за природата на драматичното действие. Вече я загатнахме с определянето на неговия източник. Драматичното действие се заключава в усилията на индивида (физически или душевни) да се справи с принудително наложената му дилема и със съответстващия ѝ конфликт (свързващото противопоставяне на „другите“). Как по-точно да разбираме тези усилия?

Традиционната теория на драмата, заета със своите модели, определяше действието предимно с оглед на външните му прояви. Тя се запитваше дали противодействуващите си лица трябва да бъдат „равностойни“, дали след сблъскването им може да се стигне до съгласуване на действията или те трябва докрай да останат противопоставени и пр. и пр. Колко дълбоко бе залегнало убеждението, че драматичното действие трябва да се определи в зависимост от външния му изрив, проличава и в някои съвсем пресни теоретически съчинения. По някакво странно недоразумение, след като от Чехов насам си проби път в театъра и наложеното бездействие, започнаха да говорят за „криза“ на драмата. Така всичко се прехвърли от здравата глава на болната. Вместо за криза в теоретическите представи за природата на драматичното действие се уличава в „криза“ самата драма, която през двадесетото столетие по-скоро утвърди положението си в художествената литература.

Не трябва да се смесва източникът на драматичното действие с външните форми на неговата проява. По-лесно е да се различи драматичният елемент, когато усилията на индивида, продиктувани от конфликта, преминават в преки акции. Не би било трудно да се установи, че и в наложеното бездействие про-

зират подобни усилия, щом то издава или позволява да се предположи някакво вътрешно напрежение у характерите. Тогава бихме могли да говорим за вътрешно действие, изразено във външното бездействие. Такъв е случаят с „Три сестри“. Ала с това въпросът никак не се изчерпва. Твърде пресилено ще е да припишем сходно интелектуално действие на двамата скитника в „Чакане на Годо“. Още по-трудно се оказва това за героинята на друга Бекетова пиеса — „Щастливи дни“.

Споменатата Уини вижда само „щастието“ в преброените си бели дни, когато е вече заровена в гроба до кръста, до шията. До последния си дъх тя е чужда на душевното напрежение, което обзема зрителя именно поради въплътеното от Уини безгрижие на човека спрямо безсмислието на дребния преходен свят на вещите. Къде е тук драматичното действие? Само във въображението на зрителя ли съществува то? Или все пак някакъв зачатък от него е скрит и в поведението на Уини?

Не бива да очакваме от драматичното действие непременно било физическа, било пряка душевна изява, насочена фронтално към драматичния конфликт. Също и степента на усилията, полагани от засегнатото лице, не е мярка за драматичния заряд на поведението. На Уини видимо не костува нищо да пропъди далече всяка възможна мисъл за илюзорността и нищожността на своето „щастие“. Ала от гледище на човешката същност именно нейната сляпа привързаност към света на дребното, която сякаш ѝ спестява изстрадването на колизията, разкрива раздиращо драматично усилие. Човек трябва да приспи своята мисловност, за да усети вкуса на вещите. Дребният свят добива някакъв „смисъл“, когато не се търси смисъл в него. Не е ли това достатъчно предизвикателство, за да се долови присъствието на драматичен ферментв и в поведението на човека, чиято неизлечима душевна слепота му сякаш помага да не почувствува колизията, в която е попаднал?!

Действуващото или бездействуващото лице не полага пряко усилия. Поведението му е механично. Макар и скрит, зародишът на драматичното усилие обаче съществува. И в своята душевна слепота лицето носи със себе си една човешка колизия. Поради това зрителят извлича драматизъм от безсмисленото чакане на двамата скитника или от брътвежите на Уини. Нещо повече, веднъж открито драматичното зърно в тяхното поведение, суетнята на Естрагон и Владимир, глуповатото залъгване на Уини с чадъра, с четката за зъби, с пудриерата и т. н. започват да се възприемат като косвено драматично действие, т. е. като блуждаещо действуване или безпомощно вегетиране, което толкова повече ни влече към дълбините на колизията, колкото по-малко лицето е способно да я почувствува.

Впрочем косвеното драматично действие не е монопол на абсурдната драма. Историята ни е оставила крилат израз, който ни напомня, че зърното на драматичното усилие се съдържа и в неспособността на индивида да долови колизията, в която се самовъвлича. Бабичката, която хвърля съчки върху кладата на Хус, се посреща с възклика: „О, свещена простота!“ И в лутаниците на „свещената простота“ се е търсила открай време скрита драматична енергия.

Драматичното действие трябва да се разбира следователно като усилие, което може да е въплътено във физически действия, да е само загатнато като вътрешно преживяване на засегнатите лица или да е потенциално заложено в блуждаещото поведение на лице, неспособно за каквито и да е осъзнати усилия. При всички случаи обаче то е усилие, наложено от тотална колизия. Физическата или психическата енергия, която самото засегнато лице изразходва за него, не е от решаващо значение. Определящо е дали и доколко то застрашава житейския статут на индивида.

Следва да кажем няколко думи и за единността на това действие. Този въпрос, повдигнат още от Аристотел, не е безпредметен. Той само се разработва в погрешна насока, като единството на действието се търси във външните съчетания на постъпките. Външните съчетания са компонент на фабулата, т. е. на веригата от една друга следващи случки. И когато тя липсва, единността на драматичното действие е пак налице. Без нея е непостижимо драматичното напрежение у възприемателя. Ала единността на драматичното действие не е просто композиционно изискване към пиесата. Тя е присъща на драматичното, независимо дали то ще се приподнесе чрез художествен образ.

Споменатата бе интегриращата сила на драматичния конфликт. Той притегля засегнатите лица и когато те се мъчат по всевъзможен начин да го предотвратят, да го заобиколят или да го отстранят. За съблюдаване „закона на интеграцията" драматичният конфликт упражнява и своя „санкция": засегнатите лица затъват толкова по-дълбоко в конфликта, колкото повече се стремят да го избягнат.

Това бе вече илюстрирано с предишните примери. Оттук произтича и противоречивото единство на драматичното действие.

Като усилие за избягване или отстраняване на натрапената колизия то е от една страна центробежно. Съзнателно или слепешком лицата се залавят за „нещо", щом предусетят смътно или осъзнаят настъпването на драматична ситуация. Дали те ще се мятат на различни страни или ще увеличат жестокостта на волеизявата си като Калигула, дали ще се помъчат да заживеят с отложеното си самоубийство като Федя или ще трансформират непостижимата си любов в порив за обществена свобода като испанския инфант, дали това ще е ескалиращият гняв на Войцех срещу унижаващите го обстоятелства или ще е готовността на малкия човек да търси спасение в самоунижението — при всички случаи индивидът се домогва до опорна точка срещу конфликта, в който попада. Това би могло да се каже и за Уини, макар да се уверихме в пълната ѝ неспособност да се добере до колизията, която въплъщава. Нейната отчаяна пристрастеност към дребните вещи и съмнителните радости е също инстинктивна реакция срещу тяхната преходност.

Центробежният напор на драматичното действие е едновременно и центростремителен. При всеки от тези случаи се изпълнява „санкцията" на драматичния конфликт. Нещо повече — драматичният характер е в известен смисъл и собственоръчен изпълнител на санкцията срещу себе си. Естествено „наказанието" му, ако изобщо е уместна тук тази дума, може да се наложи чрез други лица или странични обстоятелства. Но той се самосанкционира вече с факта, че при центробежните си усилия спрямо конфликта само навлиза по-дълбоко в него.

В това се заключава противоречивото единство на драматичното действие. То го отличава от останалите усилия на индивида за преодоляване на някакво стълкновение, които съдържат само центробежен, но не и центростремителен елемент. Благодарение на своята единност драматичното действие проявява и своето многообразие. То се разпростира върху всички възможни постъпки — обмислени или алогични, експанзивни или примирителни, добронамерени или зложелателни и т. н., без да се разпада онова негово ядро, което предизвиква драматично напрежение.

КРИТИКАТА КАТО ПРОЗА С ИДЕОЛОГИЧЕН ХАРАКТЕР

Георги Цанев

Тончо Жечев принадлежи към най-талантливите от онова поколение литературни работници, които — родени към края на 20-те и през първата половина на 30-те години — сега са в най-хубавата си творческа възраст и вземат активно участие в нашия литературен живот. Получили изцяло своята научна и литературна подготовка след 9 септември 1944 г., при условията на изграждащото се социалистическо общество, те са имали възможност да изучават системно и да усвоят добре научната методология и литературна теория на марксизма-ленинизма. Някои от тях през първите години след социалистическата революция са били ангажирани като дейци и в обществения, и в литературния живот. Колкото се отнася до Тончо Жечев, неговата дейност през първите години, след като завършва образованието си, е била изцяло обществена.

Преди да пристъпя към неговото литературно-критическо дело, бих искал да изтъкна значението на тази обществена дейност за него като литератор. Сам той, като говори на едно място за своето поколение, пише: „В маята на това поколение животът сам беше вложил литература, идеализъм и мечтателност. . . То има. . . необходим жизнен запас от размисли и наблюдения, свои изстрадани истини“ („Критически погледи“, стр. 221). През време на своята десетгодишна обществена работа в комсомола и партията Тончо Жечев придобива богати впечатления от обществения живот и от всестранното развитие на страната, натрупва опит в боравенето с обществени и общокултурни въпроси. Има и своите „изстрадани истини“. Всичко това се отразява благоприятно после в литературно-критическите му работи, в които личи склонност да свързва проблемите на литературата не само с общественото развитие (общозадължителен марксически принцип), но и със съдбата на народа в историята, както и с културните проблеми в миналото и съвременността. Неговият поглед се разширява. Като литературен работник той не се ограничава само в рамките на художественото творчество, а се стреми да проникне във всички области на живота, дето се проявява творческият дух на човека и народа, търси да разкрие философския смисъл на нещата и явленията. Неговите „изстрадани истини“ му помагат да си изработи верен и висок критерий за преценка на изображението на съвременния човек в литературата. Освен изкуството на словото интересуват го още историята, философията, фолклорът, съдбата на нацията, светогледът и битът на българина. Напоследък интересите му са насочени особено интензивно към нашето Възраждане — по-специално към борбата за църковна независимост и свързаните с нея обществени и културни въпроси.

Първото най-общо впечатление, което правят трудовете на Тончо Жечев, е богатата ерудираност на автора. Чужд на всякакъв фактологизъм, той борави винаги с изобилие от факти и явления, познава много добре не само историята

на българската, но и на руската класическа и съветска литература, както и основните явления от западноевропейската литература. Той се подкрепя с цитати от авторитетни автори—наши и чужди, с аргументи от разнообразни области, прави сравнения с явления от различни литератури. Но особено важно е, че преди всичко той работи винаги с изворите. Това, за което говори, той е проучил лично, до решението на проблемите достига сам по свой път. Изводите се опират на убедителен доказателствен материал. Една жива мисъл, облечена твърде често в образи, почерпени от живота, от народната реч, от художествени творби, ни предлага все нови и нови формулировки. Понякога тия формулировки са доста разточителни, повтарят по нов начин вече казаното веднъж, но повторението се изкупва от образния стил. Не може да не се признае, че работите на Тончо Жечев — написани есеистично, с белетристични похвати, с образна поетична реч — се четат с удоволствие. Понякога мисълта му придобива афористичен характер. Например: „Мъдростта на романиста е дар да слуша крачките на историята.“ Или: „Крайностите на ирационализма възбудиха крайностите на интелектуализма.“ Но макар да оформя фразата си поетично, той подчертава, че критиката „не трябва да се разтваря в художествената проза, да се отказва от идеологическия си характер, а да твори нов вид проза без чувство на малоценност“ („Критически погледи“, стр. 226). Т. е. критиката е изкуство, нейният език е поетичен, но тя не е художествена проза в собствения смисъл на думата — тя е нов вид проза с идеологичен характер, равностойна като творчество с художествената проза. В литературните произведения Тончо Жечев търси и подчертава открито и определено художествения умисъл, идеята. Разбира се, идея, получила образно въплъщение. Неслучайно две от книгите му носят названия: „Съвременни образи и идеи“ и „Идеи на прозата“. Не е случаен и фактът, че е писал най-вече за художествената проза, за големия епически жанр, дето изпъкват с по-голяма, пластична яснота големите обобщения за съдбата на човека и народа, проблемите на историята, отраженията на националните съдбини и драматичната борба на идеите.

Но най-важното, което би трябвало да отбележим, докато сме още при общите впечатления от критическото дело на Тончо Жечев, е, че каквото и да напише, от какъвто и литературоведчески жанр да е работата му, каквито и размери да има, той ще постави в нея нова тема, или ако темата е стара, ще я подхване от нова страна и ще каже винаги нещо ново, оригинално, неказвано от други. А когато мисълта му съвпада с известни вече положения — той ѝ дава своя, подчертано индивидуална формулировка, която сама по себе си има стойност на нещо ново.

Литературно-критическите статии на Тончо Жечев го представят като критик с рязко очертан образ, със свой поглед и стил, с дар на проникновение — с умение да долови съществените, основното, идеята в едно художествено произведение, в едно историческо събитие, в едно явление от областта на културата. И да свърже с основната идея всички останали подробности, всички други страни.

Първите му литературни статии са за прозаични произведения и главно за романи. Още кандидатската му дисертация има за предмет въпросите на развитието на съвременния български роман. Работейки по нея, той публикува девет отделни, самостоятелни работи, особено значителни от които са студиите „Произход и бъдеще на романа“ („Идеи на прозата“) и „Композицията на нашия съвременен роман“ („Съвременни образи и идеи“). Още в тия студии се оглежда неговият своеобразен лик на учен изследовател — който е проучил основно материята и познава законите на литературното развитие — и на критик есеист, който свободно, воден от своя субективен вкус за стил, език и композиция, излага своите съждения и изводи.

Първата студия — „Произход и бъдеще на романа“ — излиза най-напред на руски. Редакторите на сборника, в който е поместена, Б. С. Рюриков и Е. Д. Сурков, се отзовават за нея така: „Това е смело литературно есе“. . ., което „дава ярка характеристика на процеса на възникване, съзряване и развитие на романа и помага да се разберат перспективите на неговото развитие в епохата на социализма“ („Вопросы болгарской и чехословацкой литературы“, 1962, стр. 5, разр. м.). Българската редакция (в „Идеи на прозата“) е подобрена, разширена и много въпроси са доизяснени. В тая студия се посочва началото на романа и се проследява неговото развитие в западноевропейските литератури, в руската класическа и съветска литература и в българската. Поставени са важни проблеми за състоянието му в различните страни и при отделните етапи на неговото развитие, за реалистичния и романтичния роман и пр. Направени са редица изводи по историята и теорията на романа. Особено внимание отделя авторът на състоянието му днес на Запад. Според признанието на Тончо Жечев историята и теорията на романа са го заинтересували във връзка с един знаменателен факт. Фактът е, че около 1954 г. на Запад се заговорва за криза в романа, оспорва се неговото развитие в бъдеще и се вещае неговата смърт. А тъкмо в това време нашата литература отбелязва възраждане на националния роман, някои безспорни негови успехи („Идеи на прозата“, стр. 6). Жечев се опитва да открие причините на това явление. Той се опира върху изказвания на Хегел и Белински за романа и се подкрепя с мислите на Маркс в увода „Към критиката на Хегеловата философия на историята“. „Изворите на романа — формулира извода си Жечев — са в интереса към действителната история, нейния смисъл, интереса към индивида и неговата борба с обществото за самоутвърждаване“ (14). Или другояче казано: историческото съзнание роди романа (32). Но буржоазното историческо съзнание днес е в криза. Буржоазията вече не вярва в смисъла на историята, не вярва в ония идеи, в които вярваше в началото, при своя възход. Голямата и общопризната криза на романа — заключава Тончо Жечев — „е само частичен израз на кризата в историческото съзнание, кризата в епичния и реалистичен дух при обяснение на историческите събития“ (стр. 32). В социалистическите страни състоянието на духовете е друго. „Социалистическото съзнание в съвременния свят става наследник и носител на здравата традиция на историческото мислене, родена от буржоазното съзнание през епохата на Ренесанса.“ С това са свързани и новите оптимистични теории за романа в социалистическите страни и разцвета на тоя епически жанр. „В романа социалистическата идея вижда неизчерпан за себе си резерв, в него тя иска да види историята на собствените си приключения, своята епична същност и конфликт с прозата на живота“ (стр. 5—6).

Всичко това интересува автора във връзка с развитието на българския роман и изобщо на епическите форми в българската литература. И занапред при разглеждането на българските романи и белетристиката изобщо категорията историческо съзнание ще играе важна роля. Още повече, че връзката между история и литература авторът ще намери още в първото произведение на новата българска литература — Паисиевата история. Това е известно, разбира се, но той му дава особено отчетлива формулировка: „Първото произведение на новобългарската литература е история и първата българска история е литературен паметник.“ И следва още по-широк извод: „Нашите белетристични форми, нещо твърде рядко, се раждат преди нашата поезия, защото в основата си те са поезия и поетична история. Нашата нова литература се ражда в един и същи ден с историческата ни мисъл, макар и още в легендарна форма“ (стр. 41—42). Тоя факт особено харесва на автора и той, макар и в скоби, изказва една мисъл направо противоисторическа. „Каквито и предимства да има обособяването на жанровете и формите — пише той, — всеки действително осъществен синтез

между тях е чудна, великолепна победа над раздробеното и еднопосочно съзнание. Отделянето на историята от литературата не може да се таксува просто като напредък, особено за една литература, започнала с история“ (стр. 42).

Ако разбирам добре мисълта на автора, той не настоява за синтез на всички жанрове духовно творчество — както може да се заключи от първото изречение, — а само за синтез между история и литература, за което изрично споменава и което се подразбира от всичките му разсъждения по-нататък. Но дори и с тая му мисъл не бихме могли да се съгласим. Защото разделянето на тия жанрове — което той не смята за „напредък“ — е в същност резултат от прогресивния ход на литературния процес. От това, че художествата литература се отделя от историята, печелят и двете. Историята се развива в самостоятелен изследователски жанр и става наука, а литературата се обособява като истинско, пълноценно художествено творчество, в което се оформят различни жанрове, постепенно умножавани. Тук няма място за съжаление — още повече, че любимият на Тончо Жечев синтез все пак се осъществява, и то в много по-съвършена форма в историческия роман. По тоя начин историята си остава наука със свои задачи а историческите събития могат да се пресъздават и преосмислят от специален литературен жанр. Всяко друго отношение между история и литература днес би довело най-много до една хубава есеистика.

Тук искам да отбележа, че във връзка с тоя въпрос Тончо Жечев надценява твърде много съчинението на Симеон Радев „Строителите на съвременна България“ — „една книга, както се изразява той, колкото история, толкова и първокласна проза“ (стр. 47). И явно увлечен в своето предпочитание на документалната, обществено-политическата мемоарна и историческа проза, той се възмущава в друга една статия, че в училищата се изучавал романът на Антон Страшимиров „Есенни дни“, а се забравяли книгите му за българския народ и биографиите на политически дейци. И се обръща към читателите иронично: „Строителите“ на Симеон Радев са история, литературата за това време търсете в „Кардашев на лов“! (стр. 179). Да оставим настрана неволната грешка, че „това време“, което е пресъздадено в „Кардашев на лов“, не е същото, което се описва в „Строителите“ на Симеон Радев. В първия случай се касае за 90-те години, във втория за 80-те. По-важна е същността на работата. В „Кардашев на лов“ има, разбира се, публицистика, но по идейната си същност той е важен документ за времето си и за отрицателното отношение на Вазов към тогавашната покварена обществена действителност. При това писателят демократ запазва своята авторска независимост — той изобличава в кариеризъм и липса на морал народните представители в Народното събрание (макар на власт да е неговата партия и макар да го нарича „най-отбраното“). Книгата на Симеон Радев „Строителите на съвременна България“ е написана наистина много хубаво, с духовити, остроумни портрети на лицата и живо изложение на събитията. И в това отношение заслужава всяка похвала. Но тая книга има твърде нездрава, за да не кажа порочна идейна подплата. Авторът не може да се похвали, че е независим от идеологията на своята партия, той е явно пристрастен към либералите и в обясненията на събитията, дето стои на реакционни буржоазни позиции — той е най-упоритият проводник на русофобството у нас. Колкото се отнася до „Есенни дни“, разбира се, че ше се изучава тоя роман, а не биографията на Стамболов, срещу когото през 90-те години младият социалист А. Страшимиров е правил митинги, а после, в 1935 г., описва терористичните деяния на „диктатора“ — както сам го нарича — така, че изглеждат необходими и оправдани, и се възхищава от „широката“ „хъшовска натура“ на „великия човек“. . . Сам Жечев в една по-късна статия справедливо обвинява Страшимиров, че в последните си работи за Стамболов и други политически дейци показвал „неустойчивост пред „евро-

пейските“ ветрове, „пред натиска на авторитарните идеи“ („Идеи на прозата“, стр. 149).

Но да се върнем към студията „Произход и бъдеще на романа“. В нея авторът проследява развитието на прозаичните жанрове в българската литература, за да установи правилно, че „Под игото“ е несъмнено най-добрият български роман и един от привлекателните плодове на европейската проза“ (10). В противовес на естетството в „Мисъл“ — списание, което отричаше Вазовия роман — Тончо Жечев го изнася на световно равнище и обяснява: „Почти никъде в европейските литератури по това време няма да срещнем това удивително съединение на класически епически дух в единство с историческата мисъл, битови и жанрови картини с национален патос, трезв реализъм с романтична приповдигнатост“ (стр. 46). Но след тоя връх, на който се издига „Под игото“, жанрът на романа до войните няма успехи. Социолог, който не изпада в социологизъм, Тончо Жечев търси причината за слабостите на романа в общественото и социално съзнание. „Убожеството на нашето буржоазно развитие след Освобождението — пише той — донесе смут, съвършено неясни перспективи, чувство, че сме бедни и унижени сред другите народи на Европа.“ Изхождайки от тая констатация, той прави важен теоретичен извод: „В неувереността на нашата историческа мисъл трябва да се търсят слабостите на нашия национален роман след Освобождението“ (стр. 47).

Като отбелязва, че след Първата световна война и след септемврийските събития интересът към романа у нас нараства и че много автори започват да пишат романи, Тончо Жечев вярно констатира, че „жътвата“ не е кой знае колко голяма, но безспорно в този период, който би могъл да се приеме като втори период от развитието му, „българският роман разшири своя терен, започна да налучква своите проблеми. . .“ (стр. 48). И като доказателство цитира пасаж от едно есе на Стоян Загорчинов за историческия роман, в което са дадени точно „движещите романа стимули в този период“ — това са големите събития между двете световни войни: комунистическото движение, убийството на Стамболийски, разгромът на земеделското движение, Септемврийското въстание и последвалите го събития. „Всички значителни постижения на българската проза в този период с корените си отиват в тези събития, както и неуспехите са свързани в една или друга степен с липсата на контакт с преживяното“ — заключава Жечев. През това време — изтъква той — има първите си победи и романът на социалистическия реализъм: „Село Борово“ от Крум Велков и „Татул“ и „Снаха“ от Георги Караславов.

За романа след 9 септември, който ще бъде обект на много негови статии по-нататък, авторът тук дава само няколко важни положения с обобщителен характер. Отбелязва най-напред подема и възраждането му след социалистическата революция. Като взема за пример развитието на Димитър Димов и Димитър Талев, той формулира една теза с много широк смисъл, която важи и за много други автори: „Събитията от края на Втората световна война, социалистическата революция след Девети септември дадоха на нашите най-добри и родени епици чувството за твърда опорна точка в историята; марксическото обяснение на историческия процес им респектира със силата на своите неочаквано бързо осъществени прогнози“ (49). И най-после — общ извод, който се свързва с поставената в началото на студията проблема: „Така историята на българския роман позна по странно съвпадение третия период на възраждане тъкмо по времето, когато на Запад започна тоталнопесимистичен разговор за края на епохата на романа, за кризата на романа и разрушението му“ (стр. 50).

Натрупал предварително богатство от познания за обекта, който го занимава, автор с ясни концепции за общественото, културното и литературното развитие, Тончо Жечев пристъпва към разработката на проблемите с голяма сво-

бода и чувство на увереност. Той знае, че всички компоненти на едно художествено произведение са свързани помежду си (както и всички моменти от едно явление в обществения или културния живот). Като изхожда от това, той търси — и притежава умението да го намери — оня компонент в художествената творба, от който, като от висок наблюдателен пункт, ще може най-ясно да обхване и изясни всички останали компоненти. Такъв най-важен, централен компонент в художественото произведение според него е композицията.

Тоя методичен свой принцип той прилага в изследването си „Композицията на нашия съвременен роман“ („Съвременни образи и идеи“) — една от най-значителните негови студии. „Композицията на произведението — пише Жечев — е неговата най-свободна сфера. Всеки значителен художник, във всяко значително произведение създава свои „закони“, строи по свой план“ (стр. 84). Никъде, както в композицията, не бихме могли да видим обективирани така нагледно и толкова пряко „индивидуалните склонности на даден автор, неговите стилови особености, идейния му замисъл и багаж, неговата оригиналност и способност да проникне в същността на пресъздаваната действителност“ (87). И тук се набляга на най-важното — на основната идея в творбата, на преосмислянето на сюжета, което слага „най-силен печат върху композирането на произведението“. Обръща се особено внимание на това, че „изучаването на композицията трябва да се свързва далеч не само с характерите и сюжета — както най-често става, — но главно с идеята на произведението, с творческата природа на художника, с неговия стил“ (стр. 88, разр. м.).

Вземайки композицията като централен компонент, Тончо Жечев разглежда редица важни проблеми на нашия съвременен роман като „идейна проблематика и битова литература“, „профанацията на реализма и безкрилото описателство“, „интелектуалното начало в романа и въпросът на композицията“. Обект на оценка са романите на Г. Караславов, Д. Димов, Д. Талев, Емилиян Станев, А. Гуляшки, Драгомир Асенов, Ивайло Петров и др. Погледът на автора е критичен. Смело, със задълбочено проникване в идейно-художествената същност на произведенията, Жечев изтъкна постиженията и слабостите в изображението на лица и картини от живота. Застанал на позициите на социалистическия реализъм, ръководен от убеждението за неговите богати възможности, той набляга особено много на необходимостта от реалистичното, философски осмислено изображение на действителността. „Вливането на по-интензивна мисъл, на философски размисли и идейно напрежение — пише той — е един от пътищата за жанрово разнообразие, стилова пъстрота и творческа оригиналност в нашия роман, за избягване на битовизма и епигонското профаниране на художествените средства на реализма“ (122). „Нашата епоха — заявява твърдото си убеждение той — се нуждае не от „картинкаджии“, а от свои проникновени художници мислители“ (122). Нашите белетристи, особено нашите романисти, могат да бъдат такива, защото са „въоръжени с най-съвършеното идеологическо оръжие и най-гъвкавия научен метод на марксизма-ленинизма“. Но — настоявайки за сериозно философско съдържание в епическия жанр — критикът предупреждава, че „засилването на интелектуалната струя в повествованието не е единственият, нито дори главният път. Главното си остава верността на живота“. Трябва да бъдем нащрек срещу „безплодното мъдруване и крайностите на безпредметното, лишено от осезаемост царство на сухата логика“ . . .Особено важно е това за романа, който трябва да се запази като „широко народно четиво“ — той не бива да се превърне в „главоболно занимание за философи“ (122). Така смело и сериозно — в статиите си — Жечев осъществява ръководната роля на литературната критика.

За съвременния български роман той е написал много рецензии и проблемни статии. В тях се оглежда оригиналният, строго индивидуален образ на един без-

компромисен критик със сигурен усет за изкуство, есеист със свободно композиране на материала и с образна реч, която увлича, литературовед, който умее да намери мястото на произведението в литературния процес. Цялата му първа книга е посветена главно на романа. Той заема голямо място и във втората му книга, чийто обект изобщо е прозата. Значителна част и от третата му книга са разсъждения за прозата.

Не е възможно тук да се изчерпи богатството от всички ония свежи мисли и верни констатации за характера и развитието на българската повествователна проза и най-вече за романа, които се съдържат в трите книги на автора. Но не мога да не се спра, с няколко думи макар, на статията „Поетиката на Емилиян Станев“ — една от най-големите студии на Тончо Жечев и една от най-показателните за неговия критически патос и остро проникновение. Това е видян от всички страни, уплътнен портрет на белетриста Емилиян Станев, изрисуван в движение — така, както се очертава в развитието си като разказвач и романист. Както навсякъде, и тук критикът анализира произведенията на белетриста по свой начин, от свое гледище и стига до свои изводи. При това формулировките му се налагат със своята яснота и категоричност, дори с интересната си фразеологична постройка, в която се използува често контрастът — нещо, което й придава особена внушителност. Например, след като разглежда разказите на автора, писани преди Девети септември, той прави следния извод: „В разказите на Станев за животните са най-дълбоките човешки мотиви на това творчество. В писаните по това време разкази за хора ще намерим най-горчиви наблюдения за животинското в буржоазния човешки свят. Изворът и на едните, и на другите е един. Това е идеалът, олицетворен в абсолютната свобода и божествена хармония на природата, болката от разкъсаното единство на човек и природа, позорното нищожество на получовека“ („Съвременни образи и идеи“, стр. 167).

Бидейки убеден, че на Станев „му провървя“ с животните и природата далеч повече, отколкото с хората и с човешкото общество (стр. 173), Тончо Жечев разглежда подробно във философски аспект и едновременно като художествено осъществяване анимализма на автора и неговото отношение към природата. С особено вдъхновение се впуска в анализ на редица разкази, за да докаже своето гледище. Между другото той прави извънредно интересен и верен паралел между него и Светослав Минков. Изкушавам се да посоча някои интересни моменти от тоя паралел. „Светослав Минков е нормално дете на градската цивилизация“. „Емилиян Станев е тъкмо обратният случай. Той е законно дете на природата, почувствувало се осиротяло от цивилизацията, почувствувало още по-страшно нашата „полуцивилизация“. „Той е селянин по душа, а гражданин по принуда.“ „Той е насилствено откъснат от изконната си среда, езичник, посаден в „манастир“ (203). Или — други съпоставки: „Единият се чувствува като риба в морето сред цивилизацията и условните словесни построения, другият се страхува да се откъсне от земята, да даде воля на игривата фантазия — страхува се от болестите на цивилизацията. Единият е график, другият живописец“ (199). Тончо Жечев е майстор на литературния портрет, на живата психологическа характеристика.

Ще изоставя много моменти, характерни за философско-естетическия и социологическо-психологически поглед на автора и ще прескоча на някои от размислите му за романа „Иван Кондарев“. За да изясни художествените му страни и неговата проблематика, Тончо Жечев припомня обществената атмосфера на моментите, когато е замислен и когато е написан той, както и състоянието на романа изобщо у нас в тия моменти. „Иван Кондарев“ — е замислен през 1949—1950 г. Замисълът и осъществяването му съвпадат с годините, когато били започнати и написани романи, които „направиха чест на съвременната българска литература и породиха надежди за закрепването на нашата национална

романистична традиция“ (219). Това са „Обикновени хора“ на Караславов, „Тютюн“ на Димов, „Железният светилник“ на Талев и др. И авторът прави съпоставка със съветските романи „Тихият Дон“ на Шолохов, трилогията на Ал. Толстой, „Барсуки“ на Леонов, „Разгром“ на Фадеев и др., които били написани приблизително в същата дистанция от Октомври 1917 г., както и споменатите романи по отношение на Девети септември. Потвърждава се закономерността на едно явление в литературния процес.

Навлизайки в същността на произведението, в което Станев е потърсил „мястото на българина в духовната и характерологична карта на света“, Тончо Жечев установява неравномерности в композицията и слаби страни в характеристиката на главния герой Иван Кондарев. И ги обяснява с това, че романът е замислен и започнат в годините преди Априлския пленум, „когато всички заплетени възли на миналото изглеждаха лесни за разрешаване“, а е писан след Априлския пленум 1956 г., когато „движението започна мъчително да разсича възлите на собственото си минало“. Оттук и художествената нехомогенност на романа, неорганичното сливане на двата потока в него — битово-живописния и философско-интелектуалния. Оттук тая „еклектичност“, особено характерна за първия том, някои изкуствено присадени мотиви към миналото на революционната борба. Всичко това се е отразило върху образа на комуниста Иван Кондарев (224—225). „В първата и втората част на романа Иван Кондарев си остава най-спорен“ (236) — едва в четвъртата част, дето става неговото сродяване с Балкана и с народа, е намерен верният тон за изображението му. По-рано той философствува, според Тончо Жечев, по нечаевски. Съвременността, съвременните размисли постепенно са измествали интереса на Станев към философското, към концепционалното начало, към проблематиката (224). Той е искал да съедини изобразителното начало с философското. Но не е могъл да обуздае личните си пристрастия към изобразителното начало, към индивидуалната психология, към характерната подробност. Поради това „философската линия на Кондарев и Христакиев“ в тези части остава „механично придадена към хималаи от подробности“. Станев заема „концепции направо от Достоевски, Пенчо Славейков, Толстой и др., проектирани в разсъжденията на Христакиева или Кондарев“ (252). При изображението на Костадин Джупуна Станев „се чувствува уверено, уютно и сигурно“, т. е. има всичко, което му липсва при Кондарев (244). Но неговата голяма заслуга е, че направи усилие да улови образа на героя на времето, комуниста, да проникне във философията на историята ни. И романът „Иван Кондарев“ въпреки някои слаби страни „ще остане забележително произведение на съвременната българска литература“ (255).

Тук трябва да изтъкна, че първият и най-голям принос на Тончо Жечев в нашата критика, основната му заслуга в нашето литературознание е в изучаването на романа. Досега той се е занимавал предимно с епическите повествователни жанрове — и от тях най-много с проблемите на романа. Собствено в нашия литературен живот той влезе и се наложи именно като специалист по романа, като познавач на романа, и то не само на българския, но и на руския и европейския роман. Вече говорих за по-крупните студии, посветени на тоя жанр. Сега искам само да спомена трите му извънредно интересни статии, резултат на негови изследвания из руската класическа литература. Три статии на нови теми и с оригинални изводи: „Епилозите на Тургенев“, „Два етюда за Толстой“ и „Чехов или за величието и нищожеството на здравия смисъл“ („Идеи на прозата“). И трите статии показват, че Тончо Жечев се движи в свой познат свят и в руската литература, както и в българската, и там той има свои теми и свои приноси. Бих посочил и случая с югославския романист Иво Андрич. Статията за него се отнася в същност за нас — за нашето национално самосъзнание, за пътя на нашата национална култура, за отношението между национална култура и

общочовешка. Тук литературата само дава материал за решението на общокултурни въпроси. Статията е озаглавена „Иво Андрич и краят на един призрак". Касае се за призрака на провинциализма, за чувството ни за малоценност по отношение на европейските народи и тяхната култура. По тоя въпрос Тончо Жечев пише със страст, с чувство на болка. Той установява, че в романите си „Андрич има определено, облечено в художествена плът съзнание за явленията от босненския живот като явления балкански, почти ориенталски и едновременно с това като прояви от общочовешката история, еволюция и култура". „В най-висок духовен смисъл Иво Андрич е пример за преодоляването на балканския комплекс за културна и интелектуална малоценност. Той открива на високо съвременно равнище колко значителни проблеми за културата лежат в тази „балканска котловина", където векове се кръстосват Изтокът и Западът" (132). Призракът на провинциализма, призрак на изоставането, е измъчвал Пенчо Славейков, Яворов, Антон Страшимиров и Гео Милев.

Преценявайки белетристиката преди Девети септември, Жечев отбелязва, че Елин Пелин се е опитвал, но не е могъл да напише роман, а Йовков, от чиито прекрасни „Старопланински легенди" ние се възхищаваме, претърпява „поражение" пред проблемата на българския донкихотизъм, който го занимава в „Гороломов" и пред събитията от септември 1923 година. У нас се развиват успешно само малките белетристични жанрове. Това според Жечев се дължи на „липсата на големи идеи за националната история" или по-точно на „оставането ни в кръга на просветителските идеи за историята". Защото „без национално въодушевление" — каквото имаше Вазов — или „без нови обществени идеи за историята и нравите никъде не е създаден роман, който заслужава да бъде споменаван " (137). Такива нови идеи имат белетристите ни след Девети септември. В нашето социалистическо съзнание — заключава Жечев — няма място за призрака на провинциализма. „Развитието на социалистическата култура ' . . . „ще разпознае, ще убие призрака" (134).

Въпросите за пътищата на културата, за националното в нея и в литературата занимава автора и в статията „Национална самобитност в литературното развитие" („Идеи на прозата"). Всички въпроси, които се поставят в тая статия — като националната изостаналост, етническото, националното и общочовешкото, интелектуализма и др., — се свеждат до една основна проблема — за самобитния и общочовешки характер на литературата, за пътищата, по които се развива литературата — от местното към световното. Като аргументи и илюстрация на тезите си Тончо Жечев взема материал от цялата българска литература — от Петър Берон до Йордан Радичков, като си служи с примери и от руската и други литератури. Той излиза от правилната теза, че всеки народ — и най-малкия, има свои духовни ценности, които може да изнесе с достойнство пред погледа на света и затова — никакво чувство на малоценност и никакво затваряне пред чуждата култура, никакъв страх от нея! Нашите големи писатели изпълниха една регионалност с общонационално съдържание — казва Жечев, — а националните рамки могат да бъдат преодолени само по пътя, по който бяха преодолени регионалните. Заслуга в нашето марксическо литературознание е на Тончо Жечев, че той на много места настоятелно и добре аргументирано утвърждава тезата за диалектическото единство на самобитното и общочовешкото в българската литература. И дава на решението такава ясна и точна формулировка: „Световната и националната литература се създават, живеят и дишат само на основата на самобитното и върхното, което раждат в съответните исторически етапи отделните райони и нации. Една регионална, една национална литература се създава, живее и намира своята голяма и истинска перспектива, става все по-действуваща, могъща, участвува в съдбата на своя народ и в големия диалог на света, колкото по-значителни национални и интернационални

по дух и мащаб задачи си поставя. Тя получава излаз, въздух, одисеевски простор само държейки се твърдо и достолепно на корените на своята история и самобитност, носейки могъщия потенциал на своето етническо зърно. Само така тя може да има почва и въздух, корен и листа за живот, т. е. всичко, каквото ѝ е необходимо“ (154).

Съвсем естествено е, че Тончо Жечев — за когото най-щастливото съчетание е съчетанието на историята с поезията — ще поставя високо документалната литература, мемоарите, защото в тях особено нагледно са свързани деянията на видни личности с големите исторически събития и се вижда как съдбата на народа се отразява в съдбата на отделния човек. Не един път той се връща към „Записките“ на Зах. Стоянов, които цени извънредно високо. Под негова редакция излезе един том извадки — най-добрата част от „Миналото“ и други мемоари на Стоян Заимов. В предговора към изданието, в размислите си за работите на Заимов Тончо Жечев стига до заключения, важни не само като оценка на самите мемоари, но и като указание на принципи, чието спазване е необходимо при писането изобщо на спомени. По своя характер — пише Тончо Жечев — спомените на Заимов „се явяват отрицание и протест срещу байганьовския период от нашия живот“. И авторът, особено замисляйки второто издание (1896—1899), ще е разбирал и чувствувал това („Критически погледи“, стр. 371). Мемоарите на Заимов се включват като „важен епизод от идейната атмосфера и борба през първите десетилетия след Освобождението“. Те са свидетелство не само за събитията, които описват, но и за самочувството и посоката на мисълта и дейността на видните борци от революционната предосвобожденска епоха. И това е положителната им страна. Но — твърди Жечев — опитът на Заимов е също така поучителен за нас сега и с „негативните си страни“, тъй като една голяма част от нашите днешни мемоаристи са повторили неговите грешки. Грешките се състоят в това, че Заимов твърде много се е старал да бъде белетрист, да украсява стила си, да се впуска в психологически анализи. И това именно е повредило както на историческата, така и на художествената страна на неговите спомени. Качества на белетристика те нямат, а страдат и често от липса на историческа правда.

Върху опита на Стоян Заимов Тончо Жечев се спира и в ценното си изследване „Българска летописна традиция и проблеми на мемоарите за антифашистката съпротива“. В началото, дето излага историята на мемоарните жанрове, той цитира предговора към „Миналото“, в който Заимов съобщава, че от трите „литературни елемента“, които влизали в неговия труд, той отдавал „по-голяма важност на психологическия и белетристическия отдел и по-малко на историческия“. Предпочитал „картинност при изображението на събитията“ и „анализиране на личностите“ пред „протоколското описание“ на места, личности, години, месеци, дни и пр. — нямало да се придържа строго към тях. „Тази платформа на мемоариста Заимов — правилно преценява Жечев — се оказа фатална.“ „Заимов възбуди всички възможни подозрения у историците, без да може да удовлетвори естетическите изисквания дори на читателите.“ В това отношение примерът на Заимов може да бъде „безкрайно поучителен“ за днешните наши мемоаристи.

Тончо Жечев цени особено високо мемоарната литература, която става „неделима част от националната проза“, със своя „самостойност като част от прозаическото изкуство на народа“, а в редица случаи мемоарите стават „едни от най-големите паметници на разказваческото изкуство“ (352). От друга страна, те могат да послужат по-късно като материал за художествени произведения. Но дори и когато се издигат до художествени произведения, тяхната цена е в документалния им характер. Те свидетелствуват за събития и обществени настроения — така, както ги е преживял, почувствувал, изтълкувал авторът. Това е субективният момент, присъщ на всеки мемоар. А това, как известен деец е

изживял дадени събития и как гледа на тях, може да бъде предадено единствено от него самия. Имайки пред вид това, Тончо Жечев с право се обявява решително против т. нар. „литературни обработки“, практикувани твърде често напоследък. Книгата на Митка Гръбчева „В името на народа“, на която дава висока оценка, той смята, че е повредена на места от украшателството на „литературната обработка“. Слабата страна в спомените на един от прославените партизански командири Славчо Трънски е тъкмо в това, че в книгите си „Партизански спомени“ и „Неотдавна“ той се е стремял да даде на епизодите непременно „художествено оформление“. Разказите „В Лопянската гора“ на Веселин Андреев — професионален писател с повече възможности за творческо пресъздаване — Тончо Жечев смята, че досега си остават едни от добрите постижения в нашата литература за съпротивата, но тъкмо те ни дават право — допълва той — да кажем, че ние още нямаме мемоарите на писателя Веселин Андреев за годините на антифашистката борба. А за книгата на Емил Манов „Пленено ято“ мисли, че „и до днес си остава една от най-сполучливите му книги — понеже е чисто документална, без стремеж за художествено пресъздаване. Подобен вкус към документалната проза проявява и друг партизанин измежду писателите — Давид Овадия в книгата си „Август, Август“.

И тъй, тая литература трябва да си остане документална. Тя трябва да представлява „точен запис“, и само когато мемоаристът сам не е в състояние да напише това, което трябва да остане в историята, може да се направи от другиго „граматическа редакция“, без измисляни украшения и психологизми.

Мисля, че Тончо Жечев има заслуга, като подигна тоя въпрос и се обяви категорично против литературните обработки. Изостави ли се тая вредна практика на украшателство, от това ще спечели и нашата история — защото ще има истината за събитията така, както са ги почувствували отделните дейци, — и литературата, защото ще се обогати със специфичен жанр на документална проза.

В трите книги на Тончо Жечев има отделни статии само за трима поети — Петко Славейков, Н. Фурнаджиев и Хр. Радевски. Но и те са документи за неговите широки творчески възможности. Статията му за Фурнаджиев е написана с истинско вдъхновение. Той създава свой образ на поета, свързва неговото възприемане на революцията с представите на нашите революционери от Априлското въстание. С проникновение е написана и статията за Христо Радевски и първата му стихосбирка „Към партията“. Жечев борави с еднаква лесnота и с подтекста в поезията на Фурнаджиев, и с идеологически ясната поезия на Радевски. Особено интересна е втората статия за Радевски, в която се проследява идеята за родината у него, отношението между чувството към отечеството и интернационалното чувство в неговата лирика и в пролетарската революционна поезия изобщо. Но той разширява обсега на темата и разглежда мотива за родината на Петко Славейков до социалистическата революция у нас. С пролетарската поезия през 30-те години, виден представител на която е Радевски, е свързан един важен съвременен процес в българската лирика — констатира Жечев — „процесът на нейното идеологизиране, започва нейният действителен живот в сферата на идеите“. „Тя не може да не усеща буржоазната родина като несвоя, като майка мащеха“ (267). Тази закономерност, свързана с острата класова поляризация, придобива друг характер след социалистическата революция у нас — тогава процесът е друг: търси се „топлината на националната привързаност“ — възражда се мотивът за родината, но на нова социалистическа основа, със „свои резони и свои особености“ (268). Тая общо вярно начертана от Жечев линия в развитието на чувството за родината би трябвало да допълним с известна корекция: Радевски още преди Девети септември, и то в най-тежките години на антифашистката борба, написа стихотворенията „Трети март“ (1938), „История“

(1939) и „Родина“ (1939). Докато в ранната си поезия той говори за две България, изправени в открит двубой, настръхнали една срещу друга, към края на 30-те години той просто елиминира буржоазната България и говори за другата, революционната, оная, която се заражда още при богомилите, при Момчил, от която са се вдъхновявали Ботев и Левски, и пише за нея с чувство на топла привързаност. Стихотворението му „История“ (1939) завършва така:

И из кървавото битие,
сред нечувана сеч и пожари,
своя път, възродена, пое
мойта днешна родина —
България.

Мисля, че тия стихотворения от сбирката „Въздух не достигаше“ трябва да се имат пред вид, когато се говори за родината у Радевски преди 9 септември.

Както споменах още в началото, през последните години Тончо Жечев проявява интерес към идейните борби преди Освобождението. Той подхвана една тема, която се смяташе за изчерпана — започна да проучва издълбоко и доста нашироко една област, която нашето марксическо историознание в днешно време засяга между другото — църковната борба. Към темата за църковната борба той пристъпи от нова страна и намери да каже своя дума. Тая тема той разработва, ръководен от своята концепция за благодатната връзка между историята и поезията. Първият дял от книгата му „Критически погледи“ е озаглавен „Поезия и история“ — и тъкмо тук са двете статии за църковната борба — или поточно за участието на Петко Славейков в нея и за един възлов момент от неговата поезия. Статиите на Тончо Жечев започват от момента, когато великият везир извиква смесената българо-гръцка комисия във Високата порта и ѝ връчва фермана, с който на българите се признава правото на църковна независимост. Излагат се спорове за българската екзархия — кой да бъде избран за екзарх и главно каква да бъде организацията на българската църква. В тая борба Петко Славейков и Тодор Икономов представят лявото крило. За Петко Славейков църковната борба е не само движение за духовна независимост — тя има и политически, и социален характер. Главната идея, която той издига във вестника си „Македония“, е „идеята за устройство на новата черква като народна и съборна“. Чрез установяването на народна църква българският народ е искал — според Славейков — „да си установи и един вид народна самостоятелност, според както е позволено то в устройството на независимите черкви в Османското царство“ („Двете касти и власти“). В борбата около уредбата на българската църква — особено след лятото на 1872 г. — Тончо Жечев вижда един „епизод от живота на идеите“. В това време у Любен Каравелов започва да назрява трагичният прелом, който го доближава до идеите на Славейков за българското освобождение, а в същото време самият Славейков не е вече на същото място, където е могъл да го търси Каравелов, а е пътувал „към Каравеловия бряг“ (49). Така че двамата се разминават. Кризата в двата потока на българското движение съвпада по време, но има различен изход. Оттук насетне църковното и просветително движение загубва народния си характер, а Каравеловата линия се подема от Ботев и неговите сподвижници (54). Като излага всичко това, Жечев намира, че тогава за Каравелов и Славейков придобива „дълбок и тайнствен смисъл“ въпросът за жертвите, давани в борбата. Но докато — пише той — Каравелов „потърси политически и идеологически отговор“ на тоя въпрос и нова ориентация, самотният и изоставен Славейков „търсеше поетически отговор“ (56). Измъчван от „съмнения и разочарования“, той написва „Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“ и „Изворът на Белоногата“. „Не пей ми се“ е „първият и най-точен поетически израз на разочарованията на Славейков от черковно-

просветителното движение“, а „Жестокостта ми се сломи“ е „горд отказ от гордостта, от жестоката лична правда на „Не пей ми се“ в името на правдата и страданията народни“ (58, 59). Особено оригинално схващане има Тончо Жечев за „Изворът на Белоногата“. Той смята, че досега тая поема не е тълкувана правилно и се опитва да ни даде „ключа, с който ще отворим тайните ѝ чарове“. Досега като централен момент в нея са вземани срещата и разговорът на Гергана с везира. „Гергана била непокорната робиня, чиито отговори на поканите на господаря са изпълнени само с патриотично въодушевление.“„Това е — отсича Тончо Жечев — безпомощно превеждане поемата на конвенционален език, с който третираме всички произведения на нашата възрожденска литература.“ Да се тълкува така тя — това значело да се отказваме от нейния дух и смисъл, заради подтекста да не разберем текста, заради съпровождащия мотив да не чуем основния (73). А основният мотив — според Жечев — е мотивът на вграждането, за който досега всички са мислили, че не е свързан вътрешно с останалите моменти в поемата. И затова изучаването ѝ трябвало да се движи отзад напред, от края на поемата към нейното начало.

Преди всичко Жечев има свое тълкуване за най-голямата част на поемата — срещата и разговора с везира. Според него „пашата стои пред Гергана не като господар пред робиня, а като участник в един спор“ (73). Спор, в който Славейков е вложил сравнение, което натрапчиво го е преследвало — „сравнението между природосъобразния и цивилизования живот, между оседналостта и скитничеството, между града и селото“ (75). Тук Славейков „противопоставя града на натуралното и незасегнато от него село“, „проникващата през всички пори на Турската империя „градска“ култура“ — на „съществуващата народна култура преди нея“, „морала на своята съвременност с цялата му лабилност“ —на „твърдия и непоклатим морал на незасегнатата от нищо патриархалност“ (79). Разбира се, едно подобно тълкуване може да се приеме. Но противно на Жечев аз мисля, че това е съпровождащият мотив, а основният е изображението на идеалната българка с нейната морална чистота, с нейната привързаност към родната земя, към бащиния дом и в краен план — към родината; българката, вярна на своята любов и на своя род до смърт. Без тоя народностен, патриотичен патос — основен за творчеството на Петко Славейков — поемата „Изворът на Белоногата“ не би имала това трайно художествено внушение, каквото има. Мисля, че и самият текст доста ясно говори за това.

Вторият въпрос, по който може да се спори сериозно тук, е вграждането, въпросът за значението и мястото на тоя мотив в поемата. Според Тончо Жечев „живецът“, „странният живот на идеята“ в поемата бил „изцяло свързан с мотива за вграждането и жертвата, поетичния мотив“, който издигал „до висотата на трагедията идилията на живота“ и хармонизирал „поемата не формално“, а зад разрасналата се първа част (разговорът между Гергана и везира), оставял „необятното царство на непознатото и тайнственото“ (64). И тоя мотив — за вграждането и жертвата — идел в поемата като неин „живец“ в резултат на всички разочарования и жертви, които е струвало на Славейков участието му в църковната борба. В поемата вграждането трябвало да утвърди идеята, че всяко дело иска жертви.

Много исторически и особено литературни знания показва Тончо Жечев в усилието си да обоснове своята теза, много произведения от чуждите литератури и от нашата с близки образи или сходна философска основа — за жертвата, която изисква всяко голямо дело — използува той, за да ни убеди в своето тълкуване на „Изворът на Белоногата“. Всички тия знания и свързаните с тях интересни мисли на автора сами по себе си ни го представят в най-хубава светлина като оригинален литературен изследовател. Но тезата му си остава недоказана. Недоказано е, че Гергана трябва да бъде пожертвувана за някакво дело,

неубедително е, че разочарованията на Славейков в църковната борба имат пряка връзка с поемата.

Но в тълкуването на мотива за вграждането у Тончо Жечев има друга една идея, която той между другото подхвърля, но която може напълно да се приеме — това е изстраданата народна мъдрост, че „много добро не е на добро“ или, както опозналите живота хора говорят за Ралица в поемата на Пенчо Славейков: „Ех, кабил, ни край не е на хубаво да води тая хубост“. Според „народното прозрение и ясновидство“ — пише Тончо Жечев — „мястото на такава чистота и доброта като Герганината не е сред нас, а за другия по-добър свят, истинският брак на голямата любов е само със смъртта (едно вярване, заето по-късно от романтиците, влязло в кодекса на романтизма от народните вярвания и приказки). В поемата „Изворът на Белоногата“ в стила на приказките ведата става оръдие на злото.

*

Както се вижда от изложеното дотук, научноизследователското и литературно-критическо дело на Тончо Жечев има широк тематичен диапазон. То засяга не само литературата, а и други области от нашия културен живот. Не е възможно — и не е нужно — да се разглеждат изчерпателно всичките му трудове. Но и от тия, които разгледахме, се вижда ясно, че имаме пред себе си един талантлив, сериозен литературен работник със значително дело, с много научни приноси, със свой ярко изявен творчески образ, със свой стил и хубав поетичен език. И, бих казал, със свой обект на изследване. А да намериш свой обект — това вече е белег на творческа личност. Бих искал да подчертая още един път неговия широк поглед. За каквито и произведения да говори, той не се ограничава само с конкретна оценка на произведението и не само определя в исторически план неговото място — от своите разсъждения той извежда винаги и теоретични обобщения. Теоретически мислещият изследовател у него се проявява не само при литературните жанрове, но и при работата му върху обществени и общокултурни явления. Теоретик, историк и критик вървят заедно. Макар главният терен на неговата дейност да е художествената литература, той има подчертана склонност и към исторически и философски обобщения. Той не забравя никога, че художественото творчество е една от проявите на националното съзнание, свързана с другите негови прояви. Неговите интереси често го карат да преминава от личността на писателя към личността на обществения деец и на други културни дейци. Понеже го занимава най-вече движението на идеите, а техен носител е интелигенцията — той се интересува от нейната история и от представителите ѝ. Не току-така на едно място той пише: „Голяма и сложна задача за нашите съвременници е написването на история на българската интелигенция паралелно с история на литературата. „Познавайки творческите възможности и склонности на Тончо Жечев, мисля, че той би могъл да изпълни особено успешно тая задача.

СЛАВ ХР. КАРАСЛАВОВ

Ваня Бояджиева

„Който е тръгнал радост да дава,
своята радост сред път оставя“

(„С песни живееш. . .“)

В своята първа стихосбирка „Ехо от кавалите“ (1959) Слав Хр. Караславов доказа поетичното си пристрастие към равнината на Тракия. Неговите „полски“ стихове се редят с непринудена откровеност, малко монотонни, но с жива и конкретна образност. Леката тъга по най-свидното — баща, майка, първа обич и спомена за безвъзвратно изминалото детство — са основни мотиви в неговата първа книга. Поетът се чувствува сраснал със земята, той е частица от нея и това ще го крепи винаги, особено когато бъде подгонен от градския шум. Много силна е тази негова привързаност към земята и равнината, а не към морето или планината. Ехото от кавалите и равнината дава отпечатък върху цялата по-късна поезия на Слав Хр. Караславов — запазва се своеобразната напевност, дълбоката връзка с народната поезия. В куплетите на поета винаги се крие някакво усещане за широта и безкрайност — незнаещ точно кога ще спре, кога ще заглъхне последният тон. Поетът може би ще иска да се откъсне от магията на равнината, но и по-късно винаги все нещо ще му напомня за нея — песента на щуреца, жълтото полско цвете, в съня му ще се мяркат прадядовски каруци. Но още в най-ранното си детство поетът е усетил устрема на новото, тътена на революцията, магнетизма на комунистическите идеи. Неговата лека тъга е естествената тъга на всеки, който се разделя със спомените от детството, а не тъга по старото село. Напротив, той, още твърде малък, е имал щастието да съзре пътя към бъдещото развитие на социалистическата ни родина и да види там някъде и своето място. Но не ще побърза да захвърли „селската“ образност и да се накичи с градска бутафория, да приеме „ново“ светоусещане. Тази образност не му пречи да бъде наш съвременник, а му създава непринудена самобитност. Той не я поддържа изкуствено, тя иде нейде дълбоко от самия него, неусетно, естествено, без следа от маниерност и изкуственост. Някои смятат, че у този поет няма достатъчно развитие, както у някои други от неговото поколение. Но защо трябва да се отхвърли тезата, че неговото съзряване и истинско развитие не е тъкмо тази вярност към земята и себе си, в това съзвучие към полската гама от цветове и звуци, в тази естествена мъдрост, мъжественост и устойчивост пред всички изкушения на града. Защо трябва да търсим у този поет неща и особености, които срещаме у другите. По-добре е, ако се вгледаме в самия него, в образния му поетичен свят.

В „Ехо от кавалите“ заедно с елегичните настроения за стария дом, бащиното огнище и ореха, където поетът се прощава с детството и ранната младост, има един цикъл, който изненадва със своята оригиналност — това е „Лудогорски кръстопът“ (написан през 1957 г.). Още тогава поетът проявява своето силно изострено чувство за природа — оттук онази привидна монотонност, изпъстрена с причудливи поетични видения, характерна понякога за песните на източните народи. Поетът е само на 25 години, но у него има силна отговорност към призванието, няма никаква младежка разпиляност, а вътрешна съсредоточеност, една неочаквана промисленост и стремеж към преоценка. Заедно със стиховете, наситени със селски спомени, ще намерим куплети с интересна поетична проницателност, с неосъзнат може би още стремеж към съхранение на оная мъдрост, родена в равнината, дошла от дъха на черноземa и народната песен.

С враг ли врагуваш — стискай ханджара,
правдата в бой се прославя.
Нека те води мъдрост прастара:
змийката гълъб не става. . .

Такива куплети от една първа стихосбирка не могат да не се запомнят, те не чертаят някаква основна линия в развитието на поета, но разкриват неговото вътрешно богатство. Те са доказателство, че не само мелодичност, настроение и полска образност са характерни за стиха на Караславов, а и една особена, „народна“ мисловност ще съпътствува неговия стих, без да се стреми да вземе преднина, без да се натрапва. Това е онази тиха, но много жизнена народна мъдрост, завещавана от прадядо на всеки внук от равнината, която поетът е наследил и от която той не се стреми да бяга и прибързано да скъсва. Тя ще си остане неговото второ „аз“ и по каквито и градски пътища да се движи, ще му нашепва стари истини, ще го предпазва от възгордяване, надменност и самозабравяне пред успехите, от бездушие и модни увлечения.

Който силно ревнува, той е сянка, която
все прегръща дървото, все пълзи по земята
и потръпне ли клона — тя тревожно се мята. . .
О, любов като тая оковава душата.

(„Няма шипка без трьни. . .“)

*

В следващите стихосбирки „На бял камък“ (1961), „Корава пръст“ (1962), „Насаме със сина“ (1965), „След време“ (1966), „Приемете ме и такъв“ (1967) и „И никога да не си отивам. . .“ Слав Хр. Караславов доизгражда своя поетичен стил. В тях израства и възмъжава образът му на поет, разгръщат се и разцъфтяват някои от най-хубавите страни от неговата творческа индивидуалност. Във връзка с развитието на поета ще ми се да отбележа по-специално стихосбирките „Насаме със сина“, „След време“ и особено „И никога да не си отивам. . .“

Доста хубави неща се написаха на времето за „Насаме със сина“. Освен оригиналния подход в разработката на тази тема за поетично общуване между баща и син трябва да подчертаем тук и присъствието на още една неотделима тема в поезията на Слав Хр. Караславов — дълбоката синовна привързаност на поета към родината и всичко, свързано с нея. И тя не се чувствува само в отделните посвещения, а най-вече в съкровените завети, които предава на сина си:

Мене ти можеш със хулна дума
да забравиш
и отмилееш,
но когато поемеш по друма,

не забравяй
за Нея.

(„Девети разговор“)

Колкото и интимни и свети неща да доверява поетът на своя син, тя, родината, присъствува неразделно между тях двамата, тя е, която ги свързва с миналото и бъдеще, тя е, която ще накара еднакво да закипи кръвта в жилите и на двамата, ще буди възторзи и гняв и винаги ще ги сродява най-близко.

Обичай ме за българската вярност
осъждай ме за моя селски нрав. . .

(„Седми разговор“)

Бих искала да припомня едно интересно стихотворение на Слав Хр. Караславов от стихосбирката му „На бял камък“, където поетът е доловил нещо много вярно за българина:

Народни песни няма за морето,
че българинът свойта скръб събрана
изплаквал в тъжни песни за Балкана,
за хляба черноземен, за полето,
за смели и левенти байрактари,
за подвизи хайдушки
и за пушки,
които удрят люти кърсердари
в дълбоката омраза на сърцето.
Народни песни няма за морето!

(„Народни песни няма за морето!“)

В това стихотворение освен вътрешната своеобразна мелодия и образност присъствува и точна, почти режеща мисъл — две основни характерни качества, които постепенно се обогатяват и развиват в творчеството на поета. Понякога преднина взема „селската“ мелодика и образност и тогава може да ни се стори не без основание, че поетът твърде много се повтаря, че се върти едва ли не в омагьосан кръг, а друг път, когато мисълта прозира по-осезаемо за сметка на поетичността — тогава стиховете изглеждат декларативни и сухи. Но на Слав Хр. Караславов му е извънредно нужно да извърви и поотделно, и заедно тези друмища на мисълта и песента, за да ги слее в най-добрите си стихове по свой начин в една цялостна сплав. И тогава неговите куплети не могат да не засегнат чувствителността на всяко българско сърце, защото неговото сърце е препълнено с обич към родината и с желание да се раздава на хората, но не безразборно, а някак сдържано, строго и същевременно всеотдайно.

*

Стихосбирката „След време“ е мъничка и непретенциозна, в нея сякаш няма нищо „ново“. Но в същност поетът все повече намира себе си, затвърдява постигнатото. Все още можем да срещнем бледи и банални строфи, но важното и хубавото е, че срещаме силно и вълнуващо изречени изповеди:

Земята е при мене вечно,
тъй както мойта сянка с мен.
За всичко близко и далечно
аз знам от земния й ден.
Тя няма с мене да изчезне.
. . . . . .
Земята с ласки ме тешеше,

завиваше ме със цветя,
за мен грижовна майка беше
и си остана майка тя.

Със своя трепет всекидневен,
по-топла от добри ръце,
остава си праобраз древен
на моето сърце.

(„Праобраз на сърцето ми“)

Ако чакаме от този поет да се развълнува от морската шир или от градските нощни светлини, ние ще останем излъгани. Ако го съветваме също да замени своята изстрадана още от детските дни селска поетична образност с „нова“, „по-подходяща“ и по-съвременна, това би означавало да му сочим грешен път на развитие. А неговото развитие се осъществява в същност на пръв поглед бавно, но сигурно. Той не може да не изживее по своему кризата на селския син, дошъл в града, където черният телефон е заменил шепота на листата. Той носи в сърцето си сериозност и вглъбеност на човека от село, който не се отнася повърхностно и бездушно към сериозните проблеми на нашето съвремие. „Селската стихия“ се проявява вече в упоритостта и последователността за откриване на трайното и красивото в нашето забързано ежедневие. Поетът не се възторгва прибързано от незначителни неща, но затова пък, когато се пристрасти към нещо, то е трайно и дълбоко. Той още не е намерил време сякаш да напише своите най-хубави любовни куплети, но винаги намира време и нужните думи да изповяда дълбоката си привързаност към родината.

*

Разгръщайки стихосбирката на Слав Хр. Караславов „И никога да не си отивам. . .“, у читателя остава впечатление, че сякаш е общувал с един по-различен поет. Новото е в появата на оная особена нотка на мисловност, която, макар и често трудна за формулиране, винаги е знак, че е настъпило времето на по-дълбоко углъбяване, времето на това, което Пенчо Славейков обичаше да нарича „Преоценка на ценностите“. Сега понякога това състояние на поета наричаме „мисловност“. Обикновено, когато някой млад поет дебютира с твърде „мисловни“ творби, често пъти по-нататък мислите му като че ли се изчерпват, а той няма вече сили да се насочи към по-непосредствено писане. В „И никога да не си отивам. . .“ Слав Хр. Караславов естествено и някак неизбежно се съсредоточава към овладяване на по-мисловния начин на писане. Важното и интересното е, че това ориентиране на поета не идва насила или по подражание, а по особена вътрешна необходимост. И то е толкова „преоценка“, колкото и стремеж към по-голямо майсторство на формата и по-голяма значимост на темите — в същност стремеж към зрелост, от който с основание можем да очакваме добра жътва. В този смисъл Слав Хр. Караславов не е застрашен от онази мисловност, която би могла да убие живата струя в стиховете му. Напротив, тази струя си остава все още толкова силна, че на няколко места в стихосбирката се получава нещо наистина странно — твърде голямото количество живи и пълнокръвни сами по себе си образи така се натрупват, че скриват свързващата ги нишка и остават впечатление на завършеност в детайла и незавършеност в цялото. Дори понякога от това страда смисълът. Имаш чувството, че поетът е творил на етапи — първо е подбирал думите и образите, справил се е успешно с тях, после ги е сглобил в куплети, преодолял е и тая трудност и сякаш не са му останали достътъчно сили, за да прецени колко строфи са му нужни и как да ги подреди. Може би причината на тази особеност трябва да се търси все

във връзката на тракиеца Караславов с равнината, в големия товар от „тракийска образност“ и дори „тракийски речник“, който той носи в паметта си. Казвам това въпреки думите на поета и едновременно ще се позова за потвърждение пак на тях. Той пише неизбежно с мъничко тъга, че вече селото му е станало град и

. . .само на критиците в очите
все тъй ще си оставам селски син!

Като че ли едновременно с все по-голямото нахлуване на града в селото трябва да е изчезнала и специфичната душевност на „селския син“. Но нищо подобно! Като пълно противоречие на тая декларация (но не лошо от поетична гледна точка) звучи и същото това стихотворение, пък и цялата стихосбирка, написана именно под знака на един „мълчалив, зелен мираж“ и пронизана от „звъна на полски ветрове“. Тази подчертана „селска интонация е останала присъща на Слав Хр. Караславов и в последната му стихосбирка. Както у големите руски поети Колцов, Некрасов и Есенин, картината на могъщите степи е надълбоко и неотлъчно врязана в съзнанието, така и у Слав Хр. Караславов неизменната представа за Тракия така упорито — и бих казал за добро — се връща непрекъснато в неговия „песенен“ свят. И ако има нещо общо между двамата, то е в тая толкова кръвна връзка с равнината, тема, така експлоатирана от критиците и така трудна за разкриване, че ще се ограничa с едно сравнение, взето нарочно от съвсем несходни стихотворения, за да изпъкне само сходната образност. Ето у Есенин:

. . .Потому что я с севера, что ли
Я готов рассказать тебе поле,
Про волнистую рожь при луне.

А ето у Слав Хр. Караславов:

Мен ми трябва само едно пълнолуние,
един разговор с топлата ръж. . .

И веднага неминуемо трябва да се върнем пак при разликата между Есенин и Слав Хр. Караславов, разлика в епохите, в личността, в мирогледа.

Двама големи български поети — Ботев и Вазов — са в същност едни от истинските учители на Слав Хр. Караславов. Те са му завещали и висок граждански дух, съпричастност към всички вълнуващи съвременни проблеми и специфичната за българина бунтовност. Особено духът на Ботев дотолкова не е давал мира на поета, че той е написал цяла поема за него и някои нейни места са наистина значителни художествени постижения. Макар тук-там в нея степента на поетичното внушение да поспада, поемата е белязана с печата на истинското вдъхновение и изстрадана концепция. Ботевият поглед, който вижда, че „тук не свършва стихналата стая“, говори за истинското умъдряване на поета и за намерената и осъществена „мисловност“, която той продължава да търси — и да се надяваме — да намира още по-често. Тази стая, която „не свършва“, която се простира далече-далече, е едно осмисляне на Ботевия завет, едно ново въплъщение от редицата безкрайни въплъщения на духа на гениалния поет, по чиито благородни стъпки вървят поколенията български поети. Трябва да пожелаем на Слав Хр. Караславов никога да не изневери на тази здрава българска традиция.

АНДРЕЙ ГЕРМАНОВ

Кирил Топалов

Лирично-изповедното начало се осъществява в творчеството на Андрей Германов в контекста на подчертано личната гражданско-етична ангажираност. Нищо не е така чуждо на световъзприемането на Германов, както нравственият херметизъм и самочувствието на аристократичната дистанцираност от вълненията на съвременността. Той пише само за лично и дълбоко изстрадани неща и така постига категоричната искреност на стиховете си. Затова проблемът за откриването на своя лирически герой се осмисля за него най-точно във формулата на стиха: „Да се постигна стремя се".

Идейно-естетическата програмност на тази формула разкрива най-добре прибързаната едностранчивост на определението „селска", давано понякога на поезията му. Германов пише не за селото, а чрез селото — за себе си, за нас, за съвременника. Не рисува селски картинки, а поставя нравствени проблеми, в чийто център е не постепенното отдалечаване и откъсване от емоционалната коравост и привлекателност на селския духовен мир, а тъкмо обратното — все по-недвусмислената нравствено-философска съпричастност с категоричността му. Неслучайно противоречивите — и елегични, и възторжени предчувствия на социалното разрушаване на селското у нас се долавяха по-често в ранните му книги. Още тук те бяха далеч от елементарността на външната психологическа едноизмерност и загатваха определено, настройваха за бъдещия етичен катарзис. „И сме селяни уж, и не сме вече селяни. Друг е нашият път" — споделя поетът, но акцентува повече на обречеността ни на „коравата, правата селска стихия" („Всички наши деди"). В „Стари майки" тази обреченост е заключена в пречистващата сила на елегично-романтичната болка по чистотата и истинността на изгубения селски свят, а в „Откършена клонка" е превърната в цялостна алегория:

Тая малка драма ме покъртва:
клонката все още шумоли,
клонката не знае, че е мъртва,
не усеща тя, не я боли.
Тя не знае — здрав и непокорен,
все така шуми върхът висок,
тя не знае — няма вече корен,
тя не знае — няма вече сок.
Няма ветрове и семе няма.
Няма бъдни клонки и листа.

Така тия стихотворения, в които привидно се разрушаваше „селското“ у поета, подготвиха в същност връщането към него, философското му преосмисляне като светогледно-нравствена позиция. В този смисъл придобива програмен характер стихотворението „Просветление“, поместено още в „Работнически влак“. Авторът се самоосъжда, че помни „стона на кавалите, звъна на острата коса“, помни всички ония външно налагащи се на вниманието атрибути на селския свят, но е забравил и прежалил поетичната, красиво краткотрайната утринна роса, метафорично въплътила идеята за етична чистота: понякога ни се струва, че е измислена от някой „овехтял поет“, но тя — „чистата, шареноцветната, хилядолетната„ — всяка сутрин целува света и сияе върху цветя и дървеса. Така Германов още твърде рано ни даде ключа за разбиране на неговия непресекващ и досега афинитет към „селската“ тема, като във всяка следваща стихосбирка се стремеше към по-голяма дълбочина и мащабност на обобщенията. Само ако имаме пред вид всичко това, няма да тълкуваме като самоцелни и атавистични стихотворенията му за отминалото време, за родния край, за някогашните хора, а ще долавяме философията им, въплътена в далечен намек или в пряка изповед:

Ах, село с име на явор,
мъничко като листо! —
Аз го оставях, забравях —
не ме забравяше то.
По градовете безсънни
чувствувах — чука отвън
да ме приспи, да изпълни
с хубаво моя сън. . .
Идвам да сверя сърцето си,
влизам като във храм
в селото между полето
и кремъчния балкан. . .

(*„Село Яворово“*)

Хората, думите и къщите в родното село са и същите, и не същите, но забележете — те бият под гърдите му „със обич като преди“. Неусетно рационалният център се е преместил именно в стиха с най-голяма нравствена натовареност. Същата закономерност откриваме и в редица други стихотворения: в родния край сърцето сече с огнивото си най-силните искри („Старата България“), а при овчарите в Балкана търси най-точните и неочаквани слова („Вечер“); поетът подчертава верността си не просто към нивите, а към спокойствието им, че когато натежат от плод, здрачът ще се отдръпне пред светлеещите баири („Ниви“); той осъзнава истината, че „коравата кръв“ е измила всичко чуждо в душата му и че се завръща „такъв, какъвто съм роден“ („Годините не ми отнеха“). В съзнанието му се връщат непрекъснато спомени и видения от селските детски дни, повикани не от мемоарна сантименталност, а от необходимостта да се преоткриват нравствени ценности. Колкото и да е малко селото, дори да е като закътаното сред гнездата на орлите и голямо, „доколкото да стъпи мъжки крак“ Валя Меджа, то за него е една вселена, един свят. Непрекъснато буди асоциации и сравнения, свързани с най-съкровени неща, и обикновени житейски детайли — превърнатата в тихо тържество на благородството и силата смърт на селските жени, неизменното момиче сред копаещите из блоковете жени, което „брада подпряло със ръка, мълчи и гледа към небето“, езическата виталност на гроздоберната вечер, изрязаните като скали под синьото небе на планината колибарки — зазвучават като обобщения, като символи. Новото, „градското“ битие на довчерашния селянин му дава възможност за най-разнообразни сравнения, често прерастващи в алегории („Неочаквана среща“, „Невроза“, „От прозореца на вагона“,

„Петли по градските балкони“). В измяната на селския нрав, на селската духовна свобода и чистота той открива измяна на изконната хуманна същност на човека. Затова понякога е беззлобно-ироничен, но понякога и жлъчно, язвително-жесток в присъдите си, доведени, както в „Невроза“, и до съзнателно огрубяване:

Я! — горе свети слънце над Копитото?!
То значи — нейде вретенява житото
и блеят — живи — агънца в кошарите,
не флейки и кебапчета по скарите. . .
То значи — някъде цъфтят черешите
и по изпръхнали поля горещите
мъже повеждат своите булдозери,
тъй както тука дамите булдозите. . .

До истински нравствен и емоционален пароксизъм тази душевна драма достига в апокалиптичната мъчителност на стихотворението-алегория „От прозореца на вагона“. Болезненото осъзнаване на самотата в началото на стихотворението подготвя буреносната атмосфера на следващите строфи, в които експресията на зрителните и слухови внушения подчертава най-убедително дълбочината на мъчителната рефлексия. Оглушително тътнат стоманените мостове, свистят обезумелите колела и релсите се тресат в страшен ритъм, между цветовете се мята безумният хоризонт и железните, гърмящи линии все по-стремително ни отрязват от земята. Идва и моментът на нравствената колизия:

В гърдите ни, за вихъра открити,
изчезват мисли, топлота, дихания!
Сърца, сърца сред бясното движение
докоснали се, в миг се разминават,
и като смътни сенки оттрептяват. . .
И се объркват всички измерения!
Орисница ли тъй ме е орисала? —
Кървят в такива нощи стари рани
и черни мисли като черни врани
кълват: Къде? Защо? Какъв е смисъла?

Ехото на тия въпроси долавяме все по-осезаемо в последните стихосбирки, в които често надделява меланхолната тъга на самоиронията, на самоприсъдата. Възторжените заклинания на младостта все повече отстъпват място на невинаги оптимистичната равносметка — не всичко е съхранено, не на всичко сме останали верни. Отново се мярва споменът за чистата утринна роса, вместо която се мием в мътните градски утрини с „луги“. Старите приятели — дървото, камъкът, полето, старинните домове с пеещи стъпала — се отдалечават от нас без укор, но криещи в бъдещото си отсъствие най-страшната разплата и наказание („Носталгия“, „Домове“). Но и самата тази тревога е достатъчна гаранция за неотстъпената висота на нравствената позиция. В „Като въздишка“ Германов помести и цял цикъл — „Вярност“, — който тематично и емоционално е близък до първите му „селски“ стихотворения, но носи прозренията на зрелостта.

Тези стихотворения насочват и към една друга характерна особеност на поезията на Германов — нейното постепенно интелектуализиране. В „Равноденствие“ е важна не толкова беглата констатация, че годините правят поета необщителен, че очите му стават все по-остри и в стиховете му се мярка все по-рядко удивителният знак. Интересуват ни не само признанията на автора за осъзнаването на зрелостта, но и реалните резултати от настъпването на мъдростта, и в този смисъл можем да твърдим, че „Равноденствие“ постави истинското начало на интелектуализирането на поезията му. На мястото на емоционално-

рационалната директност на внушението идва все по-често алегорията, цялостната метафора. Тук е „Мостът“ — едно от най-хубавите стихотворения на младата ни поезия. То е толкова богато с подтекст, че всяко тълкуване би било едностранчиво, би го ограбило. Подчинено е на своеобразна вътрешна градация, довеждаща до рационалната кулминация на последната строфа:

. . .А сега — аз съм пръстен от брака
на два весели къдрави бряга
и когато сте на мен — единия
е за вас вече стара идилия,
той е вече за вас история.
Ала бъдеще още е втория!
Аз мълча и дъгата ми мощна
ви пренася отвъд.
Аз съм мостът.

Понякога написани в първо лице, понякога — във формално, привидно неангажираното трето — тези стихотворения-алегории се отличават с по-подчертана сюжетност, заета обикновено от света на природата или селото („Новата земя“, „Суша“, „Есенни цветя“, „Грозде, грозде. . .“, „Река“). Както в тази, така и в следващите стихосбирки те имат сравнително еднообразна и несложна композиция: предметно-нагледната описателност, привидно неангажирана в началото с подтекст, довежда неусетно до цялостно преосмисляне и до художественото избистряне на идеята. В процеса на сгъстяването на метафоричната атмосфера, довеждащо до това цялостно преосмисляне, е най-интересен онзи възлов, междинен момент, който е свързан семантично с предшествуващата, описателната част на творбата, а естетически-функционално — с художественото обобщение. Той е едновременно и метафоричен детайл, и решаващ композиционен пункт. В „Суша“ след картинното описание на опустошението авторът подмята като че между другото: „Най-слабите стъбълца се поддават, смятат — вечна е“, но нашето внимание вече е предизвикано от това „най-слабите“. Ние вече предчувствуваме развръзката, която идва по логиката на антитезата: само уверените в преходността на сушата луковици „със усмивка тайна чакат първия дъжд“.

В някои от тези стихотворения — „Откършена клонка“, „Новата земя“, „Ах, не — това съвсем не е умората“ и др. — Германов е направил неуспешен опит да засили идейния акцент чрез пряко вмесване, чрез директна оценка и тогава се стига до разрушаване на художествената органичност. Излишни са дидактични поанти, като „Спирам се над мъничката драма. Мисля за големите неща“, „В такива дни ни будят странни мисли, неясно ни облъхва вечността“ и др., защото перифразират априорни за изкуството истини. Подобна незащитена художествено преднамереност откриваме често в по-ранните стихотворения, отразили философско-етичните търсения на Германов. Когато изневери художественият усет, до декларативността остава само една крачка, която дори не е необходимо да правиш — декларативността сама идва при тебе. Тази удобна и коварна заместителка на поезията е най-опасна за подчертано лирично-изповедни поети като Германов. Да говориш почти винаги в първо лице и да не ѝ се поддадеш, е извънредно трудно, и в първите си книги, а и в някои стихотворения от последните А. Германов невинаги устоява на вездесъщата ѝ сила. В първата стихосбирка „Кълнове“ можехме по-често да срещнем декларации, като: „че за моята млада България свойта младост и сили ще дам“, „мили ми са родните баири, вятърът на родните места“, „В тая бяла нощ, лунна и есенна, ти ли, обич, ме викаш от сън“ и т. н. В следващите книги те са несравнимо по-малко, но тъкмо защото са по принцип неприсъщи на художественото мислене на Германов, там, където се появяват, налагат своя дразнещ дисонанс. Почти единични са

случаите на изцяло декларативни стихотворения — „Възмъжаване“, „Във тоя мъчен век на рак. . .“, „Ти смяташ. . .“, някои стихотворения от „Азбука“. Обикновено декларативни са отделни моменти, в които авторът се намесва пряко или иска да подчертае на всяка цена личното си отношение, съпричастността си: „Аз постоянно съм във спор със себе си“, „Зная: само ако пиша, ако пея, аз единствено бих могъл да живея“, „Аз вярвам в непостигнати неща“ и др. Когато декларативността не е свързана с личното авторово участие, тя се превръща в сухо и безкрило, умозрително описателство (последните строфи на „Момиче по пътеката“ и „Висота“, моменти от „Битие“, „Човекът има нужда от илюзии“, „Гост от село“, от редица стихотворения от „Азбука“). Разрушителната, деестетизиращата сила на декларативността се проявява най-отчетливо в обобщението, в рационалния център на стихотворението — така е във „Всекидневие“, „Хляб“ „Трудът“, „Монолог“, „Зелени хълмове“.

Ако подчертаната изповедност на поезията на Германов обуславя промъкващата се понякога декларативност, то засилващото се мисловно начало в нея е свързано — почти в същия мащаб — с умозрителността. Помамен от неотразимата сила на интересната асоциация, на дълбоката мисъл, поетът неусетно нарушава задължителната за изкуството интелектуално-емоционална мяра и вместо естетически въздействуващ художествен образ се раждат, макар и рядко, изсушени разсъдъчни самоанализи. Интересно е, че Германов направи още в първата си стихосбирка опит да напише „интелектуално“ стихотворение — „Разговор с черепа“ — и несъмнено държеше много на него, щом озаглави така и целия последен цикъл на книгата. Подтикнат навярно от известната литературна реминисценция, той поведе с черепа, косвено с философията на обезличеното примирение, един диалог на твърде позната и експлоатирана тема, завършващ — както си му е редът — и със строшаването на зловещия опонент. Изтъквам всичко това, защото винаги когато от някое стихотворение на Германов ме докосне суховейният полъх на умозрителността, си спомням за този страшен и наивен разговор. Все същата е и сега в някои умозрителни стихотворения искреността на вътрешното авторово вълнение и въпреки несравнимо нарасналата способност за интелектуално вглъбяване, същите са и неудовлетвореността, и чувството, че сме се срещнали с неубедителната преднамереност („Преодолявам радостта у себе си“, „Закъсняло посвещение на П.“, „Усмивка“, „Сняг през юли“, „Зодия Близнаци“, повечето стихотворения от сравнително несполучливата книга „Азбука“), а „Фантастично стихотворение“ и по композиционното си решение напомня за разговора с черепа.

В горчиво-гордата тръпка на осъзнаването на настъпващата зрелост се долавя все по-определено борбата между философско-съзерцателното и творческидейственото духовно начало, все по-определена става диалектическата им противопоставеност и обусловеност. В „Яростно слънце“ има две стихотворения, обединени под общо заглавие „Есента“. Външно погледнато, в тях (особено в първото) преобладава пасивната съзерцателност, меланхолната импресивност: есенният вятър носи сухи листа и студ, земята бавно стине и ятата се забиват в простора като черни стрели. Но още в самото начало се налага на вниманието ни натежалата като „късния плод, напоен с гъста слънчева сладост“ размисъл на автора:

В тази идваща есен
аз съм тих
като горска хралупа без рой,
аз съм чист
като цялата тая
безкрайна и синьопрозрачна вселена.
И през мене блести

това хладно залязващо слънце,
и през мене минава
безутешният
есенен вятър. . .
. . . . . .
Ти ми трябваш сега.
Дълъг път ме очаква напред.
Тежък път.
Есента.

Съзерцанието е довело не до пасивност, а до осъзнаването на предстоящия дълъг и тежък път през зрелостта. Разкриват се вътрешните хоризонти на духа, който, за да разбере себе си, трябва непрекъснато да разбира „все други хора със странни лица, есенни теменуги, песни или сърца“, трябва сам да открие целия свят („Постигане“). Неуловима е границата на мъдростта, но болезнено ясни са самопрозренията ѝ: все по-трудно постижими, но по-дълбоки и истински са чувствата, изгубва се привлекателността на външното, бляскавото, но остава стремежът към постигане на същността. Настъпва времето на пълното себераздаване, но и на съжалението за неизживяна любов или за щедростта на фалшиво приятелство. Определено се налага внушението, че зрелостта е не само равносметка, но и нов порив, нов импулс, старт към нови завоевания, към много по-трудни победи, гаранция за истинско самоосъществяване.

Тези стихове ще ни помогнат най-добре да почувствуваме и философско-етичната тревога на поезията на Андрей Германов. В по-конкретния или по-абстрактен план на жизнени детайли или обобщения символи авторът успява да открие проекциите на дълбоко хуманни вълнения, на остри нравствени проблеми. Доминиращата идея за запазване на етичната чистота, за отстояване на духовната извисеност намира най-разнообразни художествени решения. Стихотворения като „Един грам доброта“, „До дъха си сетен на земята“, „Закъсняло посвещение на П.“, „Невроза“, „Вещи“, „Страданието“, „Ако си мъдър “, „Аз виждам. . .“ и др. са кратки нравствени дисертации, пряко адресирани до нас реплики, в които проблемите се поставят открито: „един грам доброта тежи точно сто воденични камъка“; човекът е орисан вечно да гони „свойта златна птица“ и никога да не я достига; докато ни ранява всеки допир с фалша, ще откриваме нови истини и ще бъде безсмъртен оптимизмът; за да не бъдеш в нашия свят „жестоко сам“, трябва да познаваш по селяшки философията на слънцето; мъдрият и силният мечтае да бъде известно делото му, а не той самият. . . В други стихотворения авторът просто разказва някакъв случай — едно нелепо обяснение с „хитреците“, една незабравима бяла нощ, чиято красота няма с кого да бъде споделена, едно тягостно късно връщане „от необичана“ („Хитреци“, „В най-бялата от всички бели нощи“, „Късно връщане“). В трети тип стихотворения Германов прибягва до цялостната алегория — „Игра“, „Такива са, такива са вълните“, „Краят на февруари“, „Във гората под листи зелени“, „Каменна река в Рила“ и др. Но за нас навсякъде придобиват по-важно значение етичната позиция на автора, скритият импулс на неговата тревога, която като чувствителен сеизмограф регистрира и най-тънките нюанси на изживяното, на настроението. Ето ключа:

За половин живот добре разбрах,
че всичко най-накрая се завръща. . .
И наранил, аз наранявам себе си. . .
Зарадвал някого, аз радвам себе си. . .
Но и при вас ще дойда непременно —
подобно обич за дарена обич,

подобно мисъл за дарена мисъл.
Подобно удар за получен удар.

(„Бумеранг“)

В богатата емоционална гама на тая тревога звучи хармонията или дисонансът на тихата болка и искрената обич, на хладното презрение и яростния гняв. Понякога ще ни облъхне елегичността на невесели настроения, но трайна, присъща за поезията на Германов ще си остане независимо от всичко романтичната устременост към бъдното, към красивото неизвестно, неотразимата увереност, че „ще се случи нещо чудесно, просто длъжно е да се случи“ („Април“). Нали и на своя „Мост“ той постави най-отговорната задача — да води от днешния към утрешния ден!

Съзвучни на патоса на този романтичен стремеж към красотата са стиховете, които Андрей Германов написа за героичните работнически делници. Засега най-представителна в това отношение си остава стихосбирката „Работнически влак“, въпреки че тя е втората му книга и от висотата на критерия, с който оценяваме последните му творби, в нея можем да посочим редица слабости: декларативност, описателство, слаба художествена инвенция. Още в едноименното програмно стихотворение Германов откри поезията на напрегнатия трудов делник в непрестанното „задъхано движение с предчувствие за красота“. Това предчувствие пронизва цялата книга. С магична сила то преобразява и най-прозаичните неща, придавайки им романтичност и привлекателност. Всичко засиява в нови, красиви цветове, неочаквано зазвучават бодрите нотки на оптимизма; в ранния влак цигарите не просто започват да блещукат, а „дружно разцъфтяват“, и гарите са съзвездия, по които „се спускат братя и другари“; хоризонтът е лък, в който е опъната стрелата на далечния път „между заводи и села и светлини непостижими“ („Северозападният вятър“); от песните оживява дори и студеният бетон („Чудо“), а хлябът на балканджиите изгрява върху софрата голям като слънцето („Нощувка в балканско село“). . . И може би защото са в контекста на тази младежки възторжена романтична приповдигнатост, не дразнят така много декларативни стихотворения, като „Възмъжаване“, „Във тоя мъчен век на рак“, „Кремиковци“ и др. Не можем да приемем обаче със същата снизходителност преднамерената и публицистично-умозрителната оголеност на идеята в редица стихотворения от „Азбука“ — една от последните книги на Германов, в която, както в „Работнически влак“, натежава относителният дял на трудовата тема. Тук дори има и стихотворение със заглавие „Трудът“, но какво ни казва то за висшето ни предназначение, за оная могъща сила, която е създала човека? Най-общи, всеизвестни и безинтересни неща:

Чукът от камък, колелото,
искрата кремъчна, лъкът
велики са навек, защото
със пот ги е родил трудът.
И себе си чрез тях открили,
с тях сме откривали света —
по-острооки, покорили
на.зверщината яростта!
Аз вярвам в мъдрия, добрия,
мъчителния в зной и студ,
великия като стихия,
всепобеждаващия
труд!

Неволно си спомняме за възрожденския ентусиазъм на Вазовото стихотворение за труда, но тази негова имитация, и то днес, налага само нерадостния извод

на съпоставката и констатацията, че от „Трудът“ е станал по-скоро добър профсъюзен марш, но не и съвременна поезия. Далеч от истинските достижения на поезията на Германов са въобще повечето стихотворения тук, с напразните си усилия да ни развълнуват с лозунги, като: „Азбуката на живота — тя е труд и честна мисъл“, „А просто работехме мъжки, без да подгънем колене“, „Със пот земята напоявахме, съсипвахме се да строим“ и др. Няколкото хубави стихотворения в тази книга — „Византийски мотив“, „Поп Богомил“, „Монолог на Иван Рилски“ и др. — не могат да изкупят цялостния ѝ неуспех. Не подлежи на съмнение искреността, с която е писана, желанието на автора да потърси художествения еквивалент на трудовата красота на времето ни. Но тази красота е видяна във външните ѝ, парадни измерения, не се е превърнала в дълбоко изстрадано вълнение и в убедителна позиция.

Но все пак тази непредставителна за възможностите на Андрей Германов книга ни припомня с най-добрите си стихотворения за едно важно качество на поезията му — за нейната драматичност. Това не е драматичност на външни сблъсъци, на показна конфликтност, разчитаща на повърхностния ефект. Германов се стреми към вътрешна психологическа натовареност на стиха и постига едновременно дълбочина и сдържаност, овладяност на изживяването. Така още в „Кълнове“, „Работнически влак“ и „Родов герб“ той успя да разкрие в привидния примитив на селската душевност дълбоко хуманни и същностни черти на човешката психология („Приказка за одъра“, „Най-добрият човек“, „Стари майки“, „Майката на отряда“, „Гост от село“ и др.). Емоционално-естетическата динамика на драматизма в стиховете му разчита често на антитезата, но не на външната, декларативната противопоставеност, а на вътрешно рефлективната, дълбокологичната антитезност на понятията. Невинаги откриваме единия задължителен компонент на антитезата, защото често смисълът му е скрит в подтекста на другия. Стихотворението „Най-добрият човек“ привидно е изградено върху действителната антитезност на понятията добър и лош човек. Но постепенното изясняване на духовния образ на този „загорял, със сплъстена грива и брада един пръст“, мълчалив като гроб“ селянин, който само, „на юмруци не бе скъп“, довежда до пълно преосмисляне на понятията, до постепенното елиминиране на едното от тях. Въпреки че си служи с едри, груби щрихи, авторът успява да разкрие зад тях дълбоки душевни конфликти, да изгради една цяла драма.

„Гост от село“ и „Монолог на Иван Рилски“ са решени в по-различен композиционен план — написани са в монологична форма, която е обусловила по-голямата психологическа филигранност. Всички психологически детайли са построени антитезно и постепенно довеждат до кулминацията, превръщайки я в полемично обобщение, в синтез и тържество на идеята, на разрешаването на една нравствена дилема. В по-голяма степен външно експресивен и по-подчертано динамичен, макар и с не по-малка психологическа дълбочина, е драматизмът на „Гост от село“. Психологическото напрежение се засилва постепенно, все по-тягостна става емоционалната атмосфера и ние следим с нарастващ интерес перипетиите на един духовен двубой, по-точно мъчителните метаморфози в душата на обречения на поражение. Несигурността и гузността искат да се скрият зад напразната самоизмама, но иронията на все още блещукащата съвест постоянно ги разобличава, за да се превърне накрая в жестоко морално самобичуване. В „Монолог на Иван Рилски“ отсъствува външната, интригуващата занимателност. Тук чувствата са по библейски мъдри и сдържани, по библейски спокойна е и увереността в неопровержимата правота на нравствената позиция. Антитезите са кратки и със своята образност и неопровержимост напомнят притчи:

За мене ващте жезли бяха жегли. . .
И няма даже и да забележите

как ний везни ще станем: вие всичките
и аз — една теглилка малка в блюдото
на планината дива и тържествена.
Когато се почувствате най-мръсни,
ще ви затрябва нещо недокоснато.
Тогава чак за мене ще си спомните.
Запретнали златотъкани крачоли,
заголили пищялите подагрени
на път към мойта пешера в усоите
ще драскате със нокти окървавени,
ще се търкаляте в бездънни пропасти. . .

За разлика от „Гост от село“ сега слушаме монолога не на обречения, а на обвинителя, на силния, който анализира и подлага на нравствен съд не себе си, а другите. На мястото на динамичната интроспективна ирония сега е дошла сдържаната, но многоволтна драматичност на осъзнатата духовна мощ, а вместо усещането, че

и срам, и болка
стисват тъй гърдите ти,
като че в тях
сърцето ти
със трясък
затиснала е
тежката
врата,

сега идва тихото, сякаш лишено от емоционален нерв, но с дълбока вътрешна сила прозрение:

Аз тихо ще запаля свойто огънче
и пушека му отдалеч ще видите,
но няма да се спусна до пътеката,
до мене вие няма да достигнете.
И бавно
ще натегне
мойто
блюдце.

Анализът на пътя, по който Германов постига драматизма на своите стихотворения, може да бъде детайлиран още повече. Не безинтересни са тук и търсенията, свързани по-тясно с формата и стила. Очевидна е склонността на Германов към безциклови книги — само три от стихосбирките му са разделени на цикли. Това е свързано със стремежа към цялостно въздействие на книгата, към създаване на единна, моногамна драматичност, обусловено и от вътрешната идейна и емоционална връзка на отделните стихотворения. Може би най-типичен пример е стихосбирката „Преображения“. Тук всички стихотворения са кратки и повечето са дори без заглавия — обединява ги както общият философски ракурс, така и лапидарната драматична сентенциозност. Много от тях създават впечатление за фрагментарност, но в повечето случаи това са драматични миниатюри, наситени с богат подтекст. Съществува и известна тематична връзка между тях — можем да набележим няколко по общи тематични сфери, неусетно преливащи се една в друга. Тези сфери са в еднаква степен условни по отношение на определението „тематични“, защото само външен, несъществен повод за философска размисъл са техните „теми“: морето, гората и планината, битът, любовта, настъпването на зрелостта. В максимална степен изчистени

от описателност, тези миниатюри дължат въздействената си сила на находчивостта и оригиналността на идеята, на сполучливите метафори, на способността на автора да открива в думите богатството от смислови оттенъци и така да създава с обикновени, познати средства нови и интересни образи.

В други стихосбирки Германов направи опит да разкрие драматичното в човешката душа в неговите негативно-делнични измерения и показа умение да създава художествена атмосфера и чрез съзнателно огрубяване, дори понякога и прозаизиране на стила. Често такива стихотворения провокират и предизвикват в първия момент естетическото ни чувство, но след това разбираме, че „Късно връщане“, „Невроза“, „Вещи“, „Битие“, „За да не се опариш. . .“, „Носталгия“ и др. не биха могли да постигнат търсеното въздействие без оная консерва, над която „сънно ще посумтиш“, без онези „зализани профани и профанчета“, с които си длъжен всеки ден да имаш работа, без „тлъстото и безформено заседание“, „тежкото и мазно“ вечеряне и удушването на крушката, които изпълват целия ти ден, без ония „луги с дъх на дяволска опашка“, с които трябва да се миеш всяка сутрин. . . В тия стихотворения градската атмосфера е потърсена в най-мрачните, най-потискащите ѝ краски, но чрез логиката на контраста, на антитезата язвителната сатира придобива духовно-пречистваща сила, налагайки съвсем определен нравствен императив. В антитезно-алегоричния план на сатирата е построено и стихотворението „Игра“.То е подчинено на своеобразен стилистично-композиционен паралелизъм — почти на всеки стих от първата част отговаря синтактично съответен, но идейно противоположен стих от втората част:

Шах — мат
Младите играят шах. . .
И играят винаги за другите —
затова залагат
себе си.
. . . . . .
Шах — мат
Ловките играят шах. . .
Те играят винаги за себе си,
затова залагат
другите.

Гротескно-сатирична функция в стихотворенията на Германов имат и редица лексикални, метафорично-омонимни антитези, почти винаги успешно участвуващи в художествено-образното изграждане на творбата: „че баща ти е търсил човечност, а не вечност“ („Над креватчето“), „ти раждаш спорове, тя ражда спори“ („Ако си мъдър“), „писахме на коляно, не и на колене“ („Потомци“). и др. Понякога Германов може да се увлече и да плати данък на словесната еквилибристика („Век на облъчените птици“, „Потомци“, „Старопланински връх“, отчасти „Кръг“), но този данък ще бъде нищожна цена за неговата рано изявена склонност към освобождаване от сковаващата догма на стиловия шаблон, към раздвижване и освежаване на композицията, към създаване на свой характерен стил. Затова формалните — в положителния смисъл — търсения оставят трайна следа във всичките му книги и са безспорно едно от достойнствата на поезията му.

В стихотворенията за България речта става припряно задъхана и накъсана, в тон с високия емоционален градус на патриотичния порив. Но пише ли за Камчия, минаваща през Лонгоза, стихът става плавен и широк, спокоен и величествен, създаващ съвсем преки зрителни асоциации. Германов почти никога не смесва стилистично-тематичните пластове и когато например пише за селото, целият реквизит от изразни средства е извънредно хомогенен, свързан непосред-

ствено със селския духовен и предметен свят. В „Приказка за одъра“ още първата строфа ражда в съзнанието ни цял един мир: „Той я грабна като вълк от брода, стори я жена, а сутринта сам скова от едри талпи одър“; след години, когато всичките деца отлетяват нанякъде, одърът остава „празен като шепата, която седем гургулици на възбог пуснала е в синевата“. Като ярко релефна селска гравюра е и „Най-добрият човек“. В други стихотворения земята е сравнена с пита, думите „капят медени“, през Стара планина двете Българии са преметнати като дисаги, а на глобуса България е „метната като одрана кожа“ („Неуморни колибарчета“, „Старопланински връх“, „По тебе от далечни времена“ и др.). Понякога зазвучават и фолклорни интонации — последната строфа на „Възмъжаване“ въпреки декларативността си напомня коледни пожелания за щастие и плодородие:

Гърми днес яростно стоманена,
скрипти, турбинно-кулокранена,
синей, безсинорно пшеничена,
сияй със чистота кокичена,
от тракторни звезди осеяна,
от говор на тесли обвеяна,
с електрожените омълнена,
със млади гласове изпълнена!

Все за света на фолклора ни напомнят и задявката с майстор Паскал, и приказката за първескинята и черната звездичка, и вълнуващата песен за селските есенни нощи, и обикнатите от Германов анафорни, епифорни, а понякога и анафорно-епифорни композиционни фигури. „Белоруски снегове“ разкри и умението му да създава звънък, пеещ стих.

Разбира се, стилистичните търсения характеризират, но далеч не изчерпват, нито определят физиономичните черти на поезията на Андрей Германов. Нейната сила е в дълбоко искрения ѝ лирично-изповеден патос, в сродството ѝ с драматичната напрегнатост и философска многоизмерност на съвременната душевност.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, кн. 8, 9, 10, 11/1971

В осмата книжка на списанието е поместена блестящата студия на С. С. Аверинцев „Греческая „литература“ и ближневосточная „словесност“. Два творческих принципа“ — без съмнение едно изключително постижение в областта както на литературната теория, така и на сравнителното литературознание. С необикновена методологическа стабилност в изследването са съпоставени поетиките на гръцката античност и на близкоизточната (главно библейската) „словесност“. От характеристиката на старогръцката литература и старогръцкото изкуство като начало и норма за художествената култура на новото време авторът извежда спецификата на „не нормалната“ библейска художествена традиция. С внушителни литературно-исторически, теоретически и философски основания се защищава тезата, че словесното творчество на древните народи от Близкия Изток и литературата на антична Гърция са явления от принципиално различен порядък, несъизмерими помежду си, неподдаващи се на съпоставка чрез понятията „уровен“ или „стадиалност“. Прилагането на едни и същи критерии към тях би означавало, че се разтваря в универсални категории цялата „неимоверност“, цялата уникалност на естетическата инициатива на древна Гърция; същевременно това би означавало, че постиженията на близкоизточните народи се мерят с чужда на техните самобитни постижения гръцка мярка. В Гърция става това, което не е станало и принципиално не е можело да стане в близкоизточния свят — литературата за първи път става самозаконна форма на човешката дейност. Външният знак на тази автономизация е възникването на специална теория на литературата, т. е. на поетика, на литературна критика и филология. „Литература, допускаща подобен род рефлексия над своите резултати, е явление от съвършено друг порядък, отколкото литературата, която по самата си същност не допуска това.“ Но литература, която не е осъществила такова самосъзнание и самоопределение, не е непременно „по-ниска“, „победна“ или „примитивна“; по отношение на нея самият термин „литература“ получава по-друг смисъл.

Крайно интересни са и следващите мисли на изследователя — за различния социален статус на литературно творчество. Очертани са типът „мъдрец“ и типът „пророк“ в древната история на Близкия Изток като носители на книжовното знание. Проследява се раждането на професионалния литератор в Гърция през епохата на елинизма. Понятието за индивидуално авторство е неизвестно на близкоизточните литератури — функционално го замества понятието за личен авторитет. Авторът привлича богата аргументация, за да подчертае значението на едно от най-големите открития на мисълта и въображението — откритието на характера от древните гърци. Близкоизточните литератури описват душевните свойства „като динамична енергия, а не като предметен атрибут“. Нататък се изяснява връзката между индивидуалния характер и индивидуалния стил.

Специфично за елинския подход към битието е „пластически-обективиращото описание“, докато за близкоизточната словесност е характерно „повествованието“. Авторът търси разликата между двата типа художествена изява в различното възприемане на универсума: за гърците светът е законосъобразна и симетрична пространствена структура, а библейският свят е поток на времето. Тъкмо затова близкоизточната поетика е поетика на притчата, а тя изключва пластичността.

Със статията „Семиотика и художественное творчество“ М. Храпченко (кн. 9) обосновава своя методологическа позиция по един особено злободневен и спорен проблем на съвременната литературна теория — проблема за възможностите и границите, в които може да бъдат разпространени върху литературата и изкуството принципите на семиотиката, една от интензивно развиващите се в наши дни наука. Авторът подлага на подробно критическо разглеждане някои знакови теории за художественото творчество (в това отношение специално внимание е отделено на концепциите на Ч. Морис, Я. Мукаржовски, Ю. Лотман), за да покаже, че са възможни и други, по-конструктивни според него аспекти на семиотическо изследване. Във връзка с въпроса за мястото и ролята на знаковите процеси в литературата е разгледано съотношението между т. нар. „естетически знаци“ и забележителните творчески открития в историята на словесното изкуство; при това каноничните начала в епохата на

средновековието например не са противопоставени на естетическата ценност на средновековното творчество. Обосновава се мнението, че знаковостта не е равнозначна на условността в изкуството. Подчертават се съществените различия и някои прилики между синтетичния художествен образ, от една страна, и образа, изпълняващ функцията на естетически знак, от друга, които авторът възприема като нееднородни естетически категории.

Знаковите явления в художествената култура на XX. в. са обект на авторовото внимание във втора статия под същото заглавие, поместена в кн. 10 на списанието. Натъкваме се на интересни наблюдения върху поетиката на символизма, както и върху спецификата на образите-символи, образите-иносказания в реалистичното изкуство. „Непрякото" отражение на действителността не се ограничава с иносказанието и символа; то не влиза в конфликт с другите видове и форми на художествено обобщение. В заключителните си мисли М. Храпченко включва и следната перспективна научна идея: изучаването на знаковите явления в изкуството, на съотношението им с различните видове образно отражение на действителността е важно не само за дълбокото проникване в спецификата на изкуството, в многообразието и противоречивостта на историческото му развитие, но и за изясняване на широките връзки и вътрешни съприкосновения между художествената култура и другите форми на човешката творческа дейност.

Забележителна ерудиция е вложена в статията на Л. Баткин „Ренесансный миф о человеке". Касае се за една проникновена характеристика на италианската ренесансова култура. „Секуляризацията на съзнанието — твърди изследователят — не отменя спиритуализма, а му дава съвършено ново направление, в което е заключено коренното отличие на италианскотоВъзраждане не само от средновековието, но и от културата на новото време, а също от синхронната преходна култура на другите страни." Или: „Ренесансовата култура по същество не е религиозна. Но е трансцендентна."

Възраждането е последната цялостна културна система, построена на архетипи, т. е. на мита; ренесансовият мит с неговия антропоцентризъм, склонността към историзъм и критично мислене, с повишеното внимание към реалността създава предпоставки за демитологизация. Тенденцията към очовечаване на трансцендентното и към реалното му тълкуване съществува още в гръко-римската култура. Възраждането изцяло пренася мита в сферата на човешката действителност. Разграничението, което авторът прави между мита като условност, като съзнателна трансформация от страна на художника, и мита като онтологическа даденост, като митологическо светоусещане в буквалния смисъл на думата, е необходима предпоставка при изграждането на собствената му концепция за етапите в художественото „използуване" на митологията. Според тази концепция едва XVIII и XIX в. постигат в пределно отчетлив вид това, което във всички доиндустриални общества се проявява като „циклична тенденция към опустошение, изветряване, социална формализация" на мита.

Между интересните материали в кн. 10 са статиите на Ю. Ман „О движущейся типологии конфликтов" и на М. Ландор „Творческий метод Фолкнера в становлении", намерили място съответно под рубриките „Проблемы теории" и „Зарубежная литература". Българският читател би намерил полезен материал за сравнение в работата на А. Адамович „Путь к большой прозе", където въз основа на половинвековното съществуване на белоруската проза е направен опит да се изведат някои общи положения за т. нар. ускорено развитие на литературите, споделили усложнената, затруднена в миналото съдба на съответните националности. В наши дни „ускорението" на такива литератури означава не толкова движение на фона на други, по-стари литератури, колкото ускорено развитие заедно с тях; нещо повече — самото ускорено развитие на младите литератури стимулира общия литературен процес.

150-годишнината от рождението на Ф.М.Достоевски е отбелязана с публикации на известните литературоведи В. Днепров, Д. Лихачов и В. Бурсов в кн. 11.

Под заглавие „Идеологическое и социальное" В. Днепров разглежда творчеството на Достоевски с оглед на специфичното единство на тези два признака в него. Според изследователя те не трябва да се отделят дори във временна абстракция. Достоевски продължава „социалното" така, че то се разпростира до „идеологичното" и го всмуква в себе си. Всички големи идеи у великия писател са в последна сметка социални; в своето развитие те неизбежно достигат сферите на конкретния човешки живот. Решенията, засягащи света като цяло, непременно имат у него свой човешко-практически аспект, от тях израства определена логика на човешко поведение, на тяхната основа в значителна степен се формира човешката психология. Осъществената от Достоевски идеологизация на романа дълбоко изменя облика на художествената действителност; при него тя се крепи на други времеви оси в сравнение със социалния роман на XX в. Вместо да извежда настоящето от миналото, той предоставя решаващото място на връзката между това, което съществува, и това, което е възможно. Предсказанията на Достоевски, както се изяснява в статията, са решително опровергани от историята, но ориентацията на художествената действителност към бъдещето се оказва „фундаментално новаторство в историята на романа".

Със статията „В поисках выражения реального" Д. Лихачов обръща внимание на една съществена подробност в творческия метод на

Достоевски: топографската точност и особения „реквизит“ като характерна черта на неговата поетика. Осветлена е и ролята на разказвача в произведенията му, чрез когото писателят „въвежда самия себе си в действие, максимално обективира това действие, създава необходимото съучастие на разказвача в разказваното“. Разгръщайки интересните си наблюдения, Д. Лихачов подчертава, че Достоевски не „съчинява“ действителността, а „досъчинява“ към нея своите произведения. Действителността у Достоевски рязко се различава от действителността в творчеството на писателите му съвременници. Той не търси „средни“ величини, общото и разпространеното; стреми се не само към илюзия за реалността, но и към илюзия за действителни, „несъчинени“ събития. Оттук и голямата роля на „уточненията“ в неговото повествование. Действителността у Достоевски е напълно „независима“, съществува вън от автора и вън от читателя и именно затова е трудно уловима. Нататък се отбелязва склонността на писателя да не се обвързва със завършени мнения и позиции. Съзнателният му стремеж да постига незавършеност, недоизреченост е израз на дълбоко убеждение за крайната относителност на познанието, на неговите методи.

Б. Бурсов споделя съображения за непомръкналата и в наши дни творческа слава на Достоевски („Над бессмертными страницами“). На първо място авторът се позовава на редица изказвания на писателя, които говорят за изостреното му съзнание за правота, проявявано в невинаги благоприятната за него критическа обстановка. Чрез самоанализ и самооценка Достоевски пророчески прозира писателската си съдба в бъдещето. В статията е анализирана природата на неговия хуманизъм. Мрачен писател, който обаче няма нищо общо с песимизма — такава е формулировката на автора; Достоевски е „жесток художник“ не в ущърб на човека, а в името на неговата защита. Смисълът на изображението у него винаги излиза извън рамките на времето и мястото на изобразяваното, придобива значение на вечен конфликт на човека с историята.

Л. Г.

ГФР

„DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte“, Щутгарт, кн. 1, 2, 3,4/1970

„Немско тримесечно списание за литературознание и културна история“ се издава от проф. д-р Рихард Бринкман и проф. д-р Хуго Кун. През 1971 г. списанието навлиза в своята 45-а годишнина. Строго академично издание, публикува статии, реферати, изследвания и рецензии на немски и английски език на автори от цял свят.

Кн. 1 за 1970 г. предлага изследването на Манфред Дурзок „Външно и вътрешно действие в трагедията на Лесинг „Мис Сара Сампсон“ — относно естетическата цялост на творбата“. Авторът разглежда подробно някои парадоксални несъответствия между развитието на външното и вътрешното действие в драмата, като установява характерни белези на драматичното творчество на Лесинг.

Няколко статии са посветени на немския писател Хайнрих фон Клайст.

В кн. 2 е публикувана статията на Джудит Райън от Масачузет „Раздвоената личност в творчеството на Хуго фон Хофманстал“. Статията представлява изследване на поезията на немския поет с оглед на неговата личност и мироглед.

Особен интерес предизвиква студията Улрих Картхаус (Ulrich Karthaus) „Вълшебната планина — роман на епохата. Време, история, мит“ (Der Zauberberg — ein Zeitroman. Zeit, Geschichte, Mythos), която ще разгледаме по-подробно.

Изхождайки от значителен брой изследвания и студии върху творчеството на Томас Ман, авторът анализира проблемите за времето, историята и митовете в романа „Вълшебната планина“, като развива интересни схващания и предлага авторитетни обобщения и нови постановки.

„Вълшебната планина“ е многопластов роман, в който разнообразни мотиви и идеи се преплитат, като изграждат художествената тъкан на произведението подобно на музикална творба, съставена от лайтмотиви и перифрази, като по този начин се постига една „своеобразна двусмислица на израза, възприемана като типична за Томас Ман ирония“. Налице е особена точност и взискателност на изображението, която не се задоволява само с назоваване на обекта, а изкарва наяве неговите задни планове, периметър на проявление, условия за съществуване, вътрешни противоречия и проблеми — всичко това създава особена пластичност и същевременно извисеност, свръхреалност, трансцендентност на повествованието.

Основният проблем, който занимава автора на студията, е проблемът за времето.

Главният герой на романа Ханс Касторп е настанен в санаториум за гръдоболни, в който определеният ред на нещата се възприема като „вечен и неизменен“. Обитателите на този санаториум са „омагьосани“ от тази непроменчивост на света около тях и това състояние се издига до метафора на едно съществуване (Existenz), в което няма развитие, а вечно повтаряне на вече познати и отдавна изучени периоди от време. Така съзнанието за безвремие се превръща в парабола на една историческа ситуация. Сред нея се създават условията за протичане на един „херметичен самовъзпитателен процес“, на който е изложен героят Касторп. Той пребивава във „Вълшебната планина“ цели седем години, забравил напълно астрономическото и календарното

историческо) време на „равнините“, дори и собственото си „биографично време“. С това неговата свобода става неограничена, защото не се детерминира от нищо. „Кръговото време“, сред което той живее и което представлява циклично повторение на едно и също, се превръща в една своеобразна „вечност“.

За да изясни мотивите и концепциите на Томас Ман, отнасящи се до това „кръгово време“, авторът прави сравнителен анализ между „Вълшебната планина“ и някои произведения на Фридрих Ницше, който, както е известно, е оказвал влияние върху идейното развитие на Ман, особено в ранния му творчески период.

Сравнението с някои пасажи на „Тъй рече Заратустра“ довежда до извода, че макар Ницше да изразява сродни концепции за „вечното възвръщане на вече познатото“, не може да се говори за идентичност или дори сходство, тъй като във „Вълшебната планина“ не се отрича стойността на мига и преходността, както е при Ницше. С това авторът оборва някои повърхностни схващания за романа.

Освен това авторът счита, че в творчеството на Ницше е налице едно преклонение, изповедание (Konfession) пред бога Дионисий, докато в романа на Томас Ман се наблюдава по-скоро „вероизповедание“ на ироничния бог Хермес. Сравнявайки героя на Ницше Заратустра с Касторп, авторът формулира различие между „активно-дионисиевото“ начало и „иронично-хермесовото“ начало.

Така героят на Томас Ман, потопен в „невинността на безвремието“, се превръща в апотеоз на „отрицанието на западната брутална активност“, която, макар и косвено, се прославя от Ницше Спасил се от „активността на света“, постигнал свободата си с помощта на абсолютната изолираност, чрез нищото, героят на Томас Ман е погълнат от собствените си „сетивни“ преживявания, докато идва моментът на разрив и той е нападнат от тежки съновидения, представящи му един „действителен човешки свят“, в който той няма достъп, защото е ireален. Тези съновидения могат да бъдат сравнени със съновиденията на героя в „Смърт във Венеция“ Ашенбах. Но докато в „Смърт във Венеция“ наблюдаваме дионисиевско опустошаване на един „култивиран и дисциплиниран“ живот, тук се сблъскваме с неговата антитеза— копнеж по хуманни ценности. Ханс Касторп изповядва: „В името на доброто и любовта човек не бива да допуска властта на смъртта над мислите си. Тъкмо в своите сънища, обвит от мъглата на ireалното, Касторп осъществява своето пробуждане, своето излизане от състоянието на безвремие и „безисторичност“.

Сравнявайки документи и изказвания на Томас Ман, авторът на студията доказва, че по време на работата си върху романа — между 1912 и 1924 г. — Томас Ман е изживял подобно на своя герой психологическо и идейно развитие, превръщайки се от „консерватор“ в „ироник“.

Този момент на пробуждане чрез съновиденията, който според автора не бива да бъде тълкуван по Фройд на либидозна основа, макар и да е изявен чрез еротични предпоставки, представлява кулминацията на романа, откъдето следва постепенната развръзка или по-точно осъзнаване на липсата на развръзката и приемане на иронично отношение към света като единствено средство на самосъхранение в името на застрашените хуманни ценности.

Авторът се занимава с проблема, доколко „Вълшебната планина“ е роман на времето (Zeitroman). Сравнявайки концепциите на Ман за времето като астрономическа и историческа величина с тези на Кант, изразени в „Критика на чистия разум“, авторът открива известни прилики. Но той подчертава, че романът си служи с философски и психологически идеи като с елементи на една артистична игра. Цитира се откъс от изказвания на Ман, осветляващи този проблем: „За мен романът е бил само една симфония, една творба на контрапункти, в която идеите играят ролята на музикални мотиви.“

Така авторът стига до извода, че „Вълшебната планина“ е роман на епохата (Epochenroman), но по един твърде парадоксален, метафоричен начин. На друго място Томас Ман казва за романа: „Това е действително един Zeitroman, но в двоен смисъл — веднъж в исторически смисъл, понеже пресъздава портрета на една епоха, на европейското предвоенно време (преди Втората световна война, б. р.) и втори път в трансцендентален смисъл, понеже има за предмет „чистото време“ във философски, психологически и метафоричен аспект“.

Към каква историческа епоха се отнася обаче романът „Вълшебната планина“? Позовавайки се на анализ на метафоричния материал в произведението, а също и на изказвания и писма на Томас Ман, авторът на студията стига до заключението, че романът е една своеобразна панорама на историческите събития, духовната проблематика и психологическите явления през време на Ваймарската република в Германия. Състоянието на безвремие („кръгово време“), дългогодишното „омагьосване“ на Ханс Касторп в санаториума могат да бъдат разбирани като парабола за състоянието на една епоха, която не живее с бъдещето, а само с миналото — спасявайки се от неговите ужаси в забравата.

Героят на един роман от XIX в., изправен лице с лице срещу една антихуманна историческа ситуация, каквато представлява времето на зараждането на индустриално-цивилизованото общество, може да постъпи по различни начини — може да се „отрече“ (Entsagen) от света подобно на Вилхелм Майстер и да се ограничи в партикуларна форма на съществуване, или може да резигнира подобно на Зеления Хайнрих и да се примири със

себе си и със света. Но „тоталност“ в приспособяването към света може да се постигне само чрез отказа от всякакви размишления, излизащи извън кръга на непосредствените сетивни възприятия. Романът „Вълшебната планина“ изразява именно тази форма на приспособление, възприемане на света. Според автора на студията именно чрез това романът получава своята духовна, а също и политическа актуалност за своето време, а също и за следващите времена.

Публикувана е също студията на Норберт Коол (Франкфурт на Майн) „Шекспироведенето и игрословиците в комедиите на Шекспир“.

Авторът проследява проучванията на игрословиците, образите, символите и метафорите в творчеството на Шекспир през времето на реставрацията, неокласицизма, предромантичния период, романтизма и началото на XX в. Особено внимание се отделя върху Шекспировите проучвания в Германия по времето на Лесинг, Хердер, Гьоте и Шлегел.

В кн. 4 привлича вниманието интересното изследване на Томъс Гарднър (Охайо) „Към проблема за метафората“.

Авторът разглежда съществуващите схващания за метафората като граматична и стилистична категория, внася някои допълнения и предлага свои формулировки и решения във връзка с възникналите проблеми, най-вече с оглед на съвременната поезия, където „метафората добива особена, непозната до днес стойност“.

„NEUE RUNDSCHAU“, Берлин — Франкфурт на Майн, кн. 1/1971

Списанието е основано през 1890 г. от З. Фишер (родоначалник на „Фишер-ферлаг“) и навлиза в своята 82-а годишнина. Негов издател е писателят Голо Ман (Син на Томас Ман). Списанието излиза в четири книжки годишно и публикува статии, публицистика литературоведски изследвания, поезия, белетристика, есета, рецензии и пр.

Кн. 1/1971 г. предлага статията на Волфганг Хедеке „Доколко структурализмът представлява идеология на статуквото?“

Според френския марксист Анри Льофебр (Henri Lefèbvre) „структурализмът представлява идеология на равновесието между борещите се социални сили в съвременния свят. Той е идеология на статуквото. Погрешно е схващането, че следователно това е идеология на мирното съвместно съществуване и на „структурирането“ на света под знака на мира. Структурализмът се одобрява и обявява за общовалиден от хора, живеещи в постоянен страх от обществени промени и стремящи се да запазят съществуващото положение на нещата, защото това им е изгодно. Те „структурират“ съвременното общество, за да съхранят неговия строй“.

Авторът си поставя за цел да определи доколко изказването на Анри Льофебр има стойност, като опише някои явления и тенденции, свързани със структурализма, изхождайки от обстоятелството, че това течение, макар и бавно, намира в ГФР все по-голям прием.

Повече от едно десетилетие духовният и идеологически климат във Франция се определя от едно движение, непритежаващо единна терминология и мирогледна система, но проникнало в различни области на науката, като етнологията, лингвистиката, социологията, литературознанието, философията и психологията, издаващо се най-вече чрез някои ключови думи и ключови понятия, необединено в определена школа, трудно разбираемо, но с огромна притегателна сила — преди всичко за разочарованите интелектуалци от левицата и обезверените християни; едно движение, белязано с ореола на мисионерството превърнало се в мит, предизвикващо толкова бурни възторзи, колкото и отрицания.

Като баща на структурализма се приема роденият през 1906 г. френски етнолог Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss). Методически и идеологически той обосновава това движение в основоположния си труд „Елементарните структури у първобитните народи“ (1949). В него Леви-Строс представя като основен принцип на всички родствени системи „обмяната“ на „знаци“, което е валидно в социалния живот и за езика. Той се задълбочава в изследването на т. нар. „примитивно мислене“ и класифицира неговите основни модели, символни системи, структури и редове.

За основател на структуралната школа в езикознанието обаче се смята Фердинан дьо Сосюр (1857—1913) (Ferdinand de Saussure). Именно той пръв издига изискването езикът да бъде разглеждан съобразно с неговата вътрешна структура като самостоятелна кохерентна система, а не като функция на нещо или като медиум на човешкото общуване. Той изисква да се прави разлика между език (Langue) и реч (pakole) — човешката реч е многообразна и менлива, а езикът представлява едно затворено в себе си цяло. Според Сосюр езикът не е функция на говорещото лице, а продукт, който се регистрира от индивида пасивно, без предварителна мисловна дейност. Езикът е система от „знаци“ наред с много други системи. И в тази система е от значение единствено връзката между знак и смисъл, тъй като съществува различие между „сигнификант“ (изказ) и „сигнификат“ (съдържание).

Сосюр пледира за наука, която да изследва „живота на знака“ в рамките на социалния живот, наречена семиология.

Според автора на статията въпреки мощния импулс на Сосюр неговите следовници не са отишли в теоретично отношение много напред в областта на структуралната лингвистика, а по-скоро са се озовали в задънена улица. Нито прочутата пражка лингвистична

група около Трубецкой и Якобсон, нито копенхагенската школа на Хелмслев (Hjelmslev) са се отдалечили много от Сосюр, и то в една твърде абстрактна област — фонологията. Показателно е, че най-малко е допринесла структуралната лингвистика в областта на семантиката, тъй като тук трудно би могло да се постигне нещо само с абстрактна систематика.

Авторът на статията разглежда и проявленията на структурализма в областта на литературата и литературознанието.

Един от представителите на това направление Хелга Галас (Helga Gallas), описва по следния начин един структуралистичен литературен анализ: „Най-напред литературната тъкан се разлага на различни пластове (нивà), разположени във вертикален ред, например фонологичен, синтактичен, прозодичен, семантичен и пр. Пристъпва се към установяване на елементите в отделните пластове и се изследват отношенията вътре в пластовете и помежду тях. Следва систематизация на пластовете и реконструкция на произведението като една от комбинативните възможности на елементите. Получената формална система представлява структура, инварианта (непроменлива величина), независима от обвързани с една или друга епоха интерпретации. Така литературната творба се определя в нейната „артифициалност“ (художествена стойност).“

Леви-Строс допуска, че наред със структуралния могат да съществуват и други методи на литературен анализ, а интерпретаторът да се запознава предварително и с информация из областта на историята, филологията, биологията и пр., която да му послужи в изследването, но изрично отхвърля възможността една творба да се подлага на субективен анализ.

Подобни схващания има и главният идеолог на структуралната литературна теория Ролан Барт (Roland Barthes), който се счита за „панструктуралист“ и е създател на популярния термин „структурен човек“. За него литературата не е нищо друго освен „система от знаци“, която „продуцира значения“. Нейният смисъл не се заключава в изказа, а в иманентната ѝ система. Не е необходимо да се разгадава съдържанието на една литературна творба, а да се изследват законите, формулите, подбудите, въз основа на които е била създадена. Тя се предлага пред погледа на читателя само като „сигнификантна система“, но му се изплъзва като „сигнификатен обект“, затова е необходимо да бъде дешифрирана като „сигнификант“ на един или няколко „сигнификата“. Барт отхвърля категорично тезата, че задачата на литературата е да пресъздава (имитира) действителността. Той заявява: „Ние избираме определен език не защото ни се струва необходим, а правим необходим езика, който сме избрали.“

Според Барт литературната история трябва да се разглежда социологически, но при него това означава, че „литературата представлява единна система от обекти, правила, техники и творби, чиято задача е да подчинят субективното в служба на една по-висша инстанция.“ Авторът на литературното произведение според него трябва да се разглежда като участник в активността на една социална институция, която стои над него като индивидуалност.

Немският автор смята, че най-крайни позиции достига структурализмът като идеология не толкова в лингвистиката и литературознанието, колкото в областта на философията, и то в схващанията на френския панструктуралист Мишел Фуко (Michel Foucault). При него пожертвуването на индивидуалното в интерес на системата (структурата) е доведено до крайност. Той схваща устройството на света като затворена структура, в която ролята на човека е сведена до определени действия, произтичащи от закономерностите на системата. Фуко заявява: „Нашата задача е да се освободим окончателно от хуманизма. В такъв смисъл нашата дейност е и политическа дейност! Всички тези сърцераздирателни викове за хуманност, справедливост и пр. са абстракция, т. е. откъснати от реалността на един научен и технически свят, който е в същност нашият действителен свят.“ За Фуко човекът е „едно нарисувано лице върху пясъка край морето“.

Радикалният панструктурализъм на Фуко е несъвместим според автора на статията с принципите на марксизма. Ненапразно се говори за съществуването в съвременното общество на „методологически триъгълник“ — марксизъм, екзистенциализъм, структурализъм. Въпреки че сам Леви-Строс се представя за марксист, той признава на марксическата теория за развитието на обществото валидност само за Западна Европа, и то от XIV в. насам. Марксистката критика във Франция упреква Леви-Строс, че си е създал собствен, измислен модел на марксизма.

Един от най-ревностните противници на структурализма от екзистенциално-марксически позиции е Сартр, който критикува структуралистичното схващане за система, както и интерпретацията на човека. Според него структурите представляват само „моменти на практически-статичното“. Не е важно какво правят структурите от нас, а е от значение какво правим ние от себе си.

Френският структурализъм според автора е достигнал до задънена улица в стремежа си да обясни всичко чрез абстрактна систематика. Сам Леви-Строс си задава въпроса, откъде са се появили установените структури и е склонен да им приписва неразгадаем, извън емпиричен произход. Така структурализмът проявява склонност да се превърне в затворена, почти теологична система, но теология без етика, без признаването на човешката неповторимост.

Според автора определението на Льофебр за структурализма като „идеология на статуквото“ е твърде безобидно. Структурализмът е по-скоро идеология на унищожаването на индивида, на превръщането му в l'homme machine (човек-машина) — според структуралната терминология, — а също идеология на окончателното ликвидиране на хуманизма. Структурализмът е изразител не толкова на страха от кардинални обществени промени, колкото сигнал за една настъпила вече потресаваща промяна в съвременното общество, сигнал за една смъртоносна заплаха, надвиснала над човечеството, заплахата от свръхиндустриализираната тотална свръхсистема.

По думите на Леви-Строс „човекът се проявява само като механизъм — навярно посъвършен от всички други, — който работи за разпадането на една първоначално дадена структура и с това постепенно привежда организираната материя в състояние на покой, който някои ден ще настъпи окончателно“.

„WELT UND WORT“ (Мюнхен/Тюбинген), кн. 8/1971

Месечното литературно списание „Велт-унд ворт“ се издава от д-р Евалд Кацман и съществува в своята 26-а годишнина. Публикува материали с широк обхват — статии, есета, рецензии и др.

Книжка 8/1971 е интересна със статията на Франц Петер Кюнцел „Чешкият структурализъм“

Авторът смята чешкия естетически структурализъм за едно от най-значителните постижения на чешката хуманитарна наука. Създаден е като школа в годините след Първата световна война от Ян Мукаржовски, а през последните години се развива от негови ученици и последователи.

Чешкият структурализъм изхожда от формалната естетика на Хербарт, служи си с диалектическата метода на Хегел, взима под внимание постиженията на руския формализъм, използува семантично-синхронната знакова система на дьо Сосюр, има допирни точки с английския „холизъм“ и е във връзка с феноменологията на Хусерл. Представителите на чешката структурална школа са обединени около „Пражкия лингвистичен кръжок“.

За работата и резултатите, методата и тематичния кръг, както и за възможностите за развитие на чешкия структурализъм, читателят в ГФР узнава от публикувания там сборник статии на пражкия естет Кветослав Шватик (Květoslav Chvatík) върху изкуството и литературата, под наслов „Структурализъм и авангард“.

В книгата си Шватик подчертава, че чешката структуралистична естетика отразява обективните структурни промени и е насочена към създаването на динамичен модел на структуралистична интерпретация на художествените факти, ориентиран по отношение на структурата на цялостното общество. Шватик се стреми към синтеза между структурализма и теоретичните основи на социалистическото общество.

Авторът съобщава, че през 1970 г. Кветослав Шватик е бил изключен от ЧКП, а също отстранен от Философския институт на Чехословашката академия на науките.

В. К.

ПОЛША

„TWÓRCZOŚĆ“ (Варшава), кн. 9, 10, 11/1971 г.

Последните книжки на сп. „Твурчошч“ ни поднасят доста богат и интересен материал из областта на литературната теория и критика. Тук на първо място трябва да се спрем на обширната студия от Ирена Кронска, озаглавена „Роман Ингарден“ в кн. 10.

В началото на своята работа авторката подчертава, че големият полски философ и теоретик на литературата е успял да се изкаже по всички главни въпроси, които са го вълнували — първоначално теория на познанието и философия на изкуството, по-късно — етика. В последния си труд от 1969 г. той подлага на основна критика прочутата книга на Хусерл „Кризата на европейската наука“, атакувайки идеализма и субективизма на немския философ, а наскоро се очаква излизането на обнародваната вече на немски студия „За отговорността“.

Непосредствено след последната война Ингарден писа: „Човекът съществува и живее на границата на две действителности, от които като че ли само едната изгражда човешката му същност, а втората, за съжаление нереална от първата, е свързана с анималната му природа и обуславя първата... И така човекът е принуден да живее върху природната база и сред природата, а същевременно, като чувствува нейната недостатъчност и неадекватност на човешката му същност, да излиза извън нея и да създава нова действителност и да се огражда с нея. Едва тази нова действителност открива пред него перспективи към напълно нови измерения на бита, но и в този нов свят той намира не по-малко враждебни сили, отколкото в онзи свят, от който произхожда. Тези сили в много по-голяма степен го надрастват. Такава е трагичната съдба на човека. Но тъкмо в тази съдба се изявява истинската му природа — гениалността и завършеността на неговото съществуване. За човека съществуват само две възможности, съществуват поне по принцип, за да може да

ъзтържествува над природата: от една страна, той може да опознава сам себе си и заобикалящата го действителност в нейната истинска същност, от друга — да реализира с усилията си, чрез победите си, а дори и чрез поражения си етичните и естетическите ценности, които, макар че се изявяват само в намерения, притежават реалност, по-висока от природната."

Ингарден знаеше — изтъква Кронска — от собствения си опит, че философията може да бъде утешение и спасение, но тази роля ѝ признаваше само в изключителни, крайни положения. Тъкмо в такива изключителни условия той е писал по времето на войната (от 1941 — до началото на 1945 г.) своя „Спор за съществуването на света". Започнал е този труд, според собствените му признания, за да изтрае и да не се предаде. Създавал го в най-неблагоприятни условия за научна работа, лишен от достъпа към библиотеките. Но въпреки това той отбелязва тъкмо във връзка с него: „Войната оказа върху тази книга не само отрицателно въздействие. Тази война, чието истинско лице се откри напълно в Полша, войната, която трябваше да бъде спечелена от вътрешната ни духовна устойчивост, изискваше не само смелост и каленост, но и непоколебима етична позиция. А тя на свой ред ни заставяше да се издигнем до върховното усилие да си изясним собствения си възглед върху света в най-дълбоката му същност. . . Трябваше да се решат окончателните проблеми и този труд е подготовка към това." Ингарден е смятал, че най-малко данни за такова окончателно решаване са имали позитивистите, които опростявали въпросите и въпреки собственото си наименование не зачитали позитивните факти. Не би могъл да ги разреши и идеализмът, включително и трансцендентният идеализъм на Хусерл. На Хусерл Ингарден се е противопоставил най-решително, въпреки че немският философ упорито се е борил „за душата" на своя ученик. В писмото си до Ингарден от 1932 г. се е мъчил да го увери, че трансцендентната феноменология, която тогава е създавал, ще представлява „тотален превърт" във философията и ще се окаже „неизбежна необходимост".

Ингарден — изтъква Кронска — не иска да философствува срещу света, а всеки идеализъм е според него насочен срещу света. Той иска да философствува в съгласие със света и от позицията, която го одобрява. Той беше аналитик на съществуващото. Към вещите и явленията се отнася закрилнически и доброжелателно и не проявява склонност да отрича правото на съществуване на което и да било. Той се противопоставя на всеки монизъм и на всеки редукционизъм, на свеждането на многообразните форми на съществуването и опита към една избрана форма, която се провъзгласява за единствено действителна и истинска. У Ингарден това становище е определено като стремеж към „справедливото третиране" на всяко явление и на всяка вещ.

Положителното отношение към богатството и разнообразието на света е породило у Ингарден интерес към въпросите на литературата. За него литературната творба е отличен пример за нещо, което не е физическа вещ, нито психическо явление, нито явление идеално, несвързано с времето, макар че с всичко това има нещо общо, но не може да бъде сведена до нито едно от тях. В литературния психологизъм, социологизъм, историзъм или лингвистичните тенденции той виждал „редуциране на многостранността към едно нещо". В своята теория на литературната творба той се стараел „да бъде справедлив" към всички елементи и към всички аспекти. Да не върви подир модата, а подир обекта на изучаването. Постепенно той разширил проучванията си и върху изящните изкуства, музиката, театъра и филма. За Ингарден естетиката е важна сама по себе си. В един от последните си трудове „Художествените функции на езика" той дори сам предприе за пръв път опит да приложи на практика собствената си теория за многопластовия строеж на литературната творба. Той извърши дълбок анализ на конкретни творби — откъслеци от „Пан Тадеуш" и драмата „Сватба" от Станислав Виспянски. От този анализ, както изтъква Кронска, могат да научат много и литературоведите, и литературните критици. В своята работа Ингарден не се стреми да хвърли нова светлина върху поетиката на Мицкевич или Виспянски, а само иска да докаже, че във всяка от тези творби се съдържат всички пластове и „конституитивни" за литературната творба моменти, че те изпълняват собствената си функция и всеки по своему допринася за естетическата конкретизация, в която многото се съчетава в едно стройно цяло. Като чиста проба феноменолог Ингарден се абстрахира от всяка внесена отвън тенденция, отхвърля практиката да се четат поетическите изречения като съждения, а не псевдосъждения и да се съпоставят, а дори и напълно отъждествява представения свят с действителния. Защото за феноменолога смисълът на една творба никога не е тъждествен с намерението.

След студията за Ингарден вниманието ни привлича интересна рецензия, посветена на излезлия през миналата година нов труд на изтъкнатата теоретичка на литературата — Стефания Скварчинска (Stefania Skwarczyńska), озаглавен „За театъра и литературата (студии и скици)". Рецензентът изтъква, че за съжаление все по-рядко явление в полското литературознание е обединението в лицето на един учен на литературната теория с историята на литературата. Тази изолация между двете области е обезпокоителна, защото пречи на интеграцията на литературознанието. Трудовете на Скварчинска в това отношение са рядко и радостно явление. Бележитата полска учена съзнателно се стреми

към поддържането на постоянна връзка между теория и практика.

Рецензентът подчертава, че цялата научна дейност на Скварчинска е пример за последователно реализиране на този толкова правилен и важен принцип.

Първата част от новия труд на Скварчинска е посветена на драматургията на Виспянски. Авторката особено набляга на своеобразието на театралното изкуство. В скицата „Мястото на Виспянски в световната литература" тя привежда редица изказвания на чуждестранната критика за драматическото творчество на големия полски писател, като разкрива тяхната противоречивост и непоследователност. В тях не е доловен най-съществения белег на това творчество — неговата универсалност при едновременната му ангажираност в полската национална проблематика. Скварчинска изтъква, че Виспянски трябва да бъде разгледан и като създател на „монументалния театър".

Методът на Скварчинска — да се разглеждат явленията на полската литература в широк европейски контекст — приложен и в другите ѝ студии и скици, ѝ позволява да излезе от **тесния кръг** на чисто филологическите изследвания, които изолират литературните явления от идейно-културния им фон.

Някои въпроси из областта на литературната теория и критика повдига и рецензията на появилата се в полски превод книга на Михаил Бахтин „Проблеми на поетиката на Достоевски". Рецензентът Кжищоф Ментрак изтъква (кн. 11), че главната цел, която си поставя Бахтин в тая книга за Достоевски, е да разкрие „Коперниковия преврат", извършен в областта на романа. Бахтин се е отказал от всякакви историко-генетични проучвания и трудът му представлява само „структурализация на формите на романа" на Достоевски. След като се спира на откритията на Бахтин — полифонията, диалогизма, сатиризма, връзките на романа на Достоевски с авантюристичния роман, Ментрак разглежда по-подробно проблема за неговата полифония. Според рецензента тук Бахтин е проявил известно увлечение.

В полифоничния роман има множество равноправни съзнания, с които авторът не се отъждествява. Героите са автономни. Те създават собствен, пълноценен мироглед, независим от възгледите на автора, който уважава тяхната свобода. Героите на Достоевски постоянно се „бомбардират" взаимно с въпроси, защото те непрекъснато се стремят към самоопознанието. Затова у Достоевски най-съществен е въпросът, как те виждат себе си и света. В полифоничната творба съществуват толкова отделни светове, колкото са съзнанията. За Бахтин такъв полифоничен роман е идеал на напълно реалистична и обективна творба. Но щом като при Достоевски имаме работа — възразява Ментрак — с равноправни съзнания на героите, то това означава, че авторът на „Идиот" повече държи за онова, което светът представлява за героите, отколкото за въпроса, какво са героите за света. „У Достоевски живият човек — подчертава Бахтин — не може да бъде определен, защото той все още не си е казал последната дума. Никаква характеристика не изчерпва същността му, защото до истината за себе си той може да се добере само в акта на „доброволното самооткриване". В интерпретацията на Бахтин има според Ментрак нещо екзистенциално, а понякога с елементи от „философията на живота". Животът според тази интерпретация е поважен от всякакви закони или дефиниции. Не съществува такава неутрална позиция, от която би могла да бъде определена истината за някакво съзнание, позиция, съществуваща извън него. Всеки герой на Достоевски би могъл да каже: другите хора посредничат между мене и мене. Но полифоничният хор на равноправните гласове в структурата на романите на Достоевски съвсем не означава според Ментрак, че те са равноправни и в идейната структура на романа.

Що се отнася до реализма на тези творби, той изисква съществуване на някаква обективна мярка, а не равноправие на субективните съзнания. Според Ментрак смисълът на книгата на Бахтин е следният: у Достоевски не съществуват висши закони, които да подреждат света на отделните човешки съществувания в общия им марш, вдъхновен от извъниндивидуалната идея. Отсъствува, с други думи, такова привилегировано място, от което да може да се оценява светът на отделните съществувания. Няма нито обществена, нито класова, нито религиозна зрителна точка, която да представлява такова място. За Бахтин героят на Достоевски е едно цяло, което само се обяснява. Той представлява съзнание, което „не се слива с автора". Бахтин говори дори за борбата между героите и автора. Според рецензента обаче тази концепция за отношението между Достоевски и героите му трябва да се третира като интерпретационна метафора. Защото авторовото съзнание е винаги хомофонично. И то не затова, че авторът иска „да наложи отгоре привнесеното отвън единство на творбата и на представения свят", т. е. да постигне хомофоничен ефект, а затова, че героите са съединени с цялото с фиктивно-житейската тъкан, а всички отношения между тях са опосредствувани от авторовото аз. Авторът — пише Ментрак — може да се откаже от всезнанието и все пак неговият роман се извършва в полето на едно съзнание. Също и диалогът е написан от същото съзнание, от което следва, че диалогът е фикция, защото авторът постоянно говори сам със себе си. Още Виноградов изтъкна, че „обективността на авторовото представяне" не изключва автора. Остава еднородна и хомофонична „стилната му личност". Между светогледа на автора и светогледа на героите съществува освен това връзка,

макар и непряка. Тя може да бъде установена, но вече извън категориите на поетиката.

Бахтин мисли, че светогледът на Достоевски е така дълбоко скрит в неговите герои, че не може да бъде установен. Според Ментрак тук се проявява гносеологическият скептицизъм на Бахтин. Възражение буди и твърдението на автора на „Проблеми на поетиката на Достоевски", че с полифонията на своите романи гениалният руски писател е трябвало да изрази полифонията на своята епоха. Съществуват ли въобще едногласни епохи? — запитва Ментрак.

На въпроси, свързани с ролята на психологията в литературните изследвания, е посветена статия, поместена в кн. 10. В статията се изтъква като голям недостатък на съвременните литературни изследвания в Полша липсата на творческо приложение на последните постижения на психологическата наука. Често се забравя, че постиженията на психологията разширяват нашето познаване на литературата. В това отношение едно щастливо изключение е появата на литературоведския труд на Збигнев Лапински „За категориите на възприятието в поезията на Юлия Пшибош". Лапински намира, че поетическото познание в поезията на този изтъкнат полски поет (наскоро починал) засяга не предметите, а функциите на възприемането на външния свят. Затова полският литературовед открива най-много аналогии между поетическия свят на Пшибош и теорията на американския психолог Курт Левин, изложена в. неговите „Principles of Topologikal Psychology"

Към интересните за нас материали се числи и рецензията за „Мимезис" от Ерих Ауербах (Erich Auerbach), озаглавена „Литературата и крайните ситуации" (кн. 9).

Немското литературознание от XX в. се казва в рецензията — е държало най-много за анализа на конкретните текстове, защото е вярвало, че правилно обяснените тайни на стила могат да разкрият най-важното: същинското значение на литературната творба. Постепенно то е стигнало до убеждението, че литературата — игра и развлечение — не може да защити хората от една политическа лудост. То започна да търси в историята на европейската литература поне сянка от стойности, способни да устоят на разрушителното въздействие на времето. Според рецензента „Мимезис" от Ауербах е „най-хубавият, най-дълбокият и най-финият синтез на опита на европейската литература". Немският учен описва в труда си как литературният език успява с течение на времето да обхване всички обществени групи, всякакви екзистенциални ситуации, всякакви усложнения и конфликти. Той показва как за него всекидневието става достижимо и израства до ранга на нещо значимо. Прогресът и реализмът стават според Ауербах неразбираеми понятия, ако не предоставим на литературата властта „да създава и да съди, да назовава и сравнява". Ауербах търси правилната гледна точка, от която да се покаже ролята на литературата в цялостния процес на културното развитие на Европа. В центъра на книгата стои стремежът да се определи „какво може да види литературата на дадената епоха и какво може да назове". Становището на Ауербах е чуждо на всякакво хегелианство и на каквито и да било тоталитарни системи. Той иска да спаси смисъла на литературата и в крайните положения да преодолее кризата на културата. Подпомага го вярата, че навеждайки се с любов над литературните текстове, можем да ги подредим така, че всеки елемент да стане по-богат при тази съпоставка. Историята на литературата е за Ауербах интелектуалната биография на човека и феноменология на неговия дух.

Важно събитие в полския литературен живот е появата на книгата „Пруст през очите на световната критика", издадена във връзка със стогодишнината на големия френски писател. В „Твурчошч" (бр. 10) се подчертава, че книгата е излязла под редакцията на изтъкнатия полски критик Ян Блонски, отличен познавач на делото на Пруст. Книгата се състои от две части. Първата — Пруст в очите на съвременниците си — съдържа скици от Андре Жид, Пол Валери, Ортега и Гасет и др. Във втората част — В очите на потомците — са поместени студии на критици и писатели: Едмунд Уилсон, Ернст Куртюс, Морис Бланшо, Жорж Пуле, М. Бютор и др. Текстовете са така подредени, че може да се проследи развитието на разбиранията за творчеството на Пруст, както и постепенният процес на преминаване от по-общи изследвания към все по-подробни. Различните интерпретации на делото на Пруст взаимно се допълват и свидетелствуват за многостранността и сложността на този писател. Сред студиите, посветени на строежа на творбите на Пруст, на образа на обществото в неговото творчество, на отношението на Пруст към интелектуалните и художествените течения на епохата, на езика и стила на неговите съчинения, особено място заема студията на Жан Франсоа Ревел „Пруст и политиката". Ревел доказва универсалността на делото на френския писател и в тази област.

„Твурчошч" отбелязва и появата в полски превод на „Есета за човека. Увод към философията на културата" от Ернст Касирер (Ernst Cassirer).

В тази книга — се казва в посветената ѝ рецензия (кн. 10) — авторът си задава въпроса, какви черти на човешките изяви са решаващи за понятието човечество, третирано като постулат, като извор на всякакви ценности. За Касирер единственият възможен източник на тези ценности е човешката дейност, а основната категория, която прави възможно нейното разбиране, е за него понятието „символ". Границата между живописния свят и света на човека протича там, където започва употребата на система от символи. Човекът

„animal symbolikum“. Символичните системи са първични по отношение на рационалното разсъждение; те са общи за всички хора и всички култури. Общ в тях е принципът. Благодарение на символичните системи „човекът при конструиране на човешкия си свят не зависи от сетивния материал“. Символизация е за Касирер такава основна структура на познанието, както за Кант априорните му форми и категории. Митологиите на първобитните народи могат да ни се струват абсурдни, но залегналият в тях принцип е същият, който лежи в основата на нашето знание и култура — символическата система. И в системата на ценности голяма роля играят символичните форми. Бъдещето, изразено в символичните категории, престава да бъде образ, а става идеал. „Великата мисия на утопията — пише Касирер — е да открие място за възможното като противовес на пасивното съгласие със съществуващото.“ За Касирер човекът е преди всичко творец. Размишленията върху отделните области на човешкото творчество водят немския философ до откриване на общите им структурни основи. Митът, езикът, изкуството и науката се оказват по принцип същото: конструкции, извършени посредством символичната система. Творческият елемент е силно изтъкнат у Касирер. За мита той пише: „Истинският образец на мита не е природата, а обществото.“ Говорейки за езика, той изтъква, че за него е свойствена по-скоро конструктивна, отколкото подражателна функция. Изкуството е за немския философ откриване на действителността, а историята всеки път „нов интелектуален синтез“. Науката въобще, опирайки се върху математиката, този универсален символичен език — конструира подреден свят в противовес на действителния с неговите единични и многообразни явления.

„Човекът — пише Касирер — не може да направи нищо друго в областта на езика, религията, изкуството, науката, освен да построи собствения си символичен свят, който му позволява да разбира, интерпретира, формулира, организира, синтезира и универсализира собствения си човешки опит.“

В кн. 9 на „Твурчошч“ е поместена обширна студия на Збигнев Бенковски, посветена на съвременната американска белетристика. Американският роман досега отразяваше живата действителност и на това се дължеше притегателната му сила и въздействие върху европейските култури, загубили жизнеността си поради усиленото експериментиране. През 30-те години Европа и особено Франция, прие радушно американския роман, черпейки от него нови жизнени сили. „Инжекцията“ от американската литература се оказа благотворна и за младата следвоенна италианска белетристика. Типичната за американския манталитет враждебност към отвлечените идеи предпази романа както от сюрреализма, така и от екзистенциализма. В американската литературна критика сюрреализмът бил посрещнат с ирония, а екзистенциализмът с подозрение. Но напоследък литературната критика в Америка е разбрала, че една литература, ако иска да има обществено въздействие, не може да се ограничи с отразяването на бита и неговите конфликти. Според това схващане творци като Бреон, Сартр, Камю въздействуват със своето творчество, защото заемат определено място в идейните конфликти на епохата. Според Биенковски крайният емпиризъм и недоверието към общите идеи жестоко си отмъстиха на американския роман, особено днес, когато героичният му период е вече отминал. Американската литературна критика се мъчи да намери изход от това положение. Най-интересен опит в това отношение е книгата на Анаис Нин „Романът на бъдещото“ (Anais Nin, The Novel of the Future). Авторката обвинява американския роман, че само отразява външния свят и се отказва от психологическата задълбоченост, от непосредствената емоция, от „температурата на субективизма“ и смелостта да се види светът с писателската интуиция. Героите на американските романи са според нея сякаш лишени от дарбата да мечтаят и да предвиждат. Те съществуват само в сегашно време и не се занимават с утрешния човек въз основа на психологическата правдоподобност. Те са плоски, едноразмерни, защото за тях не съществува нито подсъзнанието, нито мечтата. Въпреки това авторката съвсем не проповядва сюрреализма. Тя иска да се разкрива цялостната човешка личност, като се създава драматично напрежение между илюзията и действителността, правдоподобното и истината. За нея сънищата и мечтите не са абсолютни ценности, а само едно допълнение към всяко човешко преживяване.

В заключение тя проповядва синтез на мечтата и действието, „съня и историята“. В някои прояви на младата американска поетическа проза тя вижда вече осъществяване на своите изисквания. Анаис Нин вярва в бъдещето на романа, възроден от поезията.

Сред материалите, посветени на съвременната полска литература, трябва да споменем студията на Станислав Баранчак „Документ за самоличността“, посветена на големия полски писател — автор на исторически романи — Теодор Парницки (бр. 9) и рецензията за излезлите през тази година разкази на Чеслав Михияк.

В студията за Парницки се изтъква, че отличителна черта на неговите романи е това, че времето на разказа съвпада с времето на събитията. Епиката са превръща у него в драма, в която говорят само появяващите се пред очите на зрителя читател лица. Само от съдържанието на диалозите читателят разбира кои лица разговарят в дадения момент. И всичките действия на героите се разбират само благодарение на косвеното им отражение в диалозите. Романът на Парницки се превръща в един вид протокол на подслушаните разговори.

Разказите на Чеслав Михияк рецензентът (бр. 11) нарича „опит да се опише несъществуващото и разнообразните му прояви". Михияк си поставя за цел да разкрие призрачното лице на бюрократизма. Но у него той е представен не само като нездраво явление, причиняващо на хората неудобства и загуба на времето. В неговите разкази той е разкрит като нещо много по-опасно. Той не е временно отклонение, а за някои среди основно явление, понякога техен основен принцип. Бюрократизмът е като един вид болест. Заразеният от него изчезва като личност, превръща се във функционер, в „уплашената, или — когато това е възможно — отмъстителна (поради този страх) празнота, увиснала върху конците на влиянията и подхранвана с трохите от властта, които ѝ заместват душата".

Героите на Михияк водят борба за „дребни. неистински, лъжливи и глупави" неща. От гледището на каквато и да било идея това са несъществуващи хора. Но въпреки това те не престават да живеят, да страдат, да се борят и да пречат на другите да живеят. Привидното им съществуване протича сред „триците" на времето, прекарано в дребните интриги, събрания, конференции.

„Хладната омраза на автора към неговите герои — завършва рецензентът — е единствената положителна човешка проява в този свят на призраци от лошия сън на действителността."

В. См.-П.

ИСПАНИЯ

„LA VANGARDIA ESPAÑOLA", Барцело на, 16. 9. 1971

В Испания е излязла книгата „Literatura y significatión" от нашия сънародник Цветан Тодоров и авторитетният вестник „La Vanguardia Española" помества за нея рецензия от Лауреано Бонет, в която се засягат някои интересни проблеми.

Книгата на Тодоров съдържа следните есета: „Смисълът на писмата", проучване на повествователната техника, използувана от Пиер Шодерло дьо Лакло в „Опасни връзки", „Словото на Канстан" и най-вече „Примитивно повествование" и „Граматика на повествованието". В последните две студии, изхождайки от анализа на различни текстове на „Одисея" и „Търсенето на свети Граал", Т. прави изложение на естетическите „ритуали", които обуславят западната повествователна литература.

Испанският критик подчертава, че с книгата Ц. Т. защищава установяването на литературна наука, която да превъзмогне субективистичните и ерудитски критерии на това което структуралистите са етикетирали като „традиционна критика". „Задачата, която си поставя в своя труд френско-българският изследвач, е умишлено скромна и прагматична, той избягва от плена на риторични увлечения" — отбелязва рецензентът. Ц. Т. твърди, че анализът, който структуралистите правят на литературата, е един вид пропедевтика към една бъдеща литературна наука. Поетиката не ще си постави следователно задачата да тълкува „коректно" литературните произведения на миналото, а ще проучи условията, които правят възможно съществуването на тези произведения.

В общи линии — и тази гледна точка може да бъде много полезна за неспециалистите в литературата — Ц. Т. поема защитата на едно четене на литературния текст, което да позволява разглобяването на скелета, сглобен от вътрешните закони на романа или поемата. По този начин читателят трябва да „наруши видимия ред, по който е построен текстът: да се доближат отдалечени части, да се открият повторения, да се търсят противоречия и градации". Защото всеки фрагмент от текст, колкото и на пръв поглед да изглежда незначителен, е значим.

Според испанския критик „Литература и значимост" е произведение, изпълнено с остроумни внушения, на места осакатени от прекален стремеж към парадокса, а анализът на „Опасни връзки" е образец на стръв към анализа. В рамките на привидна експозиционна студенина тупти кръвното присъствие на литературния феномен, като Тодоров по някои аспекти би могъл да бъде смятан за чужд на структурализма: отрича психологизма като позиция при разглеждане на литературата, но приема „ухапванията" на моралната среда на съвремието в литературния текст, защото той „не е простото изложение на едно действие, а историята на конфликта между два строя: този на произведението и този на обществения му контекст". Така например „Опасните връзки" се сблъскват в цялото си повествователно развитие с външния мир и се превръщат в „нелегален" текст, макар и при развръзката тази „нелегалност" да се руши и книгата да остава отново включена в условностите на епохата. Напротив, романите на Дикенс ще представят различна структура: по време на повествованието господствува житейският ред, но в края настъпва неочакван обрат и това прави възможно установяването на нов ред, който съответствува само в частта на фикцията, но който ще възтържествува след развръзката, като ще оцелее във въображението на читателя.

Т. Н.

ИТАЛИЯ

„RAGGUAGLIO LIBRARIO", Милано, кн. 10, октомври, 1971

„Ил Рагуальо либрарио" е месечно издание за библиография и култура, ръководено от редакционен комитет с директор Инес Скарамучи, известна с редица солидни трудове в областта на литературната история и критика. „Ил Рагуальо либрарио" е голямо обзорно списание, в което намират място статии, очерци, рецензии не само на произведения из италианската литература, но също и из другите литератури. Списанието публикува редовно материали, посветени на книги от други области: философия, социални и политически науки, изкуство.

В октомврийската книжка на списанието Катерина Конио се спира в една доста подробна рецензия за труда на Алесандро Баузани „Литературите на Югоизточна Азия". По своя характер този труд представлява сгъстен исторически очерк (188 стр., издание Фабри, Милано), в който е дадена картината на литературите от страните на Индокитай и Индонезия. „Интересното в случая — пише рецензентката — е, че в труда на Баузани се разглеждат заедно литератури, които досега са били изучавани отделно — от различни специалисти по различните езици и литератури, които съставляват мозайката на югоизточната азиатска цивилизация. За да може да се напише труд от този род, са необходими широки познания за азиатската цивилизация и способност да се групират около общата голяма картина ония невралгични точки, които съставляват свързващите моменти и позволяват да се видят в същото време особените характеристики на всяка една от разглежданите култури, да се подчертае тяхната оригиналност.

Погледът, който авторът хвърля върху отделните литератури — бирманска, сиамска, камбоджанска, виетнамска и малайско-индонезийска — начева от най-древния период, от който е съхранена писменост, и стига до наши дни. Всяка отделна литература на тези страни е разделена на исторически периоди, като изложението е размесено с антологични текстове, подбрани и преведени от автора на книгата. Тези текстове свързват по-непосредствено читателя с оня екзотичен културен свят, който иначе би останал далечен и недотам достъпен на днешния читател.

Алесандро Баузани подчертава особено влиянието, което е упражнила върху тези литератури индийската епическа поезия („Махабхарата" и „Рамаяна"), както и останалите от будизма следи върху манталитета на азиатските югоизточни народи. Особено грижливо е написан очеркът върху малайско-индонезийската литература, по която, изглежда, авторът притежава по-специална компетентност. С нея се намираме в една от средищните точки на източните култури, защото Индокитай е представлявал кръстопът на индийски и туземни елементи и на такива от ислямско-персийския Среден Изток. Тук разцъфтява мистическата литература, възникнала в средите „суфи" (специално в Ява и Суматра през XVI в.), която се изразява във форми, типични за малайската религиозна и светска поезия. Тези далечни разклонения на Средния Изток, които се наслагват едно върху друго и се свързват с туземни елементи или елементи от индийски произход, съставляват съединителна брънка, която улеснява прехода от една цивилизация към друга и тяхното разбиране и която е от не по-малко значение именно за нашето време, за свързването на индонезийската култура с европейската цивилизация и дори с идеологиите на Запада. Последните, изглежда, приемат от Изток един почти „мистически" колорит и едно измерение, пронизано от националистически и неоромантичен дух, както за това свидетелствуват поезиите на индонезиеца Черил Енуър.

„LIBRI PAESE SERA", Рим, 22. 10. 1971

„Либри", седмично литературно приложение на големия прогресивен римски всекидневник „Паезе Сера" в своя брой от 22 октомври 1971 г. публикува статия от Феличе Пиемонтезе под любопитния наслов „Погребална похвала на авангардизма". Авторът се спира на уредената по инициатива на списанията „Ил кафе" и „Ил Верри" двудневна среща на писатели и критици в град Пезаро.

Писатели и критици — пише Феличе Пиемонтезе, — много от които принадлежат към старата група 63 и следователно към официалния италиански неоавангардизъм, се събраха, за да констатират настъпилата смърт на авангардизма и да му отдадат погребална похвала, да разискват върху неговите останки, да поменат падналите в битката и да оплачат измамените големи надежди.

В своя дълъг доклад и в оживената дискусия Валтер Педула предупреди за опасностите на авторитаризма (авторитаризъм според Педула има както в традиционната култура, така и в позициите на т. нар. нова левица), сочейки пътищата, чрез които литературата може да намери начин, за да бъде също в културния контекст на прогресивната левица: литературата трябва да получи отново своята специфична сила, да разкрие скрити значения, служейки си динамично с изразителната структура и съответствувайки по такъв начин на най-прогресивните данни на политическата практика. На изказването на Педула, съвсем не новаторско, са отговорили в обичайния стил както от „дясно", така и от „ляво". В изказванията на Леонети и Ди Марко са били повторени познатите формулировки на списание „Che fare" (Какво да се прави) да се предложи една практика, свързана с политическата практика. Не се

касае според тях да се политизира отвън литературата, но да се установи отвътре в литературното действие едно политическо гледище, което да въздействува заедно с езиковото въображение. От аналогични позиции Джани Скаля определя като недостатъчно теоретичното разсъждение върху авангардизма, на който приписва функции на постоянно противоречие по отношение на обществото, на самия него и на идеалното общество.

Но всичко показва — заявява в заключение италианският автор, — че е унищожено мястото за едно наистина авангардистко действие, стига речта да се наложи по ректен начин и да има дръзновението да извърши един радикален избор на скъсване, който не претендира за признания и няма амбицията да търси компромиси. Една реч от този тип налага очевидно да се погледне с друга строгост на онова, което се извърши в Пезаро и се прави нормално с теоретичните проблеми на литературата. В съвсем малко от направените на срещата изказвания откриваме подобна загриженост: в изказването на Миланезе например или в това на Чели, или в изказването на Жаклин Рисе. Особено за отбелязване е последното поради дълбочината и богатството на развитите мисли и на референциите.

Н. Д

ДВЕ МНЕНИЯ ЗА ЕДНА КНИГА

„A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE“
от МАРКО МИНКОВ
Т. I, изд. „Наука и изкуство“, 1970, 604 стр.

„След двадесет години тази книга отново можа да види бял свят и в една външно по приемлива форма. . .“ — проф. Минков започва предговора на своя обемист труд и за всеки запознат отблизо с превратната му съдба това начало навява много спомени, мисли, може би чувства. Спомняме си за неугледния грамаден том лоша хартия, изпълнен от край до край с гъсти редове, замазан, нечетлив циклостил, който повече от двадесет години бе упорито търсен от студентите, заеман и презаеман; щастлив бе онзи, който можеше да загъне във вестник поне част от него, поне стотина раздърпани страници, който по време на сесия можеше да се добере до него в читалнята на Университетската библиотека. Отношението към тази книга е било винаги крайно противоречиво: от една страна, суеверно преклонение, от друга, преди около двадесет години тази история бе отречена и забранена като буржоазно-формалистична, което само усили обаянието ѝ. Сега тази книга е пред нас като официално издание на изд. „Наука и изкуство“ и е време да оставим прашната легенда, родена из полутъмните тавани на стария университет, и спокойно и хладно да претеглим плюсовете и минусите на този труд, защото две неща са безспорни: първо, че достойнствата му са изключителни и на времето е бил отречен с лека ръка и, второ, че не може да го приемем безрезервно, след като е написан преди повече от тридесет години.

В тази рецензия ще се спра накратко на достойнствата, които аз виждам в този труд, и по-обстойно на някои основни слабости, защото, като се има пред вид мястото на проф. Минков и на неговата история в нашата англистика, те са спъвали и продължават да спъват нейното развитие.

Първото, което поразява, е не толкова огромният брой литературни произведения и факти, а това, че са поднесени по начин, който убеждава, че авторът познава пряко може би всички произведения, не само тези, които са в центъра на вниманието, но и споменатите в някаква връзка с основния материал. Всяко произведение авторът използува, когато му потрябва и с каквото му потрябва: основна концепция, характерен образ или само заради интересен обрат на сюжета. Литературните факти, видени от две гледни точки — съвременна и тази на съответния период, — са поставени в историческа перспектива, открояват се ярко и се следят с интерес, тъй като осмислят интересни наблюдения и виждания. Но авторът не само владее със завидна лекота своя материал, той естетически го е преживял. И в това, струва ми се, е най-голямата сила на този труд. През всичкото време ние сме водени от изключително трезвото чувство на автора, което не се повлиява нито от литературните увлечения на съответната епоха, нито от модни за нашето време виждания или от големи авторитети, а като се опира на многообразие от художествени ценности, успява да даде една преценка, която може да се разбере от хора с различни вкусове и гледни точки, да им повлияе, да ги обогати. Всяко произведение ни е поднесено свежо, обърнато към нас с най-голямата си сила или слабост. Всичко е чист литературен материал без обичайните пълнежи: дълги исторически пасажи, раздути биографии или разточително разказани сюжети. Историята е една уникална разходка из красотите на английската литература от началото на средните векове до края на XVII в. Проф. Минков е литератор в най-приятния смисъл: той е преди всичко сочен и многостранен читател, за него литературата е не само претекст за разсъждения и затова той успява да събуди същото отношение и любов и у читателя. Той му помага да надникне в капризните превратности на изкуството: разкрива как големи таланти поради една или друга недостатъчност на характера са се изявили половинчато, а хладната, уравновесена натура на Шекспир му е осигурила безсмъртие, как велики творби са били захвърлени като износена дреха, как хладната психологично тънка подигравка на Франсис Беомонт, която би спечелила много поклонници днес, е останала неразбрана за съвременниците му и той изоставя силата си, за да се посвети на харесваната тогава романтично-героична мелодрама. Читателят оставя труда на проф. Минков пораснал, естетически узрял, по-умен, прозорлив, но в същото време и объркан в някои отношения. Причините за последното според мене са две

и те следват естествено от най-големите достойнства на този труд.

Първо, авторът като че ли потънал в богато многообразие, загубва от поглед общите основни линии, не извлича простия, основен принцип от сложността на явленията.

Второ, любовта към изкуството като че ли е отдалечила автора от историческата основа и той просто нахвърля една интересна, но недостатъчно задълбочена картина на епохата, откъдето следва една основна недостатъчност: съотношението живот — литература или се разбира пряко и повърхностно, или е изобщо извън вниманието на автора.

Ще се спра на по-важните глави, които въвеждат в отделните исторически периоди. Особено важна е главата за XIV в., когато в Англия се изявяват онези икономически и политически механизми, които довеждат до Ренесанса и по-късно до буржоазната революция от средата на XVII в. Това са преди всичко развитието на занаятите и преминаването от феодални към капиталистически отношения в селското стопанство. И двете откриват пред всеки крепостен селянин възможността чрез умение и труд да разкъса мрака на вековната безперспективност, мизерия и нищожество и да погледне със себеуважение към себе си и вяра в бъдещето. Едно случайно събитие — чумната епидемия, като унищожава една трета от населението, също рязко повишава стойността на отделния труженик и в това отношение усилва действието на икономическите закони. Капиталистическото развитие от своя страна принуждава краля да събира данъци, т. е. прави го зависим от народа и средното съсловие. Кралят създава парламента, за да улесни събирането на данъци, но с течение на времето колкото повече пари е искал кралят, толкова повече права и привилегии е откупвал парламентът. Растящата сила на парламента едновременно отразява и увеличава растящата сила на народа. Или няколко разнородни развития по отношение на отделния труженик от народа съсредоточават действието си в едно — увеличават неговата сила, значение, самочувствие. Всичко това се изявява силно в селското въстание от 1381 г.

„Това въстание има черти, които рязко го отличават от други селски въстания през средните векове. Докато „Жакерията“ беше въстание на отчаяние, поход на отчаяни мъже без план и без друга цел, освен да навредят колкото могат повече на своите потисници, то въстанието от 1381 г. беше дело на хора, достигнали известна степен на свобода и благоденствие и които искаха повече. Селяните, които казваха: „Ние сме родени с образа на Христа, а ни държат като скотове“, все повече съзнаваха своето човешко достойнство. . .“[1] По време на въстанието много манастири били ограбени и духовници наказани, тъй като монашеските ордени се били превърнали в едри земевладелци, а официалната религия — в открита форма на експлоатация (основните грехове били неплащането на данъци и бягане от трудови повинности).

Когато читателят, респективно студентът, се запознае дори съвсем накратко с тази исторична основа, най-вече с причинната обусловеност между базови и надстроечни явления, на него ще му е нужен само един поглед върху новите религиозни течения на века, за да разбере, че те са просто формата, чрез която се изразява нарасналото самочувствие на народа, класовата вражда към официалната църква, към феодалните отношения. Всичко това обаче не става ясно от главата за XIV в. в историята на проф. Минков, тя дори оставя някои погрешни впечатления. Споменатите по-горе развития и събития, както и много други, са просто изредени като отделни черти на епохата. „В религията също се чувствува нов дух“ — проф. Минков въвежда религиозните течения и освен това говори за тях като че ли те са не следствие, а първопричина:

„Но ако бъдещето на душата е неизменно предопределено от самото начало от волята божия, всички праведни дела били безсилни да го променят и следователно голяма част от дейността на църквата се оказала излишна.“ Или „Така пряката връзка между човека и бога се потвърждава и цялата система на католическата църква, базирана на една феодална йерархия, е била пометена.“[1]

Именно защото църквата и нейната дейност са се оказали излишни, вследствие на историческото развитие са възникнали такива религиозни учения, които са ги отричали. Здравата причинна обусловеност на историята отсъствува от разглежданата глава. Загубени са от поглед също мащабите и дълбочината на процесите. Не е посочена връзката между широките народни слоеве, селското въстание и новите религиозни течения: затова и селското въстание е споменато мимоходом, без да се разкрие неговото изключително значение. Капиталистическото развитие води само до „появяването на една богата и влиятелна класа“[2], но не се казва нищо за влиянието на новите форми на труда върху цялата нация. И по този начин се губи от погледа народностният характер на английския хуманизъм и протестантизъм, губи се от поглед онова всенародно движение, което се надига в недрата на XIV в. и достига своята кулминация през Великата буржоазна революция в средата на XVII в. А това, както ще стане ясно по-късно, не позволява да се разбере добре не само историята, но и литературата на следните три века.

В края на главата проф. Минков се обръща към литературата и последните две страници посвещава на любовта към реалистич-

---

[1] А. Л. Мортън, Народна история на Англия, стр. 121, 122.

[1] Стр. 110, 111.
[2] Стр. 107.

ните подробности, характерна за периода. Всичко казано преди това се схваща като въведение към тази стилна особеност и величествената панорама на този устремен към бъдещето период се стеснява още повече. В следните глави обаче, посветени на самите литературни произведения, се налагат и особености, които естествено се свързват с всенародното пробуждане и селското въстание, но тъй като това всенародно пробуждане не е разкрито в разглеждания труд, неразкрита остава и връзката между епоха и литература.

Следващата въвеждаща глава, посветена на периода от 1500 до 1579 г., започва с нещо като обща дискусия за липсата на рязка граница между средни векове и Ренесанс, след което в продължение на три страници се спори с погрешното схващане, че днес терминът хуманизъм най-често неправилно се употребява, за да означи специално тази страна от Ренесанса, която засяга изучаването на класиците[1] (разр. м.). Това днес, както и отварянето на тази отдавна широко отворена врата, издава, че проф. Минков не се е помъчил да адресира историята си към съвременния читател, който разбира дълбоките исторически процеси и за когото схващането, че Ренесансът идва вследствие откритието на класиците, е само един куриоз от наивните разбирания на миналото. Едва след тези шест страници се споменават съществените исторически механизми, засегнати в главата за XIV в., които водят до „индивидуализма, хуманизма, желанието да се възроди човечеството". Според проф. Минков между тези политически и икономически фактори изпъква „новият комерчески дух":

„Защото търговията, желанието за богатство и удоволствията, които то носи, любовта към копринените, брокатените, богатите гоблени, златните и сребърни блюда научиха човека да гледа с радост на околния свят. . . Развитието на търговията в Англия през XIV в. доведе до едно освобождаване на човешкия дух подобно на това в Италия."[2]

Тук още по-категорично, отколкото в главата за XIV в. представата, която се дава за английския хуманизъм, противоречи на народностната му същност, на най-съществените черти, изявени ясно в пуританизма, затова и проф. Минков стига до съществени противоречия:

„Така че тука голяма част от енергията на хуманизма бе погълната от реформацията и развоя на протестантизма, новата форма на религия, която съответствуваше на индивидуалистичния буржоазен дух"[3] (разр. м.).

На една страница съжителствуват без пояснения хуманизъм, произтичащ от желанието за богатство и удоволствия, и хуманизъм, който се поглъща от протестантизма. Освен това протестантизмът, тясно свързан със селяните и занаятчиите, а и самият буржоазен дух, са все още в унисон с общонародния дух, с хуманизма, а хуманизъм и индивидуализъм са две антагонистични понятия, между които проф. Минков, това се вижда и на други места, като че ли не прави разлика. След като сме запознати с двама видни хуманисти и едно прекалено подробно, струва ми се, изложение върху платонизма, в няколко реда на стр. 223 наистина става дума и за народностния характер на хуманизма и на религиозните течения, което е присъщо за характера на изложението в този труд. Накрая естествено се стига до най-важния въпрос за влиянието на религиозната реформация върху английския живот и литература и научаваме следното:

„Като поставяше ударение върху индивидуалното, протестантизмът естествено засилваше чувството за свобода и направи възможна успешната борба между демокрацията и абсолютизма през следващия век. Религиозният индивидуализъм поражда литературен индивидуализъм; може би е само съвпадение, но единствено в протестантските страни се роди истинска романтична поезия" (разр. м.).

След дългите разходки из теологията, платонизма и някои общи теоретични въпроси читателят има право да се изненада, като научи, че „единственият вид литература, който процъфтява във века на хуманизма, е сатирата", че „английският сатирик Джон Скелтън насочва сатирите си към злините на обществото и особено срещу духовенството, чийто мързел според Скелтън е основата на всяко зло"[1]. Ако обаче Реформацията бе разкрита като израз на всенародното възраждане, като една от формите на социален протест, ако бяха изявени сатиричните моменти в литературата на XIV в. и ако бе посочена връзката между тези моменти, автопортрета на Ленглънд и появяването на шута през XVI в. и по-късно у Шекспир, читателят щеше да проследи едно обхватно и великолепно развитие от селското въстание в 1381 г., религиозната реформация и хуманистите на XVI в. до шута в „Крал Лир" и отново до буржоазната революция от XVII в.

*

Един от най-важните въпроси почти за целия период, обхванат от историята на проф. Минков, е въпросът за връзката между литература и класата хегемон (буржоазията). Казаното дотук по същество се отнася към същия въпрос, но се налага той да се разгледа и пряко. Ще започна с едно чисто историческо наблюдение на проф. Минков, което

---

[1] Стр. 211.
[2] Стр. 213.
[3] Стр. 213.

[1] Стр. 227.

красноречиво разкрива стеснения му поглед върху историята:

„Буржоазната кауза тържествува, но за кратко време. Защото това, което се наложи по време на Кромвеловия протекторат, бе една малка, но фанатична буржоазна олигархия, която нямаше поддръжката на нацията.“[1]

Именно по време на Реставрацията аристократичната кауза тържествува за кратко време, тъй като аристокрацията взема само политическата власт, а буржоазията и в този кратък период продължава да държи в ръцете си икономическата и финансовата мощ. Като не вижда всеобхватната и определяща роля на класата хегемон, проф. Минков естествено не може да има и правилно становище за ролята на тази класа в литературата на Ренесанса.

„Все пак трябва да се има пред вид, че литературата на този период не беше в ръцете на най-активните слоеве на обществото, твърде заети със своите капиталистически предприятия. . . За тях литературата беше едно лекомислено губене на време, една неморална измишльотина и те търсеха емоционален и интелектуален отдушник в религията, която те превръщаха в своеобразна форма на класова идеология, за да насаждат добродетели като пестеливост, трезвост, трудолюбие. . . Така че литературата беше главно в ръцете на аристокрацията или става дума главно за драмата, в ръцете на по-малко предвидливите и напредничави граждани, класите, които вече започват да чувствуват игото на капитализма и да го ненавиждат. Тя затова е най-вече консервативна, държаща се здраво за средновековни конвенции и идеи и протестираща срещу капиталиста и лихваря, които трескаво преобразуваха обществото“[2] (разр. м.)

Погледнати прекалено отблизо, фактите като че ли напълно потвърждават горното твърдение, но в същото време може ли да приемем за консервативна една литература, въплътила духа на хуманизма, зад който стоят векове от тихия, целенасочен труд на най-активните слоеве на обществото. Или буржоазията определя основния характер на литературата главно чрез общия дух, който налага на времето. При богатия си, но невинаги последователен контакт с фактите проф. Минков достига и до вярното становище и показателно е, че именно тогава, когато гледа по-отдалече, когато хвърля поглед назад към периода, разглеждан в тази глава:

„Някои от тези моменти достигат своя пълен разцвет, какъвто е случаят с обрисовката на образите, защото периодът на бунта бе преди всичко буржоазно движение, както и самият Ренесанс в същината си, и това движение изрази още по-ясно някои черти, които бяха замъглени от дворцовата традиция.“[3]

За съжаление вярното становище е изказано в няколко реда, залутани в този огромен труд. Като засяга въпроса на друго място, проф. Минков е така противоречив, че в същност не казва нищо по този важен въпрос:

„Но макар и аристократична по тон, тя е била творена главно от буржоазни писатели, чиито идеали все пак не противоречаха на тези на техните покровители и затова се харесваха на широката публика.“[1]

По отношение обаче на буржоазната революция проф. Минков омаловажава и дори отрича връзката между литература, класи и класова борба:

„Тази крайна поляризация на националния живот не се чувствува много силно в художествената литература по простата причина, че пуританите бяха, общо взето, враждебно настроени към каквото и да било изкуство като лекомислено и непроизводително занимание, което разсейва човек от двете основни ценности — неговата религия и неговото предприятие.“[2] Или: „Великата революция от 1642 г. в най-добрия случай бе имала само отрицателно влияние върху литературата; тя прекъсва някои течения главно на драмата, но без да създаде нещо от своя страна, защото пуританите, класата, която бе дошла на власт, бе враждебно настроена към изкуството.“[3]

След всичко казано дотук тези възгледи не учудват, но все пак участието на Джон Бънйън и Джон Милтън в крайната поляризация на националния живот е твърде красноречиво, за да бъде пренебрегнато. двамата са едни от най-ярките изразители на идеалите на революцията:

„Джон Бъниън (1628—1688), общо взето, стои настрана от общия литературен поток по време на Реставрацията. Той в същност е фигурата, която революцията би трябвало да създаде, но не създаде. И да се говори за него във връзка с неговите истински съвременници значи да се върви против естеството на нещата.“[4]

Не само не е против естеството на нещата, но е наложително да се говори за него във връзка с неговите истински съвременници, т. е. противници.

Може би защото не вижда връзка между дълбоките и всеобхватни социални сътресения на XVII в. и литературата от този период, проф. Минков съсредоточава прекалено много внимание на прехода от стила ренесанс към стила барок. Главата, посветена на този преход, „Светогледът на барок“, започва с преглед на епохата, който спрямо литературния анализ ренесанс — барок не е необходим. Проф. Минков заглажда несъответствието по следния начин:

„Литературните форми и виждането, което се разви на този исторически фон, ще бъде

---

[1] Стр. 462.
[2] Стр. 275.
[3] Стр. 367.

---

[1] Стр. 462.
[2] Стр. 462.
[3] Стр. 588.
[4] Стр. 588.

главно предмет на следващите глави, но ще си улесним работата, ако очертаем главните линии сега. Те не могат във всички случаи да се свържат каузално с почвата, на която възникват, или поне само съвсем хипотетично, но някаква връзка би трябвало да се очаква, че съществува, и обясни тяхната универсалност дори когато е само една не неестествена реакция срещу формите на предшествуващия век."[1]

*

Разгледаните дотук слабости дребнеят на фона на постигнатото от проф. Минков; те се отнасят главно за главите, въвеждащи епохата, и биха могли до голяма степен да се преодолеят дори само чрез едно по-задълбочено и обхватно марксическо отношение към историята. Интересното обаче е как тези наистина елементарни несполуки дълбоко разстройват разглеждането на чисто литературните въпроси.

В главата, посветена на Милтън, проф. Минков с характерния за него точен усет и сила релефно разкрива специфичното в поезията, нейната неповторима величественост и спокойствие, откроява тази специфика от силата на Шекспир, посочва слабото и гениалното, но като не вижда неразривната връзка между поета и революцията, неговият анализ не прехвърля тесните рамки на формата и всичко е сведено до „гръмовните тонове на Милтъновия стих", „богатата музика", „получена с външни трикове", която обаче „никой не успява да имитира успешно"[2] и не успява, защото величествената поезия е неразривно свързана с отдадеността на поета на великата епоха, в която живее. Проф. Минков дори не намеква, че на пръв поглед религиозната поема „Загубеният рай", написана от идеолога на буржоазната революция, в същност възпява човешките идеали на тази на пръв поглед религиозна гражданска война. Освен ако не приемем за такъв намек недоволството на проф. Минков, че

„. . . много поколения от благочестиви вярващи са приемали поемата като идеално въплъщение на библейския разказ и изобщо не са схванали унитарната му ерес главно защото поетичната му сила ги е заслепила и не са видели как той по свой начин е предал мита."[3]

„Спечеленият рай" също отразява класовия конфликт на времето, но поемата е отмината с няколко думи. Сходствата между двете поеми и стълкновението между човешките ценности на двете класи са многообразни и интересни, но те не съществуват в разглеждания труд. Нещо повече, проф. Минков не само не противопоставя двете поеми на изкуството на аристокрацията (в тях характерното за битието на аристокрацията идва от дявола, характерното за битието на буржоазията — от бога), но ги отъждествява с него:

„По същество двете поеми третират същата тема, както повечето барокови трагедии — конфликта между желание и дълг."[1]

Или двете поеми се приравняват с предвзетото изкуство на аристокрацията, където двама влюбени спорят „на кого ще се падне честта да умре за другия", където „любовта и ревността са основните теми" и където „въпреки своята възвисеност героичната любов винаги се издава, че е просто физиологичен глад, удоволствието е всичко, за което мисли героят"[2].

Милтън посвещава ум, сили и талант на революцията; разработва основни въпроси за свободата на личността в личния и обществения живот, за трудовото и физическото възпитание, свободата на печата, правото на народа да отнеме властта от краля и т. н. и т. н. Милтън ослепява в служба на тази революция и сляп, грохнал и изоставен я увековечава в поемите си. Същият този Милтън за проф. Минков е един озлобен, неуспял в личния си и обществен живот, „огорчен, лишен от хумор егоист", един човек, мразен от собствената си дъщеря, която веднъж казала, че най-добрата новина за нея би било да научи за смъртта му. „Острата, тесногръда, тиранична личност на Милтън и най-вече чудовищната липса на чувство за хумор неусетно пропиват всичките му по-сетнешни работи."[3] Тези обвинения, изглежда, не са съвсем неверни и може само да се възхитим от независимата преценка на проф. Минков, който не се е повлиял от ръста на поета и показва как слабостите на характера са се отразили върху изкуството; но всичко това можеше да се каже, без да се губи от поглед онзи Милтън, който остана в историята, защото не един голям човек е показал неприятни черти в своето всекидневие. Преценката за Милтън е един красноречив пример за дегероизация, чиято по-широка основа е обективизмът.

„. . . като полемик Милтън е слаб. Неговият центризъм не му позволява да приеме каквато и да било друга гледна точка освен неговата"[4].

Друго не би могло да искаме от идеолога на една въоръжена революция. Милтън надживява рамките на тази революция и затова научаваме по следния начин:

„Възхищението на Милтън от Кромуел като личност бе огромно, но цялата тенденция на по-сетнешната политика на Кромуел, компромисите, възстановяването на една аристокрация и камара на лордовете, както и официална църква, финансирана от държавата. . ., бе отблъскващо за неговия радикализъм. Той е имал толкова малко чувство за действителността, че, изглежда, е посрещнал

---

[1] Стр. 462.
[2] Стр. 531.
[3] Стр. 525.

[1] Стр. 532.
[2] Стр. 554, 559, 560.
[3] Стр. 522.
[4] Стр. 534.

с радост смъртта на Кромуел като възможност да осъществи мечтата си за една самостоятелна църква, където проповядването на религията ще се предостави на себеотрицателната ревност на едно неплатено духовенство, свободно от кариеристични съблазни.[1]

По отношение на Шекспир проф. Минков категорично отрича наличието или естетическата значимост на какъвто и да било основен замисъл, така че и тук се изявява същата недостатъчност. Доколкото се виждат съответствия с действителността, те са съвсем преки. Давам поредица от цитати, които не се нуждаят от коментар:

„Доколкото може да се съди, творческият процес при Шекспир започва със сюжета, който се избира по различни причини, понякога съвсем външни, като например конкуренцията с успяла пиеса или използуването на модна тема. . . понякога заради политическата идея, както например ранните исторически пиеси и по-късните „Макбет" и „Кориолан", които, изглежда, са били преди всичко отклик на политически събития; или понякога просто заради предоставените от тях драматични възможности."[2]

Или: Основната цел на Юлий Цезар не е да покаже как честността страда, когато се сблъсква с практични съображения, или някаква друга абстрактна идея, която може да се намери в пиесата, но да представи вълнуващо драматично действие, в което ние можем да навлезнем пълно, като чувствуваме емоциите, напрежението, мотивите на тези, въвлечени в него."[3] „. . . Не ни се предлага едно обобщено виждане за човечеството, а конкретно преживяване."[4] Или: „Логиката според мене е погрешна, но самият факт, че е погрешна, показва колко малко значение Шекспир е придавал на изработването на замисъл; че неговите усилия са били насочени да разправи една трогателна история и да предаде живи характери в цялата им сложност."[4] Или: „Но като прехвърлят ударението върху философския смисъл, те до голяма степен още повече се отдалечават от истината. „Каква да е идея" може да се намери навсякъде и свръх тънките идеи, които толкова много критици сега се мъчат да наложат на Шекспировите трагедии, са преди всичко техните собствени, твърде плитки философии, изтъкани от случайно взети редове, изолирано от техния драматичен контекст, тъй както един проповедник изтъква своята проповед от библейския текст или се базира на комплект от образи и коментари внимателно подбрани и подредени в нови образци и арабески."[5] (разр. м.).

Мнението на проф. Минков за тези, които търсят по-дълбок смисъл в Шекспир, не е особено ласкателно. Може би това е така, защото според него този смисъл не е крайният резултат от интегралното емоционално въздействие на творбата, а изказана мисъл, например в някои от монолозите. Като говори за монолога „Да бъда или не" и посочва, че първите редове са „нелогични глупости", проф. Минков заключава:

„Ако наистина ни трябва философия за живота, Драйден, изглежда, е по-способен да ни я даде, отколкото Шекспир."[1]

По същите причини проф. Минков омаловажава и психологичната дълбочина на образите:

„Това, което им дава тяхната изключителна сила (Петте велики трагедии), при един по-щателен анализ се оказва не обрисовката на характерите, колкото и да е великолепна, нито драматичното напрежение, но преди всичко поезията. . . Именно чрез силата на поезията историята на „Макбет", така мръсно жалка, както тази на „Тереза Ракен" от Зола, е издигната до едно апокалиптично виждане на борбата между добро и зло: именно чрез поезията свадливата суета на Лир и въпросът, колко рицаря ще го обслужват, добива космична значимост или една отвратителна малка история за интриги и убийства е станала една от най-великите трагедии на света. Никаква психологична дълбочина не би могла да постигне това чудо и тези, които възразяват на анализите на Брадли, че те оставят най-важното на второ място, в това отношение са прави. Но като прехвърлят ударението върху философския замисъл. . ."[2] Или като се говори, че Шекспир е така театрален и неестествен, както Драйден: „Ние сме свикнали с неговите условности и говорим твърде много глупости за самия глас на природата, който говори чрез него."[3]

И така поезията, също както при Милтън, се оказва единствената причина за безсмъртието на Шекспир и в същото време ни се казва, че „истинската сила на поезията се състои в нещо, което не се поддава на анализ"[1]. Може би затова на поезията е отделено толкова малко място. Или след като е отхвърлил много от общоприетите преценки и е успял да създаде впечатлението, че ще ни каже, дори ни казва истини, в сравнение с които всичко друго е заблуда, проф. Минков остава без отговор най-важния въпрос от своята история, въпроса за безсмъртието на Шекспир. Изключителният естетически усет обаче на автора влиза в противоречие с естетическите му възгледи и проф. Минков често изпада в противоречие. За това допринася и прекалено свободният характер на изложението. От една страна, се казва:

„Като велика трагедия на разочарованието „Хамлет" се харесва на всички времена."[5]

[1] Стр. 534.
[2] Стр. 362, 36.
[3] Стр. 363.
[4] Стр. 375.
[5] Стр. 376.

[1] Стр. 562.
[2] Стр. 375, 376.
[3] Стр. 563, 564.
[4] Стр. 377.
[5] Стр. 372, 373.

и „Разочарованието остава като елемент в много от тях – в „Отело“, в „Крал Лир“, в „Таймън“ . . . От друга:

„И това е може би най-съществения ефект на Шекспировата трагедия, че ни изпълва с въодушевяващо чувство за великолепието на човечеството.“[2]

Разочарованието, но само като елемент наистина съжителствува с въпросното въодушевяващо чувство и тази противоречивост на въздействието е специфичната красота на великите трагедии, но не е редно едната половина на тази противоречивост да е загатната на една страница, другата след пет страници, и то без всякакво обяснение. Поважно обаче в случая е друго: основното във въодушевяващото чувство за великолепието на човечеството може да са само неповторимите човешки образи, тъй като „Шекспировите трагедии са преди всичко трагедии на индивида, на една уникална личност.“[3] И доколкото самият проф. Минков анализира поезията, оказва се, че основното ѝ качество са дълбоките съответствия с централните образи на трагедиите. В труда на проф. Клемен „Развитието на Шекспировата поетична образност“[4], когато проф. Минков е взел някои интересни наблюдения,[5] основната линия е също съответствието между човешки и поетичен образ. Проф. Минков просто насила разделя поезията от индивидуална психика, а при Шекспир двете взаимно се стимулират, доизявяват, откъдето произтича уникалната сила и красота на Шекспировата поезия.

Хамлет е безспорно най-сложният психологически портрет, но проф. Минков целенасочено омаловажава дълбокия общочовешки смисъл, вложен в този образ. „Хамлет отлага, защото той е меланхоличен отмъстител“, меланхоличният отмъстител е бил конвенционална театрална фигура, базирана на модната за времето „Анатомия на меланхолията“ от Таймъти Брайт — и така проф. Минков обрича на неуспех всеки опит да се търси смисъл или психологична дълбочина в поведението на Хамлет.[6] Историята на литературата познава и други случаи, където творецът се базира на научни или псевдонаучни теории, но това нито анулира, нито се покрива със замисъла, който самият творец е вложил. Като не вярва в естетическата значимост на отражението, проф. Минков е принуден да обясни безсмъртието на Хамлет главно с умението на „гения да вдъхне живот на тези черти“[7] (взетите от модата). И в този случай грешното становище по този основен въпрос довежда проф. Минков до противоречие:

„Странното държане на Хамлет само събужда подозренията на краля, без да му носи някакво очевидно предимство и той като че ли нарочно поставя пречки по пътя си. И това несъответствие стои вероятно в основата на така наречената Хамлетова проблема, за която толкова много мастило се е изхабило. Престорената лудост е ефектна сценично, тя дава възможност на Хамлет да хвърля критиката си направо в лицето на своите врагове.“[1] (разр. м.).

След две страници, като се търси общочовешки модел и отлагането на Хамлет се сравнява с отлагане на визита при зъболекаря, се казва:

„. . .и подобно на Хамлет всеки изобретателно намира причини да отлага, измамва се с фиктивна дейност, дори дейност, която фактически е пречка по пътя на истинската цел“[2] (разр. м).

Или престорената лудост, една театрална конвенционалност Шекспир превръща в прецизен, жив, градивен елемент на основната си линия на поведение: Хамлет се мята като риба на сухо, което носи едва ли не целия смисъл — противоречието между него и околната среда, между живата му природа и мръсната работа, която трябва да свърши.

В някои случаи и за някои творци проф. Минков признава естетическата стойност на отражението и той прави следното сравнение между Шекспир и неговия по-млад съвременник Мидълтън:

„Шекспир създава своя собствена реалност. Той не ни предлага един къс от живота, въпреки че той с реалистични удари на четката дава живот на своите герои; той ни пренася в друг свят на по-голяма красота, на по-ярки цветове. Той хвърля една великолепна романтична мантия върху всичко, прави го да изглежда по-голямо, по-благородно, по-значимо и все пак вярно. Той превръща живота в поезия и това е много по-голямо постижение. Но на своята по-ниска плоскост Мидълтън е така добър, както и Шекспир на своята по-висока. Силата да отразиш живота е приблизително така рядка, както и силата да го създадеш“[3] (разр. м.).

Сравнението на проф. Минков наистина въодушевяващо пресъздава впечатлението, оставено от двамата, но не посочва истинската разлика, защото отражението е основно и в единия, и в другия случай. А истинската разлика е особено важна за нас днес: Шекспир го привлича по-силно положителното в човешката природа, Мидълтън — отрицателното. Поетичният дар на Мидълтън е достатъчно голям, за да изрази великолепието на един Отело или дори на един Ричард III и Яго, стига той да го бе използувал за това. Поуката за нас днес е, че голямото изку-

---

[1] Стр. 372, 373.
[2] Стр. 378.
[3] Стр. 363.
[4] Университетската печатница — Харвард, 1951 г.
[5] Стр. 376.
[6] Стр. 370.
[7] Стр. 370.

[1] Стр. 370.
[2] Стр. 372.
[3] Стр. 407.

ство изисква от твореца да пристъпва с възхищение към героите си, дори и към отрицателните, и тази поука би била още един стимул да се търси душата на всичко ново и голямо у нас.

Верен на себе си, след три страници, когато говори за друг съвременник на Шекспир, проф. Минков засяга тази разлика вече съвсем точно, но не се прави каквато и да било връзка с горепосочената разлика между силата да отразиш или сътвориш.

„Въпреки че обрисовката на характерите, общо взето, е добра и по-добра от тази на Мидълтън, може би затова, че, както Шекспир, той оставя на героите си, макар и следа от величие дори в тяхната престъпност."[1]

*

В тази рецензия се спрях на две характерни особености: стеснения поглед на автора върху историята, както и на известна методологична недостатъчност, заради която основното, общото се губи в многообразието и сложността на явленията. Тези особености, струва ми се, са до голяма степен виновни за недостатъчната последователност, липсата на стабилност в терминологията и на една най-обща теоретична основа, която би дала скелет на този огромен труд. Накрая бих искал да илюстрирам последното с няколко примера.

Едни от най-употребяваните и важни термини нямат стабилно съдържание. На стр. 463 романтизъм и субективно виждане се третират като едно и също, а на стр. 226 Шекспир се приема като част от романтизма — изкуството му би трябвало да се приеме за субективно.

Противоречивото съдържание на често употребявания от автора термин индивидуализъм изкарва Шекспир враг на обществото:

„Вероятно също част от привлекателността, освен новото тук, бе разбирането, че големите индивидуалисти на ренесансовата драма бяха един мираж, че човек не съществува сам със себе си, нито както през средните векове — чрез връзката си с бога, а като член на обществото и че само като се придържа към неговите закони, би могъл да постигне най-доброто в себе си"[2] (разр. м.).

Проф. Минков твърде тясно свързва рационализъм с неокласицизъм и оттам с аристокрацията,[3] като до голяма степен го противопоставя на буржоазията. За аристокрацията обаче рационализмът е само една поза, докато средната класа въпреки своята религиозност е възпитавала в цялата нация логично рационално отношение към околната среда, рационализмът за нея е бил трудово всекидневие; и именно средната класа е подтикнала бурното развитие на науката през следващите векове. Стремежът на тази класа да разбере човек и човешките ценности доведе на бял свят реалистичния роман на XVIII и XIX в., докато рационализмът на Реставрацията, както сам проф. Минков посочва, „не успя да роди нищо съществено"[1]. Правилното разбиране и употреба на понятието и термина рационализъм е особено важно за втория том „История на английската литература", но той не е предмет на тази рецензия.

Липсата на последователност и стабилна терминология се изявява най-силно при анализа на поезията. Жулиета в „Ромео и Жулиета" сравнява скръбта си с буря, въздишките си с вятър, тялото си с кораб, блъскан от вятъра; а друг съвременник на Шекспир — Джон Дън, прави паралел между половия акт на мъж и жена със смесването на кръвта им в една бълха, която ги е ухапала. Проф. Минков разсъждава по следния начин:

„Дън обикновено започва от конкретен случай, не от едно декоративно сравнение: бълхата е реално съществуваща бълха и тя кара поета да мисли за по-абстрактните си отношения със своята любовница, докато при Шекспир само скръбта е конкретна и бурята е довлечена, за да я украси"[2] (разр. м.).

Като еднородни елементи от двата образа бурята е толкова реално съществуваща, колкото и бълхата: и двете са използувани, за да пояснят човешки състояния — конкретната скръб!? на Жулиета и абстрактните!? отношения на любовниците. Това, че Дън въвежда ухапването като истински случай, а Шекспир бурята като илюстрация, е сравнително неважно, въпрос на израз.

*

Накрая бих искал да обобщя по следния начин: където и доколкото преобладават прекрасните естетически впечатления на автора и богатите му и точни познания, „История на английската литература", т. I, е едно голямо постижение, едно истинско богатство за по-младите литератори; където и доколкото преобладават възгледите на автора и характерът на неговото мислене, този труд е анахронизъм.

Бих искал още веднъж да повторя, че изключителното, това, което по-рядко се среща, са нейните достойнства. Минусите, които са главно въпрос на подход, биха могли да се избягнат при една неголяма пренагласа на мисленето, тъй като със своята трезвост и близост до фактите проф. Минков е в основата си материалист. Но в разстояние на тридесет години тази незначителна, но, както видяхме, важна пренагласа не е станала. Причините? Може би фактът, че досега към проф. Минков са били отправяни или унищожителни, или хвалебствени критики, но нито

---

[1] Стр. 410.
[2] Стр. 460.
[3] Стр. 543.

[1] Стр. 542.
[2] Стр. 431.

един път загрижена, спокойна, сериозна критика. Резултатът? Социалистическа България можеше да се гордее с една значителна фигура в световната англистика.

Тодор Киров

„A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE"
от МАРКО МИНКОВ

Т. I, изд. „Наука и изкуство", 1970, 604 стр.

„История на английската литература", част I, от проф. Марко Минков е труд в известен смисъл и стар, и нов — стар, защото за първи път се появи на бял свят през 1947 г. на циклостил, и нов, защото сега е не само на разположение на студентите на висок печат, но също защото значителна част от него е преработена и преосмислена. Тази нова страна на „Историята" е резултат на повече от двадесетгодишна активна научноизследователска работа на автора в областта на английската литература на Ренесанса и следващите го периоди, работа, която му е създала световно име. Ето защо новият вариант притежава качества, които го поставят значително над неговия предшественик.

В „Увода" на своята „История" проф. М. Минков заявява, че неговата главна цел е „да представя фактите на английската литература като постоянно развиващ се процес; да покажа, доколкото ми е възможно, тяхната връзка с общото развитие на културата и обществото, да проследя еволюцията на нови техники, на нови идеи, на новите подходи и причините, които ги пораждат, придържайки се главно към по-големите фигури. От друга страна, е отдадено сравнително голямо внимание на редица второстепенни автори, тъй като те хвърлят мост над празнини или бележат началото на развитие, което по-късно добива значимост" (стр. 5).

Това изявление не е само едно намерение, а основен методологически принцип, към който авторът се придържа в проучването на английската литература от нейните начеяки (около 650-ата година) до края на седемнадесетото столетие. Всеки принцип обаче може да бъде разбран различно и приложен по различен начин. След като прочетат труда на проф. М. Минков, някои читатели могат да намерят „несъответствие" между намеренията му, цитирани по-горе, и тяхното претворяване. Това ще се дължи преди всичко на недостатъчно вникване от страна на такива читатели в съществените елементи на този принцип, а също така и на тяхното очакване той да бъде приложен по начин, който да отговаря на личното им теоретическо-литературно виждане. Това неминуемо ще се получи особено при един читател, който има по-опростено разбиране за действията на факторите, които определят литературните явления.

Преди всичко трябва да обърнем внимание на обстоятелството, че проф. М. Минков си поставя задачата да разгледа английската литература „като постоянно развиващ се процес". В същност това е главната тема на неговия труд. Сред огромен материал от факти, аргументи и аналитични изследвания „Историята" излага последователно диалектическото развитие на английската литература, като се започне от староанглийския период, мине се през Средновековието, през Ренесанса и периода, наречен от проф. Минков „Бунта", и се стигне до появяването на Барока и до неговия късен стадий, когато напълно се утвърждава рационализмът и заедно с установяването на „политическите форми на буржоазната демокрация" започва началото на модерния период.

В разкриване движението на този процес проф. Минков последователно прилага втория важен елемент на своя теоретически принцип — да покаже връзките на литературата „с общото развитие на културата и обществото". Самата формулировка ясно показва, че за него литературата не е пряко и просто отражение на действителността. Едно по-внимателно и системно вникване в неговата методология при обяснението на най-общите явления и развитие показва, че той разглежда литературата като израз на съзнанието на дадена епоха, класа или прослойка. На места, макар и разпръснато, намираме формулировки, които пряко потвърждават това наблюдение. Така например, като разглежда характерните особености на Барока, проф. Минков отбелязва факта, че „Бароковият дух намира различен израз в отделните страни в явно съответствие с различните социални условия" (стр. 458), но общото светоусещане, което е в основата на течението, той търси не в „специфичните условия на отделните страни" (които са много различни), а в общия, както той се изразява, „мисловен климат", които намира в условия, общи за всички страни в Западна Европа от онова време.

Факторите, които определят „духа", който от своя страна поражда общите и специфичните особености на литературата, проф. Минков търси в сложното взаимодействие на многобройните явления на базата и надстройката, литературните влияния от миналото и на другите народи, личните особености на творците и т. н. Проф. Минков прави това не като описва, а като анализира и обяснява на основата на своите огромни познания и култура. Този подход е съпътствуван от здраво чувство за историческата относителност на нещата, чувство, което дава възможност на автора да разглежда и оценява явленията от гледна точка на съответния

исторически период. Едно такова освобождаване се дължи на добросъвестното и обективно проучване на всички факти — това помага на проф. Минков да установи кои сред тях са определящи, и да сведе отношения, които от разстоянието на вековете изглеждат заплетени или необясними, до сравнително прости формулировки. Така се получава картина, която дава представа за сложността на нещата и е едновременно с това ясна и проста. Този подход, — на търсене на сложното и простото, — съчетан с посочените лични качества на автора, му дават възможност да прави убедителни и научно издържани тълкувания и заключения, които често напълно опровергават широко разпространени идеи за дадени периоди и течения, за отделни автори или произведения.

Така например проф. Минков разглежда Средновековието и отхвърля схващането за него „като застояло блато, което се простира между двата върха на класическата литература и Ренесанса". Той доказва, че епохата в същност представлява непрекъснато развитие, чиито степени се определят от редица „второстепенни възражения". Първото от тях е през XII в., когато кръстоносните походи поставят Западна Европа в близък и непосредствен контакт с Изтока и откриват пред нея нови хоризонти и идеи. Авторът посочва, че тези походи са колкото израз на породилия се нов дух, толкова и негов симптом: „Те са вдъхновени от черквата, но са преди всичко отдушник на събрала се енергия. . . , на стремежа за териториална експанзия, за нови търговски центрове и пазари." По-нататък той разглежда проявата на новите тенденции в другите области на материалния и духовния живот. В смяната, през втората половина на века, на романския с готическия стил в архитектурата, „с което се решават редица технически проблеми в строителството", той вижда проява на новия дух: „Готическият стил разрушава стените; те изчезват сред изгледи от колони, между които струи светлина, както сред дърветата в гората; линиите на арките сочат нагоре и сякаш чезнат в безкрайността, цялото е сякаш израз на безграничен стремеж, създава впечатление на светлина, простор и надежда. Орнаментите се променят: вместо зигзаговидните линии и геометрически форми или тежки стилизирани фигури, гирлянди от листа обвиват капителите и разкриват едно истинско чувство към природата" (стр. 63—64).

Авторът проследява също паралелните промени в областта на религията, в чийто център вече не е идеята за ада и последния съд, а „култът към любовта" и посочва как в резултат на това се създава „много по-лично, индивидуално отношение, което подготвя пътя на мистицизма на късното Средновековие", както и пътя на протестантството.

Корените на култа към любовта и жената, които оказват дълбоко влияние върху литературата и обосновават промяната от стария героичен стил към идеите и тона на романсите, проф. Минков намира в социалните условия в замъците на благородниците, във влиянието на класическата литература и на традициите на испанските мури. По такъв начин той обяснява литературните явления на периода, които други историци обикновено само описват. Тези обяснения стават естествена и убедителна основа за разглеждане характера на английската лирика от XII в. — на любовните и сатирични песни и на песните на социален протест (вж. стр. 93).

По-нататък авторът проследява промените в обществения живот през периода до XV в. — разрастването на влиянието на средните класи, появата и ролята на големите търговски гилди (стр. 107 и сл.), социалните, политическите и други условия (корупцията през управлението на Ричард II, узурпацията на трона от Хенри IV, войните на Розите, които бележат упадъка на феодалния строй, холерните епидемии през 1349 и 1361 г.) — условия, които довеждат до периода на социалните вълнения, достигнали връхна точка в селското въстание от 1381 г. По такъв начин се обяснява защо „политическата сатира става все по-често явление" и как се формират условията, които откриват „пътя за едно хуманистично възраждане подобно на това в Италия" и за появяването на нова литература, „адресирана към една по-култивирана и интелигентна публика".

На този исторически конкретизиран фон е разгледано творчеството на най-значителните фигури на века — социалната сатира на Уйлям Ланглънд, произведенията на Чосър, които са израз на новия дух, развитието на средновековната драма и т. н.

От друга страна, проследяването на обществено-историческото, културно и, на първо място, литературно развитие на Средновековието очертава не само неговите различни етапи — неговите върхни точки и упадък, но така също и тенденциите, от които израства новото в периода на Хуманизма и Ренесанса.

Естествено най-голямо внимание — и по обем, и по разработка, проф. Минков е отделил на Ренесанса, на прехода към Барока и на самия Барок — периоди, които той от дълги години изследва и в чието тълкуване има значителен принос.

В раздела „Върхният Ренесанс (1579—1598)" намираме икономическо-социален портрет на периода, който е точен и правилен, макар и добре познат. Едновременно с това проф. Минков успява да даде ясна представа за „мисленето на хората от времето на Елизабет" — на тяхното схващане за света, за материята и човешката психика, отношението им към религия и морални ценности, причините за техния оптимизъм, техния интерес към богатството на материалния свят и т. н. — всичко това помага не само да се разбере по-пълно смисълът на литературата от този важен

период, но така също и характерът на нейната художествена специфика.

В тази глава авторът разглежда подробно развитието на поезията от времето на Елизабет I, но съсредоточава главно вниманието си върху драмата, която е връхно постижение на периода. Той запознава читателите с условията на театралната сцена и приетите условности на драматургичния жанр и с различните влияния, разглежда творчеството на предшествениците на Шекспир и проследява развитието на великия драматург до края на века.

По протежение на целия свой труд проф. Минков спори с други учени, взима становища и предлага нови интерпретации — това дава подчертано приносен характер на неговата „История". Като примери могат да бъдат посочени: неговото тълкуване на алегорията в „Пиърс Орачът" от Ленглънд, проследяването на творческото развитие на К. Марлоу, разкриването на начина, по който Шекспир трансформира условностите на дворцовата комедия, разработката на структурните особености на драмите на Флетчър и тълкуването на концепцията за трагикомедията — да споменем само някои от случаите. Но, както бе отбелязано по-горе, в този труд проф. Минков си поставя като главна задача да проследи процеса на развитието на английската литература от началото до края на XVII в. И именно в тази насока той прави своя най-значителен принос. Преди всичко този принос се състои в проследяването на общото развитие на литературата и в частност на литературните стилове в сравнение с изобразителните изкуства и със светоусещането на съответните периоди. Този принос се състои също в новата периодизация, която той предлага, и в тълкуването, което той прави на литературните категории на Ренесанса и Барока.

Проф. Минков въвежда едно ново понятие в периодизацията на английската литература от края на XVI и началото на XVII в. — това е „Периодът на Бунта", който обхваща критическите години от 1658 до 1612.

В чудесна кратка характеристика на обществените условия през последните години от царуването на Елизабет I и началото на царуването на Джеймз I авторът разкрива причините на социалната криза, която слага край на „компромиса на династията на Тюдорите", определил особеностите на общественото развитие на Англия през XVI в. Проф. Минков извежда творчеството на младите автори, които се формират като творци през този период, от условията на създаденото положение — като например сатирата на Джон Дън, драмата на Бен Джонсън (форма на „драматизация на римската сатира"), както и развитието на късния Шекспир.

Онова, което проф. Минков има пред вид, когато въвежда термина „Бунт", е чувството на недоволство и „яростна реакция срещу петраркизма и идеализацията на любовта", намерили израз в подчертано сексуалното и цинично отношение към любовта, в тенденцията да се извлича поетичната образност „от ежедневието, положителните науки, залата за дисекции и съдилищата", а така също и в изработването на нов, по-сбит и компактен стил.

„Бунтът" според автора е част от Ренесанса, защото „макар и да е противоположен по настроение на Ренесанса, не бележи промяна в своето виждане", нито отрича „основните положения" на Ренесанса, както прави Барокът.

Проф. Минков споменава също, че на „Бунта" може да се гледа като на „триумф на една по-местна (т. е. по-английска) и буржоазна култура над аристократичната, и предимно италианска култура на върхния Ренесанс", но за съжаление той не разработва тази мисъл и не я интегрира в тълкуването на движението, което дава.

Проф. Минков определя Барока като „виждане", чийто художествен израз, особено в сравнение с Ренесанса, създава „чувство на напрежение, чувство за нещо почти истерично". Той отбелязва, че поради различни социални условия този дух (проявен най-ясно в архитектурата и изобразителните изкуства) намира различен израз в различните страни: „Най-типичният и най-краен вид бароково изкуство, за което отначало терминът бе изключително използуван, се среща в католическия Юг, в страните на контрареформацията. Абсолютична Франция развива по-строго класически и помпозен стил, докато демократична Холандия изработва нещо толкова трезво буржоазно, че на пръв поглед то изглежда като отрицание на Барока. Английският Барок е някъде по средата между холандския и френския, макар че клони повече към първия. . ." (стр. 458).

Авторът обяснява разочарованието в Англия, намерило израз в „Бунта", с икономическата депресия, която страната преживява през този период, но, както той се изразява, „зад него се крие едно по-общо разочарование, което обхваща голяма част от Западния свят" — разочарование, което поражда новия дух, залегнал в основите на Барока. Проф. Минков намира причините за неговото появяване в съмнението и скептицизма, дошли в резултат на новите астрономически открития, които разрушават съществуващата представа за света и подкопават основите на религията. Както изтъква авторът, религията едва ли е имала голямо значение за горните слоеве на аристокрацията даже в „богобоязлива Англия". От друга страна, практическата средна класа е била вплела религията така здраво „в своята класова идеология" — пуританизма, че новите открития не са могли да я смутят. Но между тези два полюса е имало огромен брой хора, които все още не са били в състояние да се откажат от своята вяра, тъй като „научната мисъл, естественият антипод на всичко това, е все още в своето дет-

ство“. Смутени дълбоко от новите насоки на мислене, тези хора реагират, „като се вкопчват в религията с нов емоционален жар“, в резултат на което религията „навлиза в литературата по-дълбоко и с по-голяма страст от който и да е било друг път“ (вж. стр. 458—459). По такъв начин проф. Минков обяснява чувството на несигурност и напрежение, залегнало в основата на новото изкуство — чувство, което в Англия се засилва от социално-политическия конфликт, който разтърсва страната („Истинската власт на нацията е сега определено в ръцете на капиталистическата класа, макар че тя все още не е овладяла машината на нейното упражнение; тази класа обаче прави опити да постигне и това, и нейните искания стават все по-агресивни с напредването на века“, стр. 460—461).

В подкрепа на своята теория авторът обръща внимание на паралелното развитие в изкуството на елинистичната епоха при разпадането на езичеството.

Проф. Минков прави и друг значителен принос — в разглеждане същността на литературата на Барока. Преди него различни литературни теоретици са се опитвали да обяснят особеностите на литературния Барок, като механически прилагат към него категориите на немския изкуствовед Вьолфлин за Барока, които се отнасят към архитектурата и изобразителните изкуства. Проф .Минков предлага нови категории, които съответствуват на категориите на Вьолфлин; но неговите категории са изведени от и напълно отговарят на спецификата на словесното изкуство (този проблем е разработен от него порано в отделна студия, вж. Baroque Literature in England, Sofia, 1946).

Една от съществените достойнства на „Историята на английската литература“, ч. I, е, че в нея писателите са разгледани преди всичко от специфична литературна гледна точка. Това авторът прави, като се основава не само на своите големи познания на литературните факти и закони, но така също и на своя изключителен естетически усет. Анализът на различните художествени структури помага на читателя да вникне по-дълбоко в особеностите на разглежданите произведения и да разбере истинските причини за тяхното естетическо въздействие.

Научната взискателност на проф. Минков определя неговата справедливост към авторите — те са представени не само с техните достойнства, но и с техните слабости. Но има случаи, когато той стига до странични въпроси при разглеждането на качествата на някои писатели. Така например при разглеждане на сонетите на Ренесанса той разисква въпроса за искреността на съответните поети. Вярно е, че като форма сонетите са нещо много лично, но техният ефект би трябвало да се извлече, като се разгледат само тяхната тематика, образност и прозодия, без да се намесват извънлитературни фактори. Вярно е също, че сведенията за личния характер на писателя и за обстоятелствата на неговия живот ни помагат да разберем някои съществени страни от неговото творчество, но ако се минат известни граници, такива сведения стават самоцелни. Общо взето, проф. Минков дава биографичен материал (когато това е възможно) в границите на необходимото, затова случаят с Милтън и отношението на дъщерите му към него звучи в противоречие с основния тон на „Историята“.

Както беше отбелязано по-горе, проф. Минков притежава здраво историческо чувство, което му дава възможност да измъкне от сложното присъствие на факти в отдаленото минало онези, които са главни и определящи. Това не само изяснява и опростява картината на нещата, но спасява също автора от празните ями на догадките и личните тълкувания, в които пропадат толкова много литературни историци. Но сред многобройните успешни примери от този вид се срещат един-два, които будят недоумение. Обяснението на пролетната любовна лирика от XIII в., макар и дадено с известни уговорки, звучи почти наивно: „При примитивните условия на живот през Средновековието — не е имало стъкла на прозорците, печки, уединение — зимата почти неизбежно е налагала известно ограничение над любовта и пролетта е бележела освобождаването на набрана енергия“ (стр. 89). Друг пример е извличането на сетивното богатство на литературата на Ренесанса от богатата уредба на буржоазния дом. Това са по-скоро две паралелни развития, а не причина и следствие.

Но това са изолирани и относително дребни случаи. Ако „Историята на английската литература“, ч. I, има недостатъци, то те са от съвършено различен вид. На гърба на нейната титулна страница четем следното: „Историята на английската литература“ е предназначена за студентите от специалността английски език при СУ, за преподаватели по английски език и литература, както и за всички, които се интересуват от въпросите на английската литература.“

Като труд, адресиран до преподавателите по литература и до всички, които се интересуват от въпросите на английската литература, „Историята“ напълно задоволява, но като учебник за студенти — не. Преди всичко авторът не е взел пред вид характера на обучението в нашите гимназии. Правилно или не учебните програми дават на учениците много оскъдни познания по класическа литература и литературите на западноевропейските народи до края на XVII в. А в своята „История“ проф. Минков непрекъснато борави с огромен материал от тези области, като взима много неща за дадени. Никой не може да оспори неговия принцип на разглеждане на английската литература в контекста на едно по-широко развитие, но това трябваше да бъде направено по такъв начин, че да не затруднява студентите — редица чисто илюстративни примери можеше да бъдат из-

пуснати, а съществените да се въведат така, че студентите да ги разберат без допълнителни справки. Общо взето, проф. Минков взима много неща за известни или за разбиращи се сами по себе си. Това важи не само за литературно-историческите справки, но и за спорните въпроси, по които той взима становище.

В желанието си да предаде нещата в тяхната пълнота, авторът понякога предлага много материал, събран на едно място, така че той мъчно може да бъде погълнат. Така например в частта върху ролята на келтите за покръстването на англосаксонските племена на страница и половина се срещат повече от двадесет исторически и географски имена (стр. 35—36).

Следвайки своите понякога сложни аргументи, проф. Минков често се отклонява или дава странични сведения, така че става мъчно за един студент да си проправи път в материята. Вярно е, че такова самостоятелно проправяне на път има и свои положителни страни — бъдещият специалист се научава да отдели важното от маловажното и да прояви творческо отношение. Но, струва ми се, че той първо трябва да бъде изведен до известно ниво, а в „Историята" на проф. Минков студентът е оставен сам да се научи да плува, или сам да се удави.

Акцентите и съотношението в разработката на различни страни на материала също показват, че авторът невинаги се съобразява с изискванията на един учебник. Така например той проследява подробно развитието на драматургическото майсторство на Шекспир, но не и развитието на неговото хуманистично светоусещане, може би защото смята, че като задача това е по-лесно и студентите могат сами да се справят. Но характерът на един учебник изисква тази страна в творческото развитие на Шекспир да бъде очертана поне в най-общи линии.

Като друг пример можем да посочим разработката на „Хамлет". Проф. Минков заявява, че „Хамлет" е пиеса, която, „може да се каже, изразява квинтесенцията на бунта". През едно изречение намираме, че идейната оценка на драмата, а именно че нейният герой „се бори за справедливост като изразител на новия дух на разочарованието" (но това е казано по такъв начин, че ударението пада на нещо друго). По-нататък подробно се говори за първоизточниците и предшествениците на трагедията. Авторът се съсредоточава главно върху въпроса за същността и развитието на образа на отмъстителя меланхолик и върху начина, по който той се проявява у Хамлет. Неговото намерение е съвсем ясно. Той иска да покаже, че проблемът, за който толкова мастило е било изхабено — защо Хамлет се колебае и отлага, — може да бъде изяснен само като се подходи исторически, само ако се разбере, че като образ Хамлет въплъщава някои общоприети представи на времето. Разчиствайки пътя си по този начин, проф. Минков показва, че онова, което е най-съществено за героя, е, че той изразява трагедията на едно цяло поколение — „на гневните млади хора на своето време".

Проф. Минков отбелязва, че „макар и да е определен в много други посоки от съвременни теории", портретът на Хамлет притежава универсално значение, тъй като всеки, макар и в по-малък мащаб, се е изправял пред неговите проблеми. „Това, разбира се, не е единствената причина за особената привлекателност на неговия образ. . . Още по-важно в това отношение е крайната сложност, почти безкрайната многообразност, която характерът притежава; той е мислител, той е ироничен, той е човек на действието и човек, който потъва в мрачни мисли, той е благ другар, измъчена душа — той съчетава толкова много противоположни черти, че оставаме с впечатление, че никога няма да можем да ги преодолеем и проникнем до истинския Хамлет. . . Онова, което обединява в хармонично цяло тези качества, е силата на неговите чувства" (стр. 372).

Проф. Минков прави наблюдението, че драмата обединява в своите пет действия „сложността на едно цяло общество", което се дължи на факта, че на Хамлет са противопоставени цяла поредица от индивиди, и завършва със следните думи: „Тези контрастиращи линии. . . са вплетени в една интрига, която въпреки някои необяснени и нелогични неща има единство, издига се с равномерни стъпки до своята кулминационна точка. . . и отново се снишава, за да стигне своя неизбежен край — Хамлет загива. . . , но той е постигнал своята задача, ние сме въодушевени от едно възвишено чувство и сме изпълнени от надеждата за едно по-добро бъдеще" (стр. 373).

Човек се съгласява с начина, по който проблемите на „Хамлет" са поставени и изтълкувани, но не може да се съгласи с тактиката на тяхното представяне. Тази тактика има пред вид по-скоро специалиста, отколкото студента. Някои проблеми, които са важни за студента (като например идеите на трагедията), са само съобщени, а трябваше да бъдат разработени; други, които са важни за учения (например за образа на отмъстителя меланхолик), са подробно разработени, а трябваше да бъдат само съобщени.

Но ако „История на английската литература", ч. I, от проф. М. Минков не е много успешна като учебник, то като изследване на даден период от историята на английската литература тя е труд, с който могат да се гордеят и страните с най-напредналата англицистика.

доц. Владимир Филипов

„БЪЛГАРСКИ ПИСАТЕЛИ ЗА СЕБЕ СИ И ЗА СВОЕТО ТВОРЧЕСТВО"

Под редакцията на Борис Делчев и Симеон Султанов, „Български писател, 1970, т. I, 516 стр., т. II, 400 стр.

Темата е интересна и многообещаваща. Всеки ценител на художествена литература, а дори и обикновеният любознателен читател винаги с удоволствие ще научат нещо за произхода на една творба, за това, как и защо е написана, как я оценява нейният създател, колко истина и колко „измислица" има в тази или онази книга, в един или друг герой и т. н. От друга страна, въпросите за творческия процес при писателя, за историята на неговите произведения представляват солидна основа за изучаване както на творческия му път, така и за обобщения върху литературното ни развитие през определен период, а също и материал за психологията на литературното творчество. Така че двата тома „Български писатели за себе си. . ." безспорно ще достигнат до широки кръгове, ще задоволяват разнородни интереси.

Усилията на колектива от редактори и съставители (Борис Делчев, Симеон Султанов, Иван Пауновски, Иван Сестримски, Мария Арнаудова, Надежда Тихова, Пеньо Русев и Лидия Велева) са се оказали плодотворни. Основното достойнство на сборника е оригиналността на поместените материали. Съставителите изоставят всякакви тълкувания, преразкази, спомени и др., а с това и неизбежните прояви на субективизъм, неточност и противоречия при коментиране на фактите от различни лица. Творците говорят сами за себе си, а това вече определя и редица характерни особености на сборника. Преди всичко неговите съставители са поставени в зависимост от материала, с който разполагат, т. е. от това, което съществува в архивите или което са получили от самите автори. Така че когато говорим за пълнота и изчерпателност на съдържанието, за броя на представените писатели, една голяма част от бележките остават като пожелания, без да се отнасят за сметка на съставителите. И все пак даже беглият поглед доказва, че в двата тома участвуват с един или с повече материали почти всички изтъкнати фигури в българската литература от Възраждането до днес. Може да се съжалява например, че един крупен творец като Г. Караславов не е разказал повече за началото на своя творчески път, за жизнените източници на своите книги, за работата си при създаване на своя положителен герой — комуниста от 30-те години. Ясно е, че тежките условия на живот и творчество на нашите най-големи пролетарски поети Смирненски и Вапцаров, както и на изтъкнати творци на нашия пролетарски литературен фронт като Н. Ланков, Н. Хрелков, Кр. Белев и др. не са им създавали възможност за творчески самоанализи, оценки, тълкувания. Липсата на материали за тези творци безспорно обеднява картината на развитието на революционната линия в българската литература (Хр. Смирненски е представен в т. II само с няколко бележки за творчески проекти). Не е безинтересен творческият процес и у някои от майсторите на съвременната поезия и проза, като Вл. Башев, Л. Левчев, Б. Райнов и др.

При преглед на съдържанието на сборника възниква и друг въпрос: доколко ценен може да бъде творческият опит при някои средни по възможност писатели, чието дело е с по-ограничено значение и представлява отминал етап в литературата ни, или при личности, оставили име в други области (например К. Гълъбов). Необходимо ли е да се занимаваме с историята на едно произведение, което не е в „златния фонд" на българската литература? Въпросът е особено спорен за съвременни произведения, още непревърнали се в литературна история. Ясно е, че всяко творческо усилие, всеки опит за превръщане на жизнената в художествена правда представлява интерес от гледище на психологията на литературното творчество. В този смисъл въпросът може да се сведе до степенуване на задачите по тяхната важност, т. е. след като извлечем максимума от опита, творческия мироглед и естетическите възгледи на „големите" да вървим към обогатяване, допълване, детайлизиране на общата картина на един вековен национално-исторически и социално обусловен общокултурен и литературен процес.

Може би именно в стремежа да се извлече този „максимум" в сборника са попаднали откъси от изказвания, писма, предговори и др., които в лаконичната си форма и вън от контекста са често неясни и едва ли разкриват нещо характерно за личността на писателя или за обстановката, при която той твори и издава своите книги (например З. Стоянов: 1. Отгдето минах искат Искандеря. . . 4. Така също и Искандер стои още. Ако го дадем без пари, ще се намерят мющерии. Елин Пелин: Първата ми книга излезе към 1904 година. Д. Димов: Моето развитие като писател в тази насока се определя от романите „Поручик Бенц", „Осъдени души", „Тютюн").

Материалите в сборника са от различен характер — авторски предговори към съчинения, откъси от автобиографии, отговори на анкети, изказвания, направени специално за случая, лични спомени; някои са написани белетристично, други — в по-теоретичен аспект. Отделните автори според творческата си натура изясняват фактологическата страна на проблема, клонят към теоретически обобщения или създават по-богат емоционален пълнеж. Цялото това разнообразие прави сборника (независимо от голямата му литературоведска стойност), четивен, интересен и занимателен в най-добрия смисъл.

Като опорни точки в документиране на голямата тема за творческия процес и психология съставителите приемат „началото на пътя" (първата книга), характерни особености

на самия творчески акт, творческа история на отделни произведения, осъзнатите литературни влияния като фактори за оформяне на личността, както и данни за неосъществени проекти. Така те подчиняват разнородния материал на една стройна концепция за литературния процес.

Начело на плеядата създатели на националната ни литература стоят възрожденците Паисий, Априлов, Раковски, П. Р. Славейков и т. н. Достигналите до нас техни мисли разкриват високо гражданско и народностно съзнание, съчетано с голяма етичност и стремеж към духовно извисяване, и всичко това изразено с трогателна непосредственост: „Въобразете си колко се огорчавам и как обливам перото си със сълзи, като пиша нещо, че угаждам недостатките на знанията си, че нямам и книги, от които да се ползувам, що-годе да се поведа или подражание да направя. . . Че как да не жаждам за книги, как да не ожидам " (П. Р. Славейков). В този смисъл всичко писано от далечните по време наши първи литературни творци е ценно свидетелство за характерологията на една отминала епоха и за нейните големи личности — своеобразен еталон в хода на националното ни литературно развитие.

Проблемите около първата книга на един автор са свързани не толкова със самата нея като литературно явление (почти винаги тя отстъпва на редица негови по-късни творби), а с ония обективни и субективни предпоставки, които водят автора до творческо осъзнаване, до желание за обществено признание, както и със самопреценката на създателя за своята първа рожба.

Сред поредицата интересни материали в този раздел ще посочим за пример само завладяващите със своята искреност мисли на Ц. Церковски („Няколко Цанкови стихотворения из печалните му часове"), ценните свидетелства на Л. Стоянов за настроенията на българската интелигенция след войните („Видения на кръстопът"), спомените на А. Каралийчев („Ръж") и Н. Фурнаджиев („Пролетен вятър") за обстановката след въстанието от 1923 г. и на А. Тодоров („Клуб и фабрика") и Мл. Исаев („Пожари") за трудните първи стъпки на пролетарската революционна литература през 30-те години. Показателно за творческата настройка на един автор е неговото отношение към първата книга, видяна през дистанцията на изминалите години, на набрания опит, на преживяното и премисленото. Колко различни са например К. Зидаров и А. Барух с тяхната добродушна самоирония от критично преценяващия поглед на Д. Габе или П. Вежинов.

Ядката на всяко творчество това е претворяването на жизнените факти в художествени явления, съотношението между реален факт и измислица, между прототип и художествен образ, което създава неповторимата творба и което при всеки автор и при всяко произведение е различно. Тези въпроси, осветлени в раздела „Как пиша" чрез лични изказвания на класици като Вазов, Елин Пелин, Йовков и др. и съвременни майстори като Хр. Радевски, О. Василев, Е. Станев и др., представляват солидна изследователска база за литературния историк и теоретик. Всяко проникване в лабораторията на писателя, всяко проследяване на целия творчески процес от замисъл и търсене на сюжет до отделните стадии на изпълнението доближава до един неповторим свят на мисли, чувства, преживявания, импулси. В това отношение неоценима е книгата на акад. Мих. Арнаудов „Яворов, биографическа и психологическа анкета", от която са поместени две глави.

С изказванията на Стоян Загорчинов, Д. Талев и К. Зидаров се поставят въпроси за спецификата на историческия роман — отношение между романтика и реализъм, между историцизъм и съвременност, романтична идеализация на образите, особености на езика. „Като всяко истинско произведение на изкуството — казва Ст. Загорчинов, — и историческият роман тръгва от същите предпоставки: от един първоначален досег с живота. . . от едно внимателно взиране в истинските исторически причини на историческите събития. . . и най-сетне от едно изграждане на героя, на действуващото лице във взаимодействието му със средата и времето, които са го откърмили, но и в далечна успоредица с дните преди и след него." Опитът на нашите майстори на историческия роман дава материал за обобщения върху проблемите на историческата проза, проблеми, които днес изискват принципно решение от съвременни позиции.

С творческата история на един роман като „Остров Тамбукту" от Марко Марчевски, с изказването на Иван Бурин за преработката на народния епос, на В. Петров за работата над римата се разширява и обогатява кръгът на въпросите пред литературната наука, които също трябва да бъдат теоретично осветлени от съвременни социални и естетически позиции.

Раждането на творческата личност е сложен процес, в който не на последно място стои ролята на литературните влияния, литературната школовка и т. н. Този въпрос е свързан не само с личността на отделния писател, но и с общественото и духовното развитие на интелигенцията ни през периода от Възраждането до днес, с нашата народопсихология, оформена под влияние на социално-политически и идейно-психологически фактори.

Разделът „Моите литературни учители" предлага материал за теоретично осмисляне на тази сложна и деликатна област в литературознанието. Писатели като П. П. Славейков Д. Талев, Хр. Радевски, Н. Фурнаджиев и др. поставят всеки по оригинален начин проблемите за „любим автор" и „учител", за „безхитростно" четене и съзнателно изучаване на строежа на едно произведение,

за подражание и творческо усвояване в смисъл на проникване в духа на чуждия автор, намиране на себе си чрез него и т. н. Всички тези въпроси добиват голямо значение при сегашната тенденция към сравнително изучаване на литературите, към търсене широка обществена основа и политически резонанс на личното творчество.

Интересни моменти в изказванията са опитите да се разграничи характерът на Ботевото от Вазовото влияние върху творците (Хр. Радевски), както и някои свидетелства за промяна в отношението на даден писател към негов учител, за преодоляване на някакво влияние, за нов критичен поглед върху него (Вазов и Юго, Талев и Достоевски, Б. Делчев и Яворов).

Картината на нашето литературно развитие се обогатява от случаите на засилено влияние на един творец върху друг (Верхарен и Гео Милев, Блок и Фурнаджиев), което е и повод за изследване на причините за този специфичен афинитет.

Освен таланта, собствения жизнен опит, т. е. преживяното, изстраданото, премисленото, в създаването на твореца участвува и творчески усвоеният чужд опит, кристализирал във формите на богата лична и фолклорна традиция, а също и опитът на чуждите литератури. Безспорно е, че руската класическа литература със своя демократизъм и покъсно революционният патос на съветската литература са играли и продължават да играят голяма роля в творчеството на нашите писатели. Това е всеизвестно. Но когато го открием като лайтмотив почти във всички лични изповеди на поети и белетристи от различни поколения и с различна „боя“ — Пенчо Славейков , Н. Фурнаджиев, К. Калчев и др., — фактът добива нов, по-дълбок симптоматичен смисъл, става определен момент в една концепция за българската литература.

Последният раздел в сборника „Ненаписани и незавършени произведения“ предлага данни (бележки, писма, спомени, части от ръкописи и т. н.) за неосъществени замисли и творчески планове на наши класици: Вазов, Славейков, Яворов, К. Христов и др. Те допълват и закръгляват впечатлението за психологията на творците, помагат за по-цялостно проникване във вътрешния им мир.

Сборникът „Български писатели за себе си и за своето творчество“ дава повод наред с голямото задоволство и удовлетворение от богатото съдържание и за едно възражение във връзка с техническото разпределение на материала. „Първата ми книга“, „Как пиша“, „Как бяха написани“ в същност са неразделни части от един общ процес. Разкъсването на творческата личност в тези дялове става в известна степен формално и нарушава общото впечатление за нейното единство, за органичното цяло, което представлява жизненият път, творческото развитие и него ите резултати. Разбира се, при такова изкуствено деление на цялото материалът често сам излиза от поставените рамки на съответния раздел, получават се много повторения, „навлизане в чужда територия“ и т. н. Заслужава да се помисли при други подобни издания за някои отклонения от този тематичен принцип на подреждане на материала в полза на хронологичния, който дава по-ясна представа за литературното развитие. Съществуват и други възможности да се обхване творческата личност от различни аспекти (народност, партийност, интернационализъм и т. н.), а това е път за широки теоретични обобщения във всички области на литературознанието, на народопсихологията и социологията.

Катя Бъклова

„ГЕНИЯТ И НЕГОВИЯТ НАСТАВНИК“ от ЦВЕТАН СТОЯНОВ

Сп. Септември, 1971, кн. 11, стр. 92—169; кн. 12, стр. 110—171

„Тази тема е тъмна и болезнена и дори по особен начин криминална“ — началната фраза е достойна за интересно и значително произведение. Цветан Стоянов го написа, без да успее да го завърши. С това то като че ли интригува още повече, повтаряйки по свой начин творческата история на книгата, с която се занимава.

Авторът на студията е поставил и подзаглавие — Идейните отношения между Достоевски и Победоносцев: една скрита страница от историята на патернализма. Както всяко определяне, и това казва само част от истината. Авторската скромност се е постарала да тушира някак си това заглавие — Геният и неговият наставник. В същност Цветан Стоянов се занимава с анализ и съпоставка на някои идейни течения в Русия през 60-те и 70-те години, с разновидностите на славянофилството, с европейските философски построения върху наследство още от Византия, с разрушаването в новите времена на модела на патернализма — тази „фалшива представа за обществото като голямо семейство и за държавната власт като бащинска опека“, с творческата история на „Братя Карамазови“, с идейната конструкция на романа — лабиринт от разнопосочни влияния, размисли, скрити намерения, несъзнати, интуитивно възприети сигнали за бунт в изостанала, но кипяща от идейни вълнения Русия. „Геният и неговият наставник“ е синтетична, наситена философска проза, която предлага съвременна марксическа интерпретация на всички тези проблеми с оглед нуждите, задачите, перспективите на настоящето. Още

първата глава — Сведения за оберпрокурора — навлиза в същността на проблематиката. Тя само привидно изглежда информативна. В нея се запознаваме не само с единия от героите, Константин Петрович Победоносцев, но и с черти от идейната обществено-политическа обстановка в Русия по онова време, с нравите и задкулисните борби в императорския дворец, с механиката на управлението, с някои днешни оценки за славянофилството и за атавистични белези от него по-късно. Тази първа глава съвсем не е информация. Тя е може би увод към историята на идеи и идейни конфликти,към вечно актуалната тема за идеологическо въздействие върху обществото, за „обработката“ на масите, за ролята на интелигенцията, всички тези парливи въпроси, които съставляват съкровената тема на произведението. Цветан Стоянов е погълнат от идейните построения и терзанията на духа, той не засяга обичайните в последно време въпроси за художника Достоевски. Зад думите на студията напира едва сдържан копнеж по хуманизъм и по хармония. Авторът преживява скрито своите мъки за човека и за съдбата му, като че се срамува от тази болка, както истински богатият със знания човек се срамува от тяхното показване.

Кое в това есе е по-интересно — героите или проблемите? Трудно и безсмислено е да отделяме едното от другото. И все пак — до известна степен героите са повод да се разисква по проблемите. Ако личността на Достоевски обаче е била отправна точка, зародишен момент за цялото, Победоносцев се явява по-късно като спомагателен материал в идейните конструкции на автора, макар книгата да започва тъкмо с неговия образ. Изграждането на този герой, както и някои оценки обобщения на Цветан Стоянов може би изглеждат немотивирани, неоснователни, изглеждат хрумвания, а не изводи. Това донякъде се дължи на лекотата на фразата, подвежда нейната песенност, скрита ритмичност, търсена от автора. Както артистичните натури, Цветан Стоянов имаше вроден усет за интонацията на речта, а освен това той е школувал дълго у мнозина големи майстори, правил е съпоставки на нашия език с английски, руски, френски, със звученето, с мелодиката на фразата при тях. Тези неща често бяха тема за разговор с приятелите му. Към езика на литературата критикът проявяваше специален интерес като към най-важно условие за съществуването ѝ, дори написа едно чудесно есе за него — „Невидимият салон“ (сп. Септември, 1961, кн. 1). Но зад тази лекота на изказа в последната творба на Цветан Стоянов се крият хиляди прочетени и проучени страници, безброй справки, биографични наблюдения и уточнявания, размисъл, духовно напрежение и облекчително изказване на съкровени терзания. Може би някой би сметнал, че авторът, както често се случва, преувеличава, надценява своите „герои“, защото те са погълнали в момента цялото му внимание. Това подозрение може би е особено силно към единия от образите. Няма да се спирам надълго на ироничната дистанция, присъствуваща неотстъпно в потока на разказа. Тя е очевидна и е най-силната противоотрова на всяко увлечение, „влюбване“ в героя. Освен това обаче авторът се е постарал да избегне изолацията във времето и мястото. Пестеливо, но обемно, със силата на внушението той характеризира епизодичните лица, местата, обстоятелствата, за да създаде жизнена пълнота и да въведе читателя в обстановката, да го сроди с атмосферата на онази епоха. И все пак кой е този Победоносцев, чак толкова значителна фигура ли е той, за да бъде поставен в цяла новела редом с Достоевски? Дали Цветан Стоянов не гради митове? Този въпрос би могъл да си зададе всеки по-млад наш съвременник и сигурно ще има своите основания да бъде подозрителен към есеистичните увлечения. А Константин Петрович наистина е бил и значителна, и зловеща фигура, и човек начетен, с богата култура и огромни познания, и със силно излъчване на интелекта, и с такава близост до господаря си, руския император, че не само е решавал човешки съдби, назначавал и уволнявал най-висшите чиновници, но е имал силата да спре дори решение за завладяването на Босфора през 1896 година. Ето какво пише по този въпрос съветската „История на дипломацията“: „Когато въпреки това проектът бил приет, Вите се обърнал за помощ към оберпрокурора на Светия синод Победоносцев, който имал голямо влияние върху царя. Те заедно убедили Николай да се откаже от проекта на Нелидов“ (изд. БКП, 1965, превод от руски, т. 2, стр. 374). Ето такъв е бил „приятелят“ на Достоевски и великият писател е изпитвал към него и уважение, и интерес, и боязън от могъществото му, което позволява доброжелателността лесно да се превръща в неприязън. Геният е започнал една трудна житейска игра. Той е живял по време на деспотизъм и е бил длъжен да осъществи своята „програма“ единствено при тези социални условия. Достоевски е приел и унизителна роля, и угодничество. Цветан Стоянов не преувеличава, цитатите от писмата са страшно свидетелство за унижението на гения, наложено от позорната система на безправие в царска Русия, когато писателят трябва да брани своите творби, своите рожби с цената на лична преданост към влиятелния управник. Но нашият критик не се задоволява с елементарни, еднолинейни заключения. Цветан Стоянов не интерпретира личността на Достоевски като един Еразъм на Цвайг. Между Достоевски и Победоносцев наистина е имало и приятелство, и единомислие, и „глухи подмолни търкания“. Това са нюансите на дружба, при която невинаги имаш свободата да се изкажеш докрай, защото тази дружба само привидно е безкористна. Тя в същност е истинска игра на доверие и близост, крие много притворство и постоянно напрежение.

Всеки от двамата партньори има желание да бъде възприеман като искрен приятел, а неотклонно се стреми към своята цел. Трябва да признаем: мотивите, целите, които преследват и двамата, са от социално и духовно естество, тук няма лична корист. Затова Победоносцев — консерватор, „охранник", мрачен герой — може да бъде партньор на гения в страниците на книгата, както е бил и в последните години от живота на писателя негов събеседник.

Една от най-интересните черти на тази творба е нейната жанрова неопределеност, да я наречем — жанрова свобода: отсъствието на всякакви предварителни насоки и нагласи към рамките на познатите форми. Това е и студия, и новела. В същност никое истински значително и трайно произведение не може да се побере в изискванията на теорията, в читателските представи за литературните разновидности. Защото то е по-близко до живота, отколкото до това, което по навик обозначаваме като изкуство — романи, повести, разкази, стихотворения. . . Но тук не е дума за това. „Геният и неговият наставник" е произведение, което напомня за жизнеността на една оригинална линия в нашата литература и култура. Линия, пренебрегвана от някои теоретици и литературни историци, но не и от писателите, нито от читателите. Някои автори продължават да наричат „Записки по българските въстания" мемоари и с леко, почти нескрито съмнение причисляват тази книга към литературата. Мнозина определят „Строителите на съвременна България" като историография, опитват се да изтръгнат творбата на Симеон Радев от културата и изкуството. В гимназиалния и дори в университетския курс по литература името на Иван Хаджийски не се споменава, прочутата му книга „Бит и душевност на нашия народ" се предназначава за хората на науката като чиста социология. По своята структура, по своята същност тези, както и някои други произведения носят белези на наука, белетристика, публицистика, мемоари и т. н. Това са сложни, хибридни творби и всяко еднолинейно определение за тях е неточно, бедно, невярно.

Сега, когато става дума за есето на Цветан Стоянов, напомнянето за тези големи произведения на българския дух съвсем не е случайно. Не искам да изравнявам различни стойности, напомням само, че усилията на рано починалия наш критик бяха тъкмо в тази линия на смесени жанрове. Не само смесени жанрове, но смесване на различни области от духовната дейност. Всички по-значителни публикации на Цветан Стоянов — книги или статии — носят следи от неговия стре меж да изгради симбиоза между белетристика, философия, критика, история и публицистика. В досегашните му работи обикновено единият от тези елементи надделяваше. В последната си творба „Геният и неговият наставник" писателят успя да постигне хармония на всички тези съставки, толкова далечни, нетърпими една към друга. Неговият текст засяга философски, политически, обществени проблеми, а тяхната интерпретация е чисто литературна, прецедена през филтъра на личното, на „своеволното" въображение. Но защо публицистика? В цялата му дейност, в присъствието му като личност от нашия културен живот Цветан Стоянов беше винаги едновременно творец и популяризатор в най-възвишения и благороден смисъл на тази дума. Той пазеше в себе си черти от възрожденската жажда да сподели с всички придобитото знание, веднага да го прави достояние на другите. Заниманията на този човек с алиенацията бяха истински парадокс. Той бе най-общителният, най-контактният човек, когото съм срещал, изпитваше ужас от призрака на отчуждението.

С „Геният и неговият наставник" Цветан Стоянов показва още една страна от необятността на изкуството, от способността му да се обновява и обогатява. Във века на кръстосванията между науките, във времето на физико-химията, биохимията, астрофизиката, математическата лингвистика, радиоастрономията, изкуството най-малко може да остане в чисти жанрови форми, още повече — във всички времена то ги е пренебрегвало. Тъй че освен своя значителен смисъл като текст, като съдържание — опит да се надникне в скрити обществени пружини от създаването, съществуването и въздействието на изкуството, творбата на Цветан Стоянов има и своя чисто теоретически принос. Тя издига на ново равнище понятията на съвременния читател за литература, критика, изкуство, разрушава в неговото съзнание и последните остатъци от симпатия към подражателната, епигонска книжнина, повтаряща образци от миналите времена.

Йордан Василев

„ЖИТЬ СТРАСТЯМИ И ИДЕЯМИ ВРЕМЕНИ"

Сборник, Москва, изд. „Молодая гвардия", 1970

През последните години в съветската литература се забелязват сложни и интересни процеси на търсене, на обновление и изява на нови оригинални дарования. В това интензивно развитие неизбежно изникват проблемите за традиция и новаторство, за действителна самобитност и псевдоновaторство, за отношението към наследството, за идейно-естетическия критерий, за положителните тенденции и увлеченията. Тези проблеми изиск-

ват оперативното и компетентно изследване и решаване от страна на литературно-критическата мисъл. Поради сходството на обществено-политическото и литературно-естетическото състояние на нашата и съветската действителност някои от тези въпроси са близки и на днешния ден на българската литература. Нашето внимание е привлечено от сборника литературно-критически статии „Жить страстями и идеями времени". Този сборник не само очертава в общи линии съвременното състояние на руската съветска литература, но е показателен и за равнището на съветската литературно-критическа мисъл.

В сборника са подбрани статии на критици с оригинално виждане, с индивидуална стилова и идейно-естетическа нагласа. Сближава ги основният патос на изследванията им — защитата на народностните, демократични, реалистични и хуманистични традиции на руската литература; обединява ги възгледът за литературата като „отражение на народния живот". Сборникът притежава и известна — открита или вътрешна — полемична насоченост срещу деидеологизацията и дехуманизацията на литературата, срещу псевдонаучния „математически" подход към художествените явления.

В подхода си към литературните явления критиците изхождат от ясни и последователни марксически позиции. За тях изкуството е специфична творческа, познавателна и хуманистична дейност на органичния талант. Затова авторите се противопоставят на „математизирането" и „моделирането" на литературата, на художествения образ, на богатата и сложна, в известен смисъл „изначална" същност на изкуството. Сборникът защищава по безспорен начин предимството на диалектическия комплексен подход към литературата в противовес на отвлеченото логицизиране и схематизиране на претендиращи за научност методи. Макар и изградени на базата на конкретен художествен материал, отделните статии са наситени с по-трайна проблематика и третират съвременния литературен процес като момент от националната литературна история, от световното културно-естетическо развитие. Само по този начин може да си проправи път необходимият висок идейно-естетически критерий и да се степенуват по достойнствата им художествените явления. За мащабността на статиите допринася и солидната философско-естетическа и историко-социологическа подготвеност на критиците. Напълно в прогресивните традиции на руската критика авторите познават проблемите, конфликтите и многообразието не само на литературата, но и на действителността, което им позволява да решават уверено и зряло въпросите на художествената и житейска правда, първостепенни при оценката на всяко литературно произведение. В сборника се очертава типът на активен литературен критик, въоръжен не само с тясно професионално умение, но и притежаващ така нужните качества на социолога, историка, хуманиста и политика.

Прави впечатление и вътрешната свобода и независимост на критиците. В някои от статиите (на Ф. Овчаренко, В. Кожинов, А. Ланшчиков)смело и без дипломатически дозировки се дискутират и критикуват нашумели книги и автори, като Е. Евтушенко, В. Катаев, А. Вознесенски, Р. Рождественски, В. Аксьонов. Явно, истинска и принципиална критика може да съществува само в литературна атмосфера, осигуряваща независимост и неприкосновеност на критика от давлението на извънлитературни фактори, конюнктурни настроения, големи имена и йерархически лостове. Авторите не само не заобикалят острите социални проблеми на действителността, но и воюват за тяхното задълбочено и правдиво изследване от литературата. Но, разбира се, вътрешната свобода, необходима за всяка творческа дейност, в никакъв случай не означава безотговорност и безапелационност на мненията и възгледите. Критичните оценки в сборника са дълбоко аргументирани, наситени с конструктивен дух и загриженост за състоянието и бъдещето на литературата.

За нормалното състояние на една литература са особено нужни полемиките и творческите дискусии. Може да се каже, че почти всички статии, ако не открито, то вътрешно, по патос, са полемични. Но веднага трябва да кажем, че в традициите на руската критика, на руския литературен живот полемиката запазва своя принципиален и творчески характер, без да преминава в честолюбива игра или разчистване на лични сметки. Обвиненията почиват на логическа, естетическа основа и са далеч от грубите намеци, прибързаните политически квалификации и неуважението към личността на опонента.

По дълбочината на концепцията, по методологическото си значение се откроява статията на Вадим Кожинов „Поезията и животът". Тук проблемите са изследвани на високо философско-естетическо равнище, с критерия за трайност и общозначимост на литературните явления.

Авторът се опира на богат материал от световната и руската поезия. Високият му критерий изхожда от големите постижения на поезията, проверени от историята и безспорно влезли в съкровищницата на изкуството. Критикът споделя възгледа за поезията като единство на слово и жизнено поведение, на талант и лична биография на поета. Според Кожинов „в истинската лирическа поезия обликът и съдбата на автора трябва напълно да се въплътят в самите стихове. Самата поезия трябва като че ли да стане жива съдба на поета, истински и неповторим негов живот в поетическо слово". Зад тази изходна теза, не съвсем нова, но затова пък почти забравена и несправедливо пренебрегвана, стои като неопровержимо доказателство цялата история на световната поезия. Достатъчно е да изброим най-зна-

чителните поети на всяка нация, за да се уверим, че между поезията и живота им съществува органично единство — Лермонтов, Есенин, Блок в Русия, Ботев, Яворов, Вапцаров — у нас.

И тъй като че ли поетическата съдба се явява съставка на таланта, защото не всяка лична биография може да стане основа за лирично творчество. „Ако личната съдба на поета в реалната й жизнена конкретност трябва да стане основа, пряк „предмет“ на лирическото творчество, това значи, че самата практическа и духовна биография на поета трябва да бъде истински поетическа, т. е. „достойна“ за въплъщение в поезията.“ От това не следва, разбира се, че поезията трябва да бъде тясно интимна и камерна. Истинският поет не може да стои настрана от „времето“. Но „времето“ се явява в лириката дотолкова, доколкото то е определило личната съдба на поета, доколкото то самото е станало съдба и биография на поета.

Кожинов обосновано разкрива необходимостта за лирика именно от „съдба“ — сложен и напрегнат живот, нерядко носещ чертите на героиката или трагедията, живот ярък и богат, свързан с активни „постъпки“. Но под понятието съдба или биография авторът не разбира външната събитийност на живота, състояща се от необичайни изпитания и перипетии или от „романтични събития“. Важен е „вътрешният смисъл и закономерността на биографията на поета“. Само тази „дълбока осмисленост и целеустременост определят истинската поетичност на съдбата“. И подобна поетическа съдба, макар и несвързана с авантюрна сензационност, може да се превърне в „своего рода легенда, пълна със значение“ и непременно носеща някои от съществените черти на времето. По този начин гражданствеността, социалността и мащабността на поезията авторът свързва с най-интимното духовно-поетическо битие на поета. Целостността на лирическия характер, „верността на себе си“, „упоритото, пред нищо неспиращо се движение по избрания път“ от нравствени качества на личността се превръщат в основни (и аксиомни) предпоставки за голямата поезия. Но поетът може да бъде истински и значителен само когато стане „частица от духовното битие на хората“, когато с цялото си същество е свързан с народния живот.

Разкривайки диалектиката на индивидуално и социално, на субективно и обективно в поезията, авторът стига до оригиналното схващане на поезията като своеобразно действие и поведение на поетическата личност: „Но за да постигне лирическото произведение тази цел, творчеството на поета трябва да бъде не само дълбоко размишление, не само израз на чувства, не само майсторско словесно творчество, но и непосредствено жизнено действие, пряко участие в живота, поведение.“ Кожинов подчертава / органичната връзка между житейско и творческо поведение на поета. Защото не е възможно поетът в живота си да бъде двуличник, лакей, еснаф или кариерист, а поезията му да бъде благородна, искрена, изпълнена с високи помисли и идеали. В това отношение законите са безпощадни и читателят не може дълго да бъде лъган, още по-малко — историята. Действително практиката и историческите факти показват, че творческият крах дори на талантливи поети започва от нравствената им деградация, от краха на „жизненото им поведение“. Колко често ние отминаваме с безразличие край истинския поет, а сме склонни да възхваляваме „граждански“ поети, между живота и поезията на които съществува явно несъответствие. Поетът може да пише убедително и с успех само за това, „с което той действително живее с цялото си същество“.

Акцентувайки на биографията и жизненото поведение на поета, Кожинов задълбочава концепцията си и се спира на значението на таланта и поетическата култура. Защото не всяка съдба може да се претвори в поезия. „Истинската поезия съществува като че ли на границата на изкуството и живота, на „естеството“. Поетическата култура е необходима за поета, за да може да се издигне над своята житейска съдба и да я претвори в поезия. От голямо значение е и овладяването на предходния поетически опит, защото „извън традициите, извън предшествуващата поетическа култура въобще не може да се създаде нищо значително“. За Кожинов „културата на човека — това не е система от знания, а творческо отношение към натрупаните знания“. Културата не е в емпирическото изучаване на живота, в самоцелното натрупване на готови знания, а преди всичко в способността за самостоятелно мислене, в умението да се постигне вътрешният смисъл на битието. Авторът се обявява против смесването на поетическата култура с „интелектуализма“, доказвайки, че за поета има значение само такава култура, такъв интелектуализъм, които са органична съставка на духовното му битие и изхождат от жизненото му поведение. Философия без съдба и поетическо преживяване е сух рационализъм. Истинският поет пише така, както живее. Затова, когато зад авторовите размисли и „философски“ стихове не стои съдба и поетическо поведение, откриваме тезисност, поза или „конструирано“ поведение. Кожинов защищава възгледа за органичността на поезията. В творческия акт поетът участвува с цялото си духовно и физическо същество, а не само с разсъдъка или с умението да се правят стихове.

Органичността на поезията авторът свързва логически с единството на съдържание и форма. Схващания за поезията като „конструкция“, „обработка на словото“, възприети от футуристите и акмеистите, а по-късно „вулгарно разбраният лозунг“ за „откритата тенденциозност“ на поезията, за пряко изразяване на едни или други „идеи“, според автора водят тъкмо до разкъсване на диалек-

тическото единство на съдържанието и формата. Особено точни (и нелишени от тревога) са размислите на Кожинов за историческите потресения и промени, настъпили в атомния век, вследствие на които „бяха разрушени устойчивите форми за жизненото поведение на поета, самите предишни типове поетическа съдба". За закономерен и значителен факт критикът смята връщането „в лоното на класическата поетическа култура" на почти всички представители на „лявата" поезия — Пастернак, Асеев, Заболоцки и др. Поезията си има своите устойчиви закономерности и те не могат да се пренебрегват безнаказано по волята на едни или други претенции, честолюбиви желания или поетически моди.

Но може би най-интересният момент от статията на Кожинов е разработката на базата на съвременен материал и според актуалните изисквания на възгледа на Белински за истинските поети и „стихотворците". Подобно на делението на прозата на „белетристика" и на „сериозна литература" е необходимо да се прави разлика и между „сериозна" и „лека" поезия. Без да се влага снизяващ елемент в понятието, „леката поезия" е също необходима, така както е необходимо съществуването на естрадната музика редом със сериозната. Стихотворците са поети, различаващи се от класическия тип поети. Те не се стремят към създаването на трайни поетически ценности, нямат неповторима поетическа съдба, но затова пък отговарят понякога най-сполучливо на нуждите на момента, на настроенията на определени обществени групи. Те са поети на бързия рефлекс. Те най-често са свързани с конюнктурата и с поетическата мода (да си припомним безплодните спорове за свободен, по-свободен и класически стих, за традиция и новаторство — това бяха в същност спорове за поетите и стихотворците.) Понякога „стихотворците" приживе печелят изключителна популярност, радват се на огромни аудитории, рецитират на стадиони и пр. От този род поети са Бенедиктов, Евтушенко, Вознесенски, Рождественски. Понякога шумът около такива поети засланя по-скромния и тих глас на истинския поет, за когото не е най-важно непременно да го чуят. Много често истинските поети, които творят не само за дадения момент и затова не могат да разчитат на бърза популярност в този момент, започват истинския си поетически живот едва след смъртта си. При „стихотворците" положението е обратно — произведенията им умират веднага след събитието, което ги е извикало на живот. Но както поетите, така и „стихотворците" са различно талантливи. Според Белински Бенедиктов е велик стихотворец. И неговите „напълно разчетени на временност стихове все пак стигнаха до нас, продължават да живеят" (Кожинов).

В интересната статия на Ф. Овчаренко „Не да изглежда, а да бъде" аргументирано е изследван проблемът за истинската съвременност и действителното новаторство в съвременната съветска поезия и проза. На базата на творчеството на Катаев, Аксьонов, Вознесенски, Рождественски, Винонен, Шпак и др. и в полемика с някои критици авторът развива правилния възглед за приемствеността в литературата. Според него истинското новаторство не е в „изтънчеността на формата и динамическата ѝ филигранност", в различните трикове и композиционни обрати, а в съдържанието, в новостта на идеята, в проникновеното изследване на нови страни от националната душевност. Овчаренко се обявява против търсенето на съвременността във външните атрибути, в усложняването и разпада на реалистичния образ, в преакцентуването на динамизма, сложността и техницизма на времето. И тук високият критерий на автора е почерпен от великите образци на руската литературна традиция. Макар и да не можем да се съгласим с всички конкретни оценки на автора, все пак трябва да признаем, че взискателността и принципното отрицание в критиката никога не вреди, макар и понякога да са насочени спрямо автори и произведения, приемани удивително безкритично, „на вяра" у нас. В своето благодушие и несамостоятелност нашата критика като че ли много лесно се научи да приема всяко търсене за постижение, всяка оригинална съвременна схема — за истинска съвременна творба, намеренията — за резултати, мечтите — за действителност.

Статията на А. Ланщчиков „Изповедната проза и героите ѝ" е характерна със същото критично и зряло отношение към стигащите понякога до ексцентричност и парадиращи за съвременност и новаторство „модерни" търсения. Според автора всяко новаторство трябва да изхожда преди всичко от народната съдба, от дълбокото проникване в действителността, от познанието на съвременния човек. Без оригинално и значително съдържание „изповедната" форма сама по себе си не осигурява творчески успех и напомня за други, истински образци.

Дмитрий Урнов в статията си „За правата на миналото" воюва за висок идейно-естетически критерий и дискредитира високомерното отношение към класиката, традициите и завоеванията на миналото. Той компетентно разкрива богатството и неизчерпаемостта на „ясното" творчество на Шекспир, Пушкин, Чехов. „Но ние просто бихме ласкали своята проницателност, ако започнем да смятаме, че „Повестите на Белкин" са ни напълно ясни по отношение на направлението на пушкиновската мисъл." Подобни, нелишени от основание изводи очертават едно ново и задълбочено отношение към литературното наследство.

Статията на В. Семьонов „Изворите идват от дълбочина" изследва интересните явления на т. нар. „селска" проза. Статията на П. Палиевски „Мярата на научността" разкрива несъстоятелността на отвлечено-кон-

цептивния и структуралистически подход към художествените явления. Авторът не отрича научния критичен метод, но той е за комплексен, диалектичен и отговарящ на спецификата на литературата метод. Критиката не трябва да ограничава и схематизира образа и идеята, а трябва да освобождава и разкрива сложното богатство на художествените явления.

В статията си „Номиналът и обезпечението" Лев Анински се спира на концепцията за човека в част от съветската литературна критика. Той се обявява против опростяващото, натуралистично и сухо аналитично отношение към човека. Критикът ратува за хармония на духовното и природното, на идеалното и материалното и разкрива нежелателните последици от подобни концепции, ако биха се възприели в художествената практика. Литературата не трябва според автора да се лишава от духовност и идеали, защото те са присъщи на самата човешка природа.

Накрая искам да завърша с обобщение за типа критика, демонстрирана ни в сборника. Прави впечатление мярата на „самоизява" и на обективен анализ на явленията. Авторите логично следват своя замисъл, навлизат в дълбочина и не заобикалят проблемите — тяхната самоизява е в степента на проникновението и в оригиналността на идеите и мисленето. Логиката и целеустременост ги предпазва от маниерни и претендиращи за артистичност белетризации, както и от релативизация на оценките и позициите. И все пак тази обективна и реалистична критика може да бъде наречена и артистична, и есеистична критика, която обаче знае и уважава своя предмет. Авторите се предпазват и от псевдоточността на терминологичната критика, от „цехови" технологични понятия, ограничаващи достъпността на изложението. Езикът на повечето автори е ясен и точен, но не по-малко гъвкав, сочен и богат на нюанси, артистични обрати и асоциации. Дълбоката и оригинална мисъл не се прикрива зад термини или словесни трикове — тя не се страхува да бъде разбрана. При цялата си проблемност и задълбоченост статиите от разглеждания сборник са четивни, занимателни и достъпни за широк кръг читатели — съвсем в традициите на руската литературно-критическа мисъл.

Петър Тонков

SOMMAIRE

150 ans de la naissance de N. A. Nekrassov

Lazar Tzvetkov — La discussion sur Nekrassov 3
Pentcho Slavéikov — Henri Heine (article inédit) 21
Christo Radevski — Sur les mémoires 38
Dmitrii F. Markov (Moscou) — Questions théoriques et méthodologiques de l'étude comparée des littératures slaves 45
Athanase Natev — Conflit et acte 66
Guéorgui Tzanev — La critique comme prose de caractère ldéologique 85

Voix poétiques d'aujourd'hui

Vania Boïadjieva — Slav Chr. Karaslavov 99
Kiril Topalov — André Guermanov 104

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'URSS, Bundesrepublik, Pologne, Espagne, Italie 115

Revue

Deux opinions sur un livre:
Todor Kirov — „A History of English literature", par Marco Mincov 129
Vladimir Philippov — "A History of English literature", par Marco Mincov 137
Katia Baklova — Ecrivains bulgares parlent d'eux-mêmes et de leur œuvre, Recueil 142
Yordan Vassilev — „Le génie et son consieller". par Tzvetan Stoïanov 144
Pètre Tonkov — „Vivre avec les passions et les idées de l'époque". Recueil (en russe) 146

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

на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц., тел. 88-42-89
Адреси —
на администрацията: Издателство на БАН, София 13, ул. 36, бл. IV, тел. 72-44-11. Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с-ка № 96Т 115 БАН — Софийски градски клон

Технически редактор К. Иванова Коректор Ел. Котева

Дадена за набор на 14. I. 1972 г. Подписана за печат на 14. III. 1972 г.
Печатни коли 9,50 Издателски коли 11,31
Формат 71×100/16 Тираж 2300 Поръчка 136
Изд. индекс 4668

Напечатана в Печатницата на Издателството на БАН