ЛИТЕРАТУРНА 4

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1976

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

4

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1976

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

*** — Литература, достойна за зрялото социалистическо общество 3

*

Александър Спиридонов — Георги Караславов и средното поколение белетристи 8
Иван Радев — Съвременното българско село в творчеството на двама белетристи 20

110 години от рождението на П. П. Славейков

Георги Цанев — Пенчо Славейков — личност и творчество 33
Нина Пантелеева — Естетическите възгледи на Славейков за същността на творчеството и своеобразието на твореца 42

*

Исак Паси — Портрети на нравите. Лабрюйер: „Характери“ 61
Петър Динеков — Иван Вазов на прехода между две епохи 77
Росица Димчева — Теорията на Р. Елиът за произхода на сатирата 86
Богдан Мирчев — Поезия и истина у Е. Т. А. Хофман (по случай 200-годишнината от рождението на писателя) 103

Научни съобщения, документи

Анисава Милтенова — Някои наблюдения върху „История славенно-болгарског народа“ от А. Нескович 115
Галина Минчева — Из дневника на един Алеков племенник 121
Славчо Данаилов — Писма на Асен Златаров до Николай Лилиев 126

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР и ГФР 130

Преглед

Румяна Арнаудова — „Литературен процес и художествено творчество“. Сборник, посветен на 60-годишнината на акад. Пантелей Зарев 141
Георги Гетов — „Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес“, сборник 143
Панко Анчев — „Критически хроники“ от Яко Молхов 148

СОДЕРЖАНИЕ

* * * — Литература, достойная зрелого социалистического общества 3

*

Александр Спиридонов — Георгий Караславов и среднее поколение прозаиков 8
Иван Радев — Современная болгарская деревня в творчестве двух прозаиков 20

110 лет со дня рождения П. П. Славейкова

Георгий Цанев — Пенчо Славейков — личность и творчество 33
Нина Пантелеева — Эстетические воззрения П. П. Славейкова о сущности творчества и о своеобразии писателя 42

*

Исак Паси — Портреты нравов. Лабрюйер: „Характеры“ 61
Петр Динеков — Иван Вазов на рубеже двух епох 77
Росица Димчева — Теория Р. Елиота о происхождении сатиры 86
Богдан Мирчев — Поэзия и правда у Э. Т. А. Гофмана (По поводу 200-летия со дня его рождения) 103

Научные сообщения, документы

Анисава Милтенова — Некоторые наблюдения над „Историей славяноболгарского народа“ А. Несковича 115
Галина Минчева — Из дневника одного из племянников А. Константинова 121
Славчо Данаилов — Письма Асена Златарова к Николаю Лилиеву 126

Из зарубежной печати

Литературные журналы в ГДР и ФРГ 130

Обзор

Румяна Арнаудова — „Литературен процес и художествено творчество“. Сборник статей, посвященный 60-летию акад. Пантелея Зарева 141
Георгий Гетов — „Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес“, сборник 143
Панко Анчев — „Критически хроники“ Яко Молхова 148

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ЛИТЕРАТУРА, ДОСТОЙНА ЗА ЗРЯЛОТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО ОБЩЕСТВО

1976 г. ще остане в историята с едно символично съвпадение — в дните пред стогодишнината на Априлската епопея и двадесетгодишнината от обновителния Априлски пленум се проведе XI конгрес на Българската комунистическа партия. И ако трагично-гордите герои на Априлското въстание с кръвта си възвестиха на света, че избират смъртта пред робството и поставиха началото на историята на нова България, то Априлският пленум ни възвърна към автентичните принципи на марксизма-ленинизма, възвърна свободата на творческите търсения и отбеляза началото на нов етап в развитието на социалистическата ни родина. От високата трибуна на конгреса още веднъж се потвърди правотата и плодотворността на априлската линия във всички области на обществения живот. С чувство на заслужена гордост бе направена строга и принципна равносметка на постигнатото между X и XI конгрес на БКП и бяха очертани насоките за изграждане на развито социалистическо общество и постепенен преход към комунизма.

XI конгрес на БКП почти съвпада с едно друго събитие, чието значение може да бъде преценявано само в мащабите на световната история, а ролята му в развитието на световното комунистическо движение ще нараства занапред — XXV конгрес на КПСС. Не е възможно да се очертае с няколко думи важността на решенията на конгреса, неговото място в живота не само на страната на изграждащия се комунизъм, но и на всички народи, на всички прогресивни сили по света; ала не може да не отбележим родството — родство по идеи и по дух, по цели и стремежи, — което води БКП и КПСС, съветския и българския народ ръка за ръка по пътя към комунизма.

За творците на литературата и другите изкуства XI конгрес на БКП бе подтик към оглеждане на сътвореното и още непостигнатото, към строга самопреценка — така, както от трибуната на XI конгрес прозвуча високата оценка на партията и народа в думите на др. Тодор Живков:

„Още преди 18 години Централният комитет издигна призива: „Повече сред народа, по-близо до живота!“ Сега с удовлетворение можем да кажем, че през последните години и особено между двата конгреса вече се очертава прелом от повече или по-малко единично към масово ориентиране на художествените творци към проблемите на социалистическата съвременност. Най-добрите представители на нашата художествена интелигенция създадоха произведения, които правдиво и с пораснало професионално майсторство отразяват основните процеси в живота, израстването на новия човек. Ценни завоевания на българската социалистическа художествена култура, тези творби са потвърждение на правилността и плодотворността на априлската линия на нашата партия, на ленинските принципи за ръководство на литературата и изкуството, на метода на социалистическия реализъм.“

Наистина дори беглият поглед върху постиженията на литературата ни в последните години ще покаже все по-задълбоченото ѝ навлизане в проблемите и конфликтите на съвременността, ще открои още веднъж жизнеността и непрекъсваемостта на тенденциите в развитието ѝ, очертали се в резултат на историческия Априлски пленум. Нашата поезия има високи постижения в творчеството на най-ярките си представители, което органично съчетава високия граждански патос и навлизането в интимните дълбини на човешката душа. Все по-успешно лириката ни се домогва до реалното богатство на душевността на новия социалистически човек, в нея нараства стремежът да се постигне мащабно, философско обобщение на проблемите, които вълнуват нашия съвременник. И същевременно в поезията ни се сливат чистият патриотичен порив и патосът на социалистическия интернационализъм. България е малка страна, но духовната територия на нейната поезия се простира от Андите до Виетнам; в нея има място и за съпричастието със съдбата на чилийския народ, и за тържеството от победата на прогресивните сили навред по света. Тук, разбира се, ние говорим за най-високите постижения на нашата поезия и не защото не си даваме сметка за съществуването на отделни отклонения и слабости, а защото истинският ръст на едно изкуство се измерва по най-високите му върхове, по онова, което ще издържи проверката на времето. А цялата история на българската поезия доказва, че тон в нея е давал гражданският патос, стремежът ѝ да бъде в крак с най-прогресивните социални идеи на времето. И ако днес виждаме задълбоченото творческо доразвитие на принципите на партийността и народността, на патриотизма и интернационализма в поезията, то не можем да не отбележим, че днешните ѝ постижения са плодове на априлския дух, че в центъра на нейните търсения все по-категорично застава — редом с творците от по-възрастното поколение, следвано от най-младите —онова поколение поети, което с право бе наречено „априлско“.

Не по-малко категорични са и успехите на белетристиката. В годините след Априлския пленум нашата проза обогати жанровия си диапазон: редом с „ренесанса“ на разказа, новелата и повестта, който подготви най-новия романов щурм, разцвет преживяха и неканоничните жанрове — от научната фантастика и криминално-приключенското четиво до есеистиката и документалистиката. Обновена жанрово и стилово чрез приноса на редица ярки творчески индивидуалности, съвременната ни белетристика все по-уверено навлиза в сложните социално-нравствени конфликти на днешния ден. Дори когато се връщат в далечното минало или в годините на антифашистката борба, писателите търсят решението на съвременни въпроси, стремят се да видят настоящето като закономерно продължение на миналото и с оглед на „третата реалност“ — бъдещето. Многопосочните търсения на прозата все по-плътно очертават образа на нейния главен герой — съвременника, комуниста, строителя на развитото социалистическо общество — догонвайки реалното богатство на духовния му живот, на неговите стремления и идеали. Затова и с такава острота се реагира на проявите на оеснафяване, цинизъм и потребителска психика; нарасналият нравствен критицизъм на белетристиката е органично свързан с верността на комунистическите идеали, със стремежа да се видят тези идеали в делничните измерения на съзидателния труд, като същевременно се води борба с всички отклонения, които ги ерозират. И независимо от отделните слабости и грешки, от някои увлечения по периферни проблеми, очевидно е, че прозата ни се развива под знака на съвременността, търсейки в нея още неясните очертания на бъдещето.

Нарасналата зрелост в постановката на социално-нравствената проблематика е в основата на подема, характеризиращ състоянието на съвременната ни драматургия. След романтичната извисеност и етична непримиримост на т. нар. „лирична драма“ — една насока, тясно свързана с променения творчески климат след Априлския пленум, която и днес продължава да дава плодове — се очерта и

едно друго направление, което предпочита да изследва конфликтите на съвременността в привидно тесните рамки на ежедневието. А в същност сферата на бита се превърна в арена на тихите всекидневни битки в името на комунистическия морал и етика, против всичко, което загрозява духовния облик на човека. От театралната сцена все по-убедително звучи гласът на новия човек, героя на нашето време.

Националната конференция по проблемите на хумора и сатирата през 1973 г. изигра огромна роля в развитието на сатиричните жанрове в поезията, прозата и драматургията. В своето слово пред участниците в конференцията др. Тодор Живков обоснова необходимостта от строга, принципиална критика на недостатъците в нашия живот, водена от последователни идейни позиции, като особено важна съставка в самосъзнанието на зрялото социалистическо общество. Радостен факт е, че дори в краткото време от тогава до днес се забелязва подем в развитието на хумора и сатирата; подем, който е свързан както с обогатяването на жанрово-стиловата палитра на нашите хумористи и сатирици, така и със зрелостта, с която те третират сложните нравствено-етични проблеми на съвременността. Все по-смело и точно нашата сатира рисува непривлекателния лик на „рицаря на малката правда" в многобройните му, но еднакво опасни превъплъщения, воювайки по този начин за изграждането на хармоничната душевност на новия човек.

Времето между X и XI конгрес на БКП бележи плодотворен период и за нашата литературна критика и литературознание. Следвайки указанията на др. Тодор Живков в знаменитата му реч от 1969 г., критиката се стреми по-зряло да оценява литературните факти от класово-партиен критерий, да бъде не само пасивен наблюдател и съдник, но и активна сила в ръководството и насочването на текущия литературен процес. Именно в това се състои и основната цел на борбата срещу сивия поток, който в последните години придоби качествено нови измерения — борба срещу сивото както в художествено, така и в идейно отношение, доколкото е възможно да се разделят тези диалектически свързани аспекти. Именно на фона на успехите по-ярко изпъкват и някои неизживени още слабости; но и самият начин, по който се реагира на отделните отклонения — еднакво чужд и на „либералното" премълчаване, и на грубото хиперболизиране на слабостите — косвено говори за зрелостта на литературно-критическата ни мисъл. От своя страна академичното ни литературознание все по-последователно обогатява своя теоретически и методологически арсенал върху базата на марксизма-ленинизма. С усилията на литературоведите от всички поколения се проучват по-детайлно отделни периоди и творци от историята на българската литература, търси се съвременният прочит на класиката, решават се централни проблеми на литературната теория. Всичко това подсказва, че нашето литературознание навлиза в етап на нов синтез, отговарящ на изискванията от високата на развитото социалистическо общество да се види многовековната история на българската литература и култура — етап, който вече дава своите плодове с капиталните трудове на някои от най-видните ни литературоведи.

Обглеждайки развитието и постиженията на литературата, литературната критика и литературознанието ни през периода между X и XI конгрес на БКП, ние не можем да не забележим колко органична, плодотворна и непрекъснато обогатяваща се се оказа априлската линия в развитието на нашата култура. И това определя основния тон на гордост от постиженията на нашата литература в последните години, които са неразривно свързани с творческото развитие и обогатяване на метода на социалистическия реализъм.

Заедно с това ние си даваме сметка, че изграждането на развитото социалистическо общество поставя нови, качествено различни задачи пред литературата и другите изкуства. Разбира се, във всички времена литературата и изкуството

са били огромен фактор в борбата за духовно самоусъвършенстване на човека и социален прогрес на обществото. Но грандиозната задача, която трябва да реши нашето общество, поставя литературата в несъществувала досега културно-историческа ситуация, определяйки и новите изисквания към изкуството. Неслучайно точно в последните години можем да забележим чертите на нов, научен подход към проблемите на културата и изкуството, основан на принципите на обществено-държавното начало и въплътен най-пълно в структурата на Комитета за изкуство и култура, в създадения комплекс, който осъществява пълноценно връзката между творческите съюзи и светите за изкуство и култура.

Задачите за нравственото и естетическото възпитание на новия човек, за изграждане на хармонично развита личност — творец и жител на развитото социалистическо общество — подсказват и основните насоки, в които трябва да се разгръща дейността на творците на изкуството и културата. Защото процесът на построяване на развито социалистическо общество и постепенен преход към комунизма е не само процес на материално-техническо и икономическо развитие, но и борба за изграждането на нов, комунистически мироглед, етика, морал, душевност у всеки човек. Това бе подчертано от неафишираната, но пряка връзка между двата пленума, предшествували конгреса — Февруарския и Декемврийския, — които демонстрираха взаимната обусловеност между повишаването нивото на идеологическата работа и повишаването на материалното благосъстояние на трудещите се като две неразривно свързани страни в развитието на обществото. Именно тук, в борбата за израстването на новия човек, литературата, другите изкуства и културата в най-широкия смисъл на думата са призвани да играят главна роля.

Сега, когато решенията на XI конгрес се претворяват в дела, за нас са особено важни думите на др. Тодор Живков за още непреодолените слабости, които имплицитно съдържат и указания за бъдещото развитие на литературата:

„Същевременно следва ясно да се изтъкне, че очерталият се прелом в насочването към проблемите на съвременността все още не е довел до прелом в овладяването на съвременната тема в цялата ѝ мащабност и историческа значимост. Стремежът към правдиво, комунистическо изкуство е налице. Налице е и стремежът да се създават значителни в идейно и художествено отношение произведения за нашето време. Не липсват и таланти в средите на всички поколения творци. Очевидно главните препятствия по пътя към осъществяване на добрите замисли и стремежи са недостатъчно доброто познаване на живота и недооценката на борбата за високо художествено майсторство.“

В думите на др. Тодор Живков се съдържа голямата истина, че само живият допир със съвременната действителност, кръвната връзка с идеалите и стремленията на народа ще роди мащабните творби, достойни за времето, в което живеем. Нашата литература трябва все по-задълбочено да навлиза в конфликтите и проблемите на живота, да търси в очертанията на оформящата се действителност кълновете на новото, да бъде победоносен войн в безпощадния идеологически двубой за сърцата и умовете на хората. В нея трябва още по-категорично да навлезе съвременността с жизнеутвърждаващия и оптимистичен патос на съзиданието; и същевременно — с нетърпимостта към всичко, което стъва движението ни към комунизма, което е несъвместимо с облика на новия човек. Стара истина е, че пробен камък за стойността на една литература са героите, които я населяват; именно с успехите в пресъздаването на образа на комуниста с цялото му душевно богатство, с грижите и тревогите му, с възвишеността на целите и стремежите му, с романтичния порив към бъдещето ще измерваме постиженията на нашата литература.

Не по-малко отговорни задачи стоят и пред критиката и литературознанието. Литературната ни критика трябва да продължава и развива борбата със

сивия поток, да обогатява своя „инструментариум“, за да може последователно и с твърд класово-партиен критерий да се бори за точна, нюансирана оценка на естетическите ценности, като същевременно открива и подкрепя новото, перспективното. Търсейки по-цялостни форми на изява, годни да обхванат живия литературен процес в неговата сложност и многостранност, тя трябва все по-активно да го насочва към главната цел — създаване на нова, социалистическа класика. Трябва да се повишава идеологическият градус на критиката и литературознанието. Източник на методологически упътвания е излязлото наскоро многотомно издание на събраните съчинения на др. Тодор Живков, което съдържа множество ценни статии, изказвания и бележки по проблемите на литературата, изкуството и културата.

На свой ред литературната ни наука е изправена пред мащабни задачи, свързани с необходимостта да се постигне качествено нов етап в развитието на литературната история, теория и критика. Тези задачи, материализирани в работата над бъдещата многотомна „История на българската литература“, определят и новите изисквания към литературознанието, и критериите, с които ще бъде оценявана предстоящата ни работа.

И ако за българските писатели и литературоведи XI конгрес на БКП бе повод за оптимистична равносметка, то самите успехи на литературата ни очертават и примамливите хоризонти на още непостигнатото, на бъдещите задачи — в името на голямата цел: да се създаде вдъхновена литература, достойна за зрялото социалистическо общество!

„Литературна мисъл“

ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ И СРЕДНОТО ПОКОЛЕНИЕ БЕЛЕТРИСТИ

Александър Спиридонов

Много и разнообразни са асоциациите към нашата съвременност и към най-новата история на българската проза, когато препрочитаме „Татул“ и „Снаха“, „Танго“ и романа-епопея „Обикновени хора“. Днес не само Г. Караславов и Н. Вапцаров, но и другите наши класици се нуждаят от съвременен прочит, ново откриване и преоткриване — именно това ще бъде най-конкретният принос на нашата литературна мисъл при разработката на проблемите около приемствеността, традицията и новаторството в днешния литературен процес. Мога определено да заявя, че процесите на днешната литература невинаги се разглеждат в контекста на литературната история, че понякога не се правят паралели, съпоставки и аналогии между сегашни и някогашни творби и автори, което на дело би означавало разработка на проблема „традиция и новаторство“. Често пъти се пропускат удобни случаи и поводи да се пише със свежи, днешни сетива за литературната класика, да се разглежда тя като живо звено на съвременния литературен процес. У нас съществува боязън да правим такива аналогии и съпоставки, а това на дело означава, че се подценяват стойностите на съвременната литература, която има своите върхове, своите шедьоври, издържащи на високите критерии на класиката. Особено що се отнася до съпоставки със социалистическо-реалистическите произведения от 30-те и 40-те години — един пряк мост между литературното „вчера“ и днешното състояние на нашата литература. От друга страна, литературните моди са толкова много и толкова нетрайни, че у нас с всеки изминат ден се засилва жаждата по традиция, по устойчивите естетически ценности на социалистическо-реалистическата ни класика, поставила през 30-те години (заедно с конкретните) и редица по-общи проблеми, които добиха неочаквано и парадоксално на пръв поглед особено голяма актуалност в периода на развитие към зрялото социалистическо общество. Спираловидният развой на нашата днешна литература ни кара все по-определено да се връщаме назад, за да разлистваме книгите на Георги Караславов (защото най-вече съвременният смисъл на неговия роман „Татул“ ще бъде тук обект на внимание), да съпоставяме ясните и стройни линии на неговата поетика с поетиката на средното поколение, което се разбунтува срещу традиционните изразни средства и търси нова белетристична техника; което наложи потока на съзнанието и гротеската, лирично-асоциативната проза, монологичната форма, въобще прояви пиетет към такива елементи на прозаичната поетика, позволяващи по-сгъстено, по-кондензирано, по-лаконично да се предаде съдържанието, да се избягнат „тлъстините“ на прозата: излишната обстоятелственост, сюжетната разточителност, всестранната и прекалено изчерпателна характеристика на героите, фактологич-

ната затлаченост на белетристичната творба. Тези неща литературната критика най-често свързва с творчеството на Ст. Ц. Даскалов — един несъмнен, земен талант, неуспял да се осъществи напълно поради тия именно слабости, срещу които остро реагираха прозаиците от средното поколение български белетристи. Средното поколение реагира обаче не само срещу примитивната обяснителност и срещу нагаждането към вкуса на изостанали в културното си развитие читатели, то не само си постави за задача да повдигне нивото на техните естетически предпочитания, но отиде още по-далече и до известна степен отрече изразните средства на критико-реалистичната традиция и на кръвно свързания с нея Г. Караславов, осъществявайки в същност една революция в поетиката на най-новата ни проза. Увлечени донякъде от външната видимост на осъществяването на тия талантливи български творци от смелото експериментаторство на творците от средното поколение, ние не можахме навреме да почувствуваме колко дълбоко традиционни са те по генералната насока на своето творчество, по разработката на ония проблеми, които революцията носеше със себе си още от 30-те години. Днес под булото на субективизацията на прозата, на асоциативната постройка, на монологичната форма на изложение, на потока на съзнанието и гротеската, на циклизираното произведение (толкова сборник разкази и новели, колкото и роман, както „Корените“ — най-яркият пример) ние вече можем да съзрем една традиционна проблематика на прозата и поезията от 30-те и 40-те години, актуализирала се рязко през романтичната, революционна епоха на кооперирането.

Националната самобитност на тия автори кореспондира с Г. Караславов и с неговите учители от критико-реалистичната традиция. Те разположиха героите си, изживяващи дълбоки драми, травматизирани завинаги от мъчителната раздяла с имота, болезнено люшкащи се, върху стабилна народопсихологическа подоснова — подобно на Караславов; техният народностен патос, възпяването на обикновения човек от народа, интересът към неговия живот преди всичко ни тласка към асоциации с „Татул“ и „Снаха“, към „Обикновени хора“. Те проникновено навлязоха, тихо и на пръсти, като в храм, в душата на трудовия човек, доскоро мачкан от анонимните зли сили на експлоататорското общество, изплакаха заедно с него болката от съблъчането ризата на частнособственическата психика и морал — навлязоха там, където Караславов вече беше пътешествувал, изграждайки образите на Марьола и на Юрталана, на двете снахи от „Татул“ и „Снаха“, на Кръстьо и Кръстевица Тошаврови и на тяхната красива дъщеря Станка Тошаврова. И те подобно на Караславов разказаха за страха на селянина от неизвестното утре, за неговия фатализъм, за чувството му за малоценност, когато влезе в съприкосновение с градския бит и начин на живот, за поезията на неговата душа, хармонична като природата, формирана в близост до природата; и те като Караславов търсеха социалните първопричини за човешките драми, за неосъществените пориви, за бягството на капризната птица на щастието от техния мизерен бит, от техния беден дом. . .

Но над всичко това стои частнособственическият комплекс, без който са немислими и героите на Караславов от „Татул“ и „Снаха“, и много от героите на произведенията на средното поколение, синове и дъщери на Марьола и Юрталана, на Севда и Тошка. Тези герои тръгваха по-късно да странствуват по строежите и градовете, тласкани насам-натам от миграционните процеси, с нарушено душевно равновесие, с разклатена ценностна система след раздялата с имота, но и с голям морален багаж, изкристализирал от народната нравствена традиция, който постепенно или щеше да се стопи под натиска на потребителството, или щеше да се модифицира и да легне устойчиво в дъното на усвояваните нови нравствени форми. За тях ние четохме в „Мъртво вълнение“ и „Преди да се родя и след това“ на Ивайло Петров, в „Последно лято“ и „Козята брада“ на Йордан

Радичков, в „Матриархат“ и „Осъмски разкази“ на Георги Мишев, в „Корените“ на Васил Попов, в „Небето на Велека“ и „Реката“ на Дико Фучеджиев, в „Диви разкази“ на Николай Хайтов и в книгите на идващите след тях прозаици от следващата вълна. . .

Някога аз изразих тревога от патриархалната носталгия в някои от тия произведения („Корените“ и „Последно лято“ най-вече), но това не означава, че тия творби не отразиха реални процеси, ставащи в живота. Друг е въпросът, че литературният процес трябваше вече да отвори по-широко своите врати към новата проблематика на съвремието, да отиде внимателно и загрижено по стъпките на изживелите като крушение раздялата с имота селяни и да участвува в новия нравствено-ценностен процес, в новия морален градеж, който им предстоеше. От това зависеше дали нашата литература ще защити отново така блестящо народностните си принципи, както ги беше защищавала и в творчеството на Г. Караславов, и в ония творби, пряко откликващи на кооперативната епоха, появили се неслучайно след историческия Априлски пленум на партията.

Направих това малко отклонение между другото и за да акцентувам върху мисълта си, че днес, когато някои литературни стойности са се наложили и някои процеси са изкристализирали, ние трябва да анализираме присъствието на традицията в съвременността и в недалечното литературно минало — това има голямо значение за изясняване въпроса за богатството на стилове, дошло като резултат на разцъфтяване на творческата индивидуалност след Априлския пленум. Изясняването на вътрешната, проблемна връзка между Караславов и средното поколение белетристи има голямо значение и за стимулирането на процесите на приемственост в нашата проза — въпрос изключително важен, особено като се има пред вид новата белетристична поетика, наложила се през последните двадесетина години, която би могла да заблуди изследователя и критика, да скрие от очите му приемствеността на проблематиката, тъй като е извършен скок във формата — фрапантен, шокиращ по традиционно скроения вкус, а понякога и поощряващ незрелия авангардизъм.

Когато сега, години след появяването на зрелите творби на средното поколение белетристи, размишляваме спокойно над приемствеността, която тия автори осъществиха с по-предния литературен етап, доразвивайки критиката на частнособственическия морален комплекс и най-вече разкривайки раздялата на селска България с имота и свързаните с това морални трусове, ние отново и отново оценяваме творчеството на двама крупни писатели от 30-те години — Никола Вапцаров и Георги Караславов. Отново се възхищаваме на тяхната далновидност и прозорливост, на умението им да застанат в литературния талвег на своето време и да останат по тоя начин в историята. Споменаваме и Н. Вапцаров в една статия за процеси в социалистическо-реалистическата проза, защото, както ще се види по-нататък от един малък паралел, пролетарският поет също се интересуваше от проклетите отровни изпарения, които се носеха над блатото на имота. Той можеше да разбере защо Марьола убива своята снаха. Н. Вапцаров разказва една история от село Могила, където синът беше убил баща си за имане и трябваше да попадне в затвора, за да прозре простичката истина, че тия обстоятелства, на които той е станал жертва, трябва да се премахнат, че те изкълчват и обезобразяват нравствено човека. Вапцаров прониза „Песен за човека“ с революционна романтика, прослави новия човек, който се ражда нравствено в няколкото мига, преди да го обесят, и който страда вече само за едно: че няма да бъде в редовете на борците в историческата схватка. Новите координати на социалистическия хуманизъм и на народността, които Н. Вапцаров наложи, кореспондираха с процесите, ставащи тогава в прозата — така се създаде оная силна литературна инерция, която достигна до средното поколение български писатели, на които историята възложи да бъдат летописци на раздя-

лата на селска България с нивите и воловете и най-вече с частнособственическата психика и морал. Те трябваше да разкрият нравствените конфликти на урбанизиращото се българско село и на поселянчването на градовете, дошло като резултат на неудържимите и стихийни миграционни процеси; да бъдат в своята най-голяма творческа сила тогава, когато потребителските идеали шокират обществото, когато технократическите възгледи сериозно заплашват принципите на хуманизма, когато отпадъчните продукти на научно-техническата революция изострят копнежа по природата, по първичното, по хармоничната душевност на Севда, Тошка и Станка Тошаврова, героини — еманация на нашите национални добродетели.

Такъв е, мисля, съкровеният смисъл на индивидуалното развитие на представителите на средното поколение белетристи: от „Мъртво вълнение“ и „Преди да се родя и след това“ — към новите разкази на Ивайло Петров; от „Небето на Велека“ към „Реката“ на Д. Фучеджиев; от „Диви разкази“ към есеистиката на Н. Хайтов от „Бодливата роза“; от „Последно лято“ към „Барутен буквар“ и „Всички и никой“ на Йордан Радичков; от „Матриархат“ към филмите на Георги Мишев; от „Корените“ към „Горещи следи“ на Васил Попов. От реалистичната картина за раздялата със земята през критиката на идеализациите на старината — към критика на дребните герои на нашето време, загрижени само от едно: как да вземат всичко от живота и да не му дадат нищо („Четиринадесет целувки“ на Ивайло Петров). От поетичната Велека — символ на хармония между природата и човека — през критиката на обидите на нашия селянин по време на кооперирането до страстно негодуване срещу ония съвременни герои, чиято бездуховност им позволява да умъртвят и природата, и човешките взаимоотношения, да ерозират хуманистическите принципи на нашето общество и да ги принасят в жертва на своята кариера — при Дико Фучеджиев. От поезията на „Диви разкази“, носещи в подтекста си мрачни предчувствия за разрушаване на интимната кореспонденция между човека и природата, населени с горди и хармонични характери — към директна критика на отпадъчните форми на цивилизацията, към свободен есеистичен размисъл за хуманистическия смисъл на екологическите проблеми — при Николай Хайтов. От селската драма на Ефрейторов — човек с корени, отсечени вече от бурните социални процеси, през критиката на мастилените пипала на бюрокрацията, оплели като отровна паяжина правдата на „малкия човек“ („Козята брада“) до антиеснафската, антипотребителска насоченост на „Барутен буквар“ и „Всички и никой“, до един съвременен интерес към характерологията на съпротивата, във връзка с нравствените и хуманистични потребности на съвременника — при Йордан Радичков.

* * *

Особено ценни поуки за нашата съвременна проза се съдържат според мен в романа на Г. Караславов „Татул“. Освен поуките изследователят на нашата нова литературна история утре ще направи и съпоставките между него и творбите на автори, за които бе говорено по-горе, достигайки дори до творби като „Спомени за коне“ на Йордан Радичков. По-долу предлагам един анализ на „Татул“ — по-скоро на образа на Марьола, който се намира в тясна връзка с въпросите за проблемното „родство“ между Георги Караславов и средното поколение български белетристи, които зачекнах в началото на тая статия и които тепърва, по моето дълбоко убеждение, ще бъдат дискутирани. В същност, опасявайки се от вулгарни осъвременявания, ние трябва да си зададем въпроса за съвременното звучене на тая изящна творба на Георги Караславов, написана в миговете на цялостната реализация на неговия талант. Това ще отвори вратите към по-нататъшното изследване на литературните процеси след „Татул“ и въобще след

додеветосептемврийското творчество на Георги Караславов, ще ни позволи и да използуваме творчеството на нашия крупен национален белетрист като коректив на слабостите в изявата на видни днешни прозаици.

Не само в „Татул“, но и в цялото творчество на Георги Караславов прави впечатление интересът на тоя писател към народните обреди, поверия, суеверия и вярвания при умряло. На едно място ние четем:

„Измина един месец от смъртта на Минча. Старата шеташе вече за големия четиридесетдневен помен. Трябваше да си изберат едно момче, неженено и по-младо от покойника, за да го пременят. Това момче щеше да ѝ стане като втори син, с него тя щеше да се утешава.“

Това е един светъл обред, който говори за неумиращия народен дух, за виталността на нашите деди и прадеди, за дълга на живите към живота. Разработвайки тоя мотив в духа на народните обредни вярвания, нанасяйки с размаха на народопсихолога и народофилософа едрите, мащабни, народнопортретни щрихи, Г. Караславов отива, както навсякъде в творчеството си, една крачка напред в сравнение с критическия реализъм. Майката иска да се сроди по тоя начин с един от Ганчовските, селските чорбаджии, с които мъртвият е водил борба. Синът ѝ Иван рязко протестира против това, той не иска да посяга на светлата памет на брата си, знае много добре, че това ще се изтълкува като политическа демонстрация. В същност старата не би искала да оскверни паметта на мъртвия. Тя вече започва войната за имота срещу снаха си и търси опора в хората, които боготворят парите като нея. . .

Г. Караславов много стегнато, но и много покъртително разказва как е спечелен имотът от нея и мъжа ѝ, как е изгладуван, как е изстрадан, с какви мъки са го родили за себе си тези хорица. Той е нещо живо за тях, всяка педя от него е оросена с тяхната пот, всеки метър е закупен с една гладна вечер, с един полугладен обед — малко хляб и една глава лук, когато си се съсипал повече и от добиче от работата на кьра.

Точно за това и тоя проблем, и всички други са така сложни при Г. Караславов — нищо не се разглежда само за себе си, а като се държи сметка за десетки взаимовръзки и взаимоотношения. Няма по-голям враг в нашата литература на предпоставената, оголена тезисност и схематичност — и ако проблемите при него пронизват белетристичното произведение със своята стройност и яснота, то е защото жизненият материал е хиляди пъти претопяван, прецеждан и филтриран, докато перото стигне до сърцевината на нещата. Така идеята за ненормалността и неморалността на частнособственическите чувства, на частнособствената морално-нравствена система се извежда след цялостен анализ на случая Юрталана, на случая Марьола, на случая Киро Тошавров, на случая Тъкачев; извежда се след човешки, проникновен, бащински, бих казал, психоанализ на тая велика грешница, на тая велика и благородна нещастница Марьола. Романът „Татул“, публикуван през 1938 г., е един вик на негодувание и болка, една бунтовна закана срещу разкапания капиталистически строй; той е негова хуманистична присъда, отрицание на съществуващото. Фактът, че присъдата се произнася от един син на селото, на Марьола, бих казал, я прави автентична и неопровержима. Съдейки Марьола, съдейки я с потоци сълзи, които ѝма да пролее, Г. Караславов съди своето време, че е създало такъв ред, благоприятствуващ деградацията и дехуманизацията на човека, ред — разсадник на патологични собственически страсти. . .

Ако обект на разобличение, обект на яростна и саркастична авторова атака бяха хора като Юрталана, Киро Тошавров, кмета Гроздан, Тъкачев — старши и младши, Касаветов, Хумников и т. н., както е това в „Снаха“ и „Обикновени хора“, ние щяхме да бъдем до известна степен улеснени при тълкуването на „Татул“ — тоя най-сложен роман на Г. Караславов. Тия герои стоят от другата

страна на барикадата, те са врагове народни, за тях е естествено като че ли и да боготворят частнособственическото, и да се стремят към имот, пари, слава и богатство, и да вършат престъпления, за да придобиват всичко това, и да преценяват човека през призмата на имота, и да свързват всички свои мечти за щастие и за изява на личността с имота, с богатството, с общественото положение.

Но нещата стават крайно сложни и заплетени, трагично объркани, бих казал, когато жертва на патологични собственически страсти стават герои като Марьола — нещастната беднячка, парцаливата жена, яла цял живот хляб и лук, за да си купи няколко ниви — бастион за нея в тоя объркан, неустойчив, пълен с неизвестности вълчи свят.

Кой не иска да бъде сигурен в утрешния ден, кой не иска да бъде сигурен в утрешното си парче хляб, кой не иска да бъде уверен, че утре ще живее и ще бъде щастлив? Кой селянин не мечтае да превъзмогне тия фаталистични, зли, жестоки, анонимни сили, които брутално и варварски се разпореждат с него, съюзени с природата в изостаналата България от 1938 г.? И кой селянин не си казва, че имотът ще го избави от тая проклета грижа за утрешния ден? Само Марьола ли в тая ситуация би станала убийца и престъпница? Може би не в такава фрапантна, отвратителна, отблъскваща степен, но все пак и много други селяни биха ненавиждали снаха си, която ще им вземе парчето нива — изгладувано, изболедувано, изстрадано; за тях то е фетиш, опора в тоя пълен с неизвестности свят, в тоя пълен с превратности живот. Чужди ли са на тия мисли едно десетилетие след това, по време на кооперирането, селяните на Ивайло Петров и Йордан Радичков, Васил Попов и Георги Мишев?

В едно обстойно разглеждане на образите на Марьола и на Юрталана — и на отношението на автора към тях, на присъствието му в „Татул“ и „Снаха“ — ще се види как авторският глас става ту гневен, ту саркастичен, ту изобличително-разголващ, ту мек и състрадателен; ту глас на човек, потиснат от цялата абсурдност и ненормалност на мислите и деянията на една Марьола, насочила злощите си планове срещу една също като нея бедничка, също като нея жертва, също като нея нещастна жена. Авторът щеше да бъде потиснат от дълбоки разочарования в човека и в човешката природа, ако нямахме пред себе си автор — социален психолог, автор — прогресивен мислител, автор с благородни идеали за друго социално устройство и за друг човек, автор — народен писател в най-дълбокия смисъл на това понятие, в най-автентичния му смисъл.

Разсъждавайки над значението на авторовата позиция, на мирогледа и на идеалите на автора при случаи като срещата на Г. Караславов с Марьола, Юрталана, Киро Тошавров и жена му, Кръстевица и мъжа ѝ, Кръстю Тошавров — изброявам образите заедно, защото всички те, в различна степен, разбира се — са засегнати от метастазите на раковото заболяване, наречено имот, аз съм склонен да си обясня много неудачи в съвременната проза именно с мирогледната, интелектуална, философска, народопсихологическа недозрелост на много автори, третиращи остри съвременни проблеми. Авторът, който не е социален психолог и същевременно — социален мечтател, който не е пропит до мозъка на костите си, както се казва, от любов към човека, не може да разкрие в такива трагични народностни платна като „Татул“ и „Снаха“ цялата истина за живота на своя съвременник. . .

У някои наши днешни автори хуманистичното чувство не е така силно изострено, те разказват студено за човешките болки, край техния хладен професионализъм минават и отминават неизплакани човешки сълзи. Нещо повече, те се интересуват от болезнените психологически комплекси някак си самоцелно, някак си с любопитство на дисекцията, някак си като чужденци на хуманистичните драми. При една съвременна литература като нашата, с такова огромно хуманистическо завещание, с такива блянове по нови духовни светове, по нови,

горди, цялостни, хармонични човешки личности това не може да не настройва полемично. Ние имаме зад гърба си опита на автори като Г. Караславов, когато мислим за патологичните отклонения в душевния живот на потиснатия от обстоятелствата човек, имаме примера на една Марьола и мечтата на Г. Караславов нейният случай да не се повтори никога. Имаме цялостния анализ на патологичното у Марьола, което се оказва социално-патологично — болест не само на един индивид, но и на една нравствена, на една ценностна система, изградена около частнособственическото. Тъй като въпросът за патологичното у Марьола и за неговите корени, за оня комплекс, който я кара да убие майката на своето внуче, е от принципно естество и за творчеството на Г. Караславов, и за нашата съвременна проза, аз ще се спра по-подробно върху него.

Наистина този въпрос не може да не ни заинтересува — той е не само показателен за боледуването на личността, но и на обществото, такова заболяване може да настъпи след пълното „раздалечаване между хората", както нарича социалното отчуждение старата Кръстевица; такова заболяване настъпва след рухването на родово-патриархалните връзки, представи, морални принципи. Превръщането на Марьола в убийца напомня за кражбата на жълтиците на стария Герак от бъдещия кулак Божан — колкото и да са различни и по социално положение, и като индивидуалности Марьола и Божан. Но става ли Божан духовен убиец на своя баща, не горят ли и неговите очи с налудничав блясък, когато търси бащините си жълтици, не е ли готов той да изколи братята си, за да вземе тия пари, които сънува — защото те са за него символ на свобода, независимост, сила, един корен във времето, една врата, здраво залостена пред неизвестностите на бъдещето? Не се ли държат жена му и другата снаха на стария Герак като изедници и душевадци към това крехко,болезнено цвете на патриархалното Елка — така, както и старата Марьола съска като змия-усойница по снаха си? От друга страна, по странна, но дълбоко справедлива логика Марьола има морално оправдание, морални аргументи, за да убие — тя неслучайно се чувствува светица, неслучайно смята, че това ще бъде върхът на справедливостта и на възмездието. Защото тя не посяга на чужд имот — и не би посегнала. Тя брани своя имот, тя иска да запази своя имот за хората от своята кръв — за сина си и за внучето си. Самата патриархална идея при нея се проявява изкълчено, извратено, ненормално — и за това е виновен оня червей, който я гризе отвътре и който ерозира трудовата ѝ душевност. Ние не се съмняваме, че до тия съдбоносни събития тя е била и почтена, и благородна, и добра — самият Иван често си мисли с тъга за ония добри дни, когато неговата майка е била обичлива, милозлива и състрадателна. И тая жена се превръща в гений на злото; като закоравял престъпник, стъпка по стъпка, тя крои плановете на убийството и в пламтящия ѝ болен мозък всичко тече с рядка логика, но без никакви морални угризения!

Ето, там е работата, че Марьола няма морални угризения. Това е ужасно — и за нея, и за трудовото българско село, и за народната нравственост, и за моралния климат на нашето общество непосредствено преди революцията. Дълбоко показателно е, че тоя въпрос вълнува най-големите наши таланти, най-прогресивните умове на оная епоха, когато въздухът не достига, но в далечината сияят огньовете на новия живот. Да си спомним хуманистичните размисли на Никола Вапцаров в „Песен за човека".

Те, класиците на социалистическия реализъм от 30-те години, имаха съзнание за своята мисия и умееха да гледат през десетилетията. Има нещо пророческо, че те поставиха за основна своя задача критиката, цялостното отричане на частнособственическия морал и психика, тяхната противопоказност на човека и човещината, на нравите, на здравия смисъл дори. Като че ли те подготвяха българския селянин за ония конфликтни години на кооперирането, когато го очакваха нови морални трусове и когато върху пепелищата на една загубена то-

гава, но отречена много по-рано от прогресивната мисъл частна собственост той щеше да започне да си изгражда друг живот. И неговата трагедия при раздялата със синорите едва ли е била по-малка от трагедията на бедната Марьола — убийца заради няколко келяви ниви. Психологическата и социалната ненормалност вървят ръка за ръка и нашите прогресивни творци много добре видяха корена на всичко това, много точно поставиха диагнозата, много точно алармираха нацията за чудовищните дехуманизационни процеси, зреещи и развиващи се в недрата на старото общество — заедно с развитието на силите, които ги отричат, на новите нравствени норми, които се създават. Ние все още не сме изследвали, както трябва, някои процеси в най-новата ни проза, иначе щяхме да потърсим вътрешната връзка, генезиса дори, на някои нови литературни явления, плод главно на средното поколение български белетристи, с казаното по-горе за Г. Караславов и Н. Вапцаров. Тогава щяхме да дадем по-дълбоки и по-проникновени тълкувания на „Мъртво вълнение“ и „Преди да се родя и след това“; на „Последно лято“ и „Козята брада“; на „Диви разкази“; на „Кориените“, на „Матриархат“, на „Небето на Велека“ и др. У нас се създаде голяма литература, отреагирваща на годините на кооперирането с качествено нова белетристична поетика, със средствата на потока на съзнанието, на гротеската, на иронията и самоиронията, на лирико-асоциативната проза. И най-важното — разсъждаваща в духа на Г. Караславов над частнособственическия морал и психика, над трусовете в народната нравственост, свързани със залеза на патриархалното и агресията на частнособственическото — и с раздялата с тях при социализма.

Духовни синове на Г. Караславов, авторите на по-горе изброените произведения — Ивайло Петров, Йордан Радичков, Васил Попов, Николай Хайтов, Георги Мишев, Дико Фучеджиев, Димитър Вълев и др., се разбунтуваха против неговите изразни средства, против неговата обстоятелственост и изчерпателност при обрисовката на характера и на ситуацията, отрекоха неговата поетика и потърсиха други изразни средства, за да разкажат за промяната на националната съдба при социализма. И тук вече, занимавайки се с въпроса за непоклатимо забитите пипала на частната собственост в душевността на българския селянин, с неговия страх от цивилизацията и градския живот, с неговата носталгия по хомогенната селска общност и по тихите патриархални вечери — отдавна, отдавна отровени от злите погледи на бъдещите собственици и наследници на бащиния имот — тези автори биха могли да кажат, както някога Г. Караславов, за критико-реалистическата традиция: денем класиците се отричат, нощем се препрочитат тайно на свещ.

Ако продължаваме да правим съпоставка между това ново поколение български белетристи и Караславов само по формални признаци, по поетика, казано на по-съвременен език, ние можем да достигнем до погрешния извод, че традициите на нашата проза се прекъсват — в грубо противоречие с литературната правда. Ако правим обаче съпоставка на проблематиката — и то все на същия генерален литературен въпрос на цели десетилетия: за частнособствената психика и морал; за народната нравственост, за патриархалното, за отчуждението от него и за неговия залез; за съдбата на народа и на неговите чеда и за народността в прозата, която може да се проявява по най-различен и „некараславовски“ начин, ние ще видим каква дълбока приемственост на традиция и новаторство има в нашата днешна белетристика. Неслучайно тя се оказа подготвена да реагира на потребителското съществуване, на еснафските идеали за успех в живота, за щастие, за социален престиж, за изява и осмисляне на съществуването. Проблеми, които постави пред нея животът по пътя към зряло социалистическо общество.

Още с „Татул“ и „Снаха“ и най-вече с „Обикновени хора“ Караславов си беше казал тежката дума по този въпрос. Когато Тъкачев предава клетвите на първата любов и изменя на социалния си бунт — младежки и незрял, впрочем — срещу своята фамилия, срещу своята еснафска среда, когато той разменя всичко това с фалшивата монета на „златното“ еснафско съществуване, Караславов съди не само своята съвременност, разобличава не само ония социални фактори, които пречат на изявата на талантливия човек, но той поставя и по-общи въпроси. Именно оттам идва кореспонденцията между творчеството на Караславов и нашата съвременност, между Караславов и най-добрите съвременни български белетристи.

Тоя наш народен писател, изцяло потопен в своята съвременност (и това също е една поука за днешните писатели, които постоянно биват призовавани да творят в близост до живота на народа), както сочат „Татул“ и „Снаха, в същото време е искал да разгледа много общи въпроси около пълноценната изява на личността. Личност и съпротивление на средата; личност и прогресивни идеали на епохата; личност и трайност на човешките пориви, чувства и страсти; личност и любов, щастие, идеали за семейна и лична хармония; личност и общество, личност и народ — над тия вечни проблеми ни кара да мислим той, когато четем за живота на двете снахи в „Татул“ и „Снаха“, за Тъкачев, за семействата на Кръстевица и Станка, за самата Станка — тоя образ-еманация на най-добрите черти на българката. Когато четем по-нататък за живота на галерията комунисти от „Обикновени хора“ — Спас Илков, Въкрил, Иван В. Воденичаров, Костадин Пиронев, Тоню Тошавров, Златко Чучев, Смилашев, — хора с нова нравственост в недрата на старото общество, създаващи силно нравствено съпротивление, нравствено градивен дух срещу процесите на „раздалечаване между хората“, срещу процесите на дегероизация и дехуманизация. Това са личности, чието нравствено присъствие не само запълва вакуума, образуван от кризата на родово-патриархалния морал, но и личности, които чертаят нравствените контури на новото общество още в мрака на монархо-фашистката диктатура.

Когато разсъждаваме над актуалния литературен проблем за корените на народната нравственост, така нужни на съвременната личност в условията на бурно протичаща научно техническа революция — с всички нравствени, социални и хуманитарни последици, отразяващи се над идеалите за осъществяване, за ценностна реализация на личността, за характерологическата приемственост с миналото, ние трябва да държим сметка за характерологичните завети на съпротивата, които са, както отбелязах по-горе, нравствено градивни още по времето, когато Марьола поднася паницата с татула на снаха си Тошка. Както показва крупното творчество на Георги Караславов, в дъното на което лежи една единна нравствено-хуманистическа концепция, едно единство „между „Татул“ и „Снаха“, от една страна, и „Танго“ и „Обикновени хора“, от друга, още в недрата на старото общество се изграждат нови хора, побеждават нови представи за щастието и за смисъла на човешкия живот, за идеалите и за героиката при тяхното отстояване. С други думи, не само че се запълва вакуумът, образуван от кризата на родовопатриархалната нравственост, но още тогава най-талантливите народни синове прегръщат идеалите на партията за социално устройство, за нов човек, за нови взаимоотношения между хората, за изява и ценностна реализация на личността. Този, който беше разказал историята за гибелта на Тошка, прободена от зловещо святкащите изпод черната шамия очи на Марьола, същият той разказа за бунта на Станка срещу нейната среда и за израстването ѝ като партизанска майка. Същият той пресъздаде образите на Въкрил и Спас Илков, които знаеха защо в живота стават тия истории като на Марьола и търсеха други пътища за човека. Въпросът за нравствената приемственост между настоящето и миналото, от който остро се интересуват прозаиците от средното

поколение, е сложен и многостранен и когато го разглеждаме, не трябва да забравяме, че Г. Караславов разказа ужасни частнособственически истории, прегазващи хора, създаващи климат на дехуманизация, на инфлация на старите норми на родовопатриархалната нравственост. След „Татул“ и „Снаха““ е практически невъзможно да се идеализира миналото, да се разглеждат селото и селското извън координатите на социалното. А след „Обикновени хора“ пък личи какво голямо значение има за таланта да съумее да обрисува и силите на нравственото строителство, след като е пресъздал с изключителен размах силите на нравствената ерозия. В унисон с жизнената правда Г. Караславов обрисува оня исторически процес, когато комунистите стават ковачи на националната съдба на България, социални и хуманистични конструктори на бъдещето ѝ още преди Девети септември — те осъществяват приемствеността в сферите на нравствеността още до Девети септември и в същото време участвуват активно, водени от мисията на живота си, в преобразователните процеси по време на кооперативната епоха (защото тук се разглеждат повече проблемите на „селската“ белетристика) — нещо, което ни разказва следващата вълна български белетристи. Така процесите продължават да се разработват, да се задълбочават и доизясняват, като сега се поставя един особено силен акцент върху корените, върху нравствената приемственост, върху стремежа да се съхрани всичко позитивно от миналото и да се предаде то на новите поколения българи. Неслучайно в най-новите книги на авторите от средното поколение така остро се сблъскват комунистът и технократът, човекът на възвишените пориви и човекът на практичното, на потребителското, човекът, който се опира върху родната пръст, върху черноземa на народната нравственост с човека на безродното, на нихилистичното сечене на корените (Д. Фучеджиев „Реката“, Н. Хайтов „Бодливата роза“, Ивайло Петров „Четиринадесетте целувки“, Георги Мишев „Отдалечаване“, Йордан Радичков „Всички и никой“ и др.).

Особено интересен е опитът на Ивайло Петров при разработката на тая проблематика, който с „Мъртво вълнение“ и особено с „Преди да се родя и след това“ се изяви като ярък продължител на караславовската традиция да се разкрият всички ония битово-социални фактори, които потискат и угнетяват, които убиват и смачкват личността. Критик на примитивността на бита, ироничен летописец на времената, когато и неговите герои като бедната Марьола и най-вече като Кръстевица от „Обикновени хора“ мечтаят да забогатеят и пей дават да минат за важни търговци и богаташи, Ивайло Петров се свързва кръвно с кооперативната епоха и отиде още по-нататък. След „Мъртво вълнение“ той поведе полемика с идеализирането и разкрасяването на старината. В тежките години на болезнена раздяла с нивите, вола и ралото някои селяни бяха забравили кървавите истории около една бразда, около един синор, около едно наследство, около един случай като тоя на Марьола или на Юрталана. В това отношение Ивайло Петров като че ли се изяви като най-талантлив продължител на караславовските традиции въпреки огромната разлика в стила и изразните средства, въпреки качествено новата поетика на „Преди да се родя и след това“. Независимо от това тъкмо в тая повест той е идейно много по-близък до типичната Караславова традиция от „Татул“ и „Снаха“...

* * *

Едва ли са мислили героите-комунисти на „Обикновени хора“, че днес, десетилетия след победата на Деветосептемврийската социалистическа революция, „Татул“ и „Снаха“ ще звучат така актуално, че линията на „Обикновени хора“, която е продължение на тия два романа, ще възбужда такива остри съвременни асоциации. Неслучайно най-големите умове на България се хвърлиха на бой

срещу частнособственическото, неслучайно те биха буржоазната художествена мисъл именно разработвайки тоя проблем. Те готвеха духовно своя народ за още по-тежки сражения на полето на нравствеността, те предчувствуваха може би, че новата хармонично развита личност — идеал на бъдещото социалистическо общество, ще влезе в най-остри стълкновения с рицарите на потребителската вълна, духовните наследници на Марьола, Юрталана, Тъкачеви, Касаветов, Хумников. . . Естествено аз държа сметка за огромната разлика между отделните образи в тая поредица. Ако ги изброявам тук, то е, защото вземам за основен признак пораженията на частнособственическото върху тяхната душевност, върху техния морал, върху тяхната психика, върху тяхната нормалност ако щете. От гледище на нашите велики хуманистически, социалистически идеали не само бедната Марьола — толкова убийца, колкото и жертва на един античовешки свят, — но и Тъкачев и Касаветов, образи от съвсем различна категория, са изкълчени душевно, те са нащърбени люде, осакатени люде. . . Така, както са люде с нащърбена душевност ония наши съвременници, чиито идеали се заключават в мечтата за три ключа, на които и на ум няма да им дойде да оставят питомното и да гонят дивото, т. е. да поставят духа над практицизма, възвишения идеал над пошлото сметкаджийство. В същност те няма и какво да поставят над сметкаджийството, защото нямат нито идеали, нито живеят с възвишени стремежи на духа, нито свързват своята изява и човешко осъществяване с някакви си там ламтежи на духа, възвишени пориви на сърцето. . .

Но Караславов социалистическият реалист, Караславов социалистическият хуманист пресъздаде и образите на тия, които напускаха топлото семейно гнездо, за да изчезнат в преизподните на монархо-фашистката диктатура. Те презираха кротките тогава еснафи (сега еснафите не са кротки, те са нагли, войнствени, не се срамуват от своя манталитет, а се опитват да го наложат като обществено необходим и нормален) и живееха с идеалите на своята епоха. Един от най-обаятелните герои на шеста част и въобще на „Обикновени хора“ Иван, синът на Вькрил и Станка, протяга ръка през антифашистката съпротива и я подава на своите млади наследници — хората на идеята, героите на нашето съвремие, изграждащи материално и духовно една България, чийто нравствен модел виждаха още съвременниците на Иван Воденичаров. Цялата наша богата литература за съпротивата има такава антиеснафска, с остро съвременни акценти насоченост. Антиеснафското, презрението на един начин на живот далеч от бурите на епохата у тях бе вродено; този малък свят, дребнав свят, тесен свят, свят на безкраен низ от компромиси, само и само да си остане тих, кротък и спокоен — този свят беше кошмар за българските антифашисти, за тях той беше представата за крайното падение, за крайната степен на деградацията, за деформацията на личността. Анализирайки характерологията на нашата съпротива, материал за което ни дава и крупното творчество на Г. Караславов, ние ще трябва да нанесем като едра мащабна линия на тия характери омразата срещу всичко еснафско. Омразата срещу всичко частнособственическо. Заканата то да бъде унищожено след победата на социалистическата революция, за да няма убийци-жертви като тая бедна наша селянка Марьола. . .

Хора народни, комунистите, пресъздадени от яркото перо на Г. Караславов, имаха право да ненавиждат своята съвременност, която правеше от прости, залутани в мрачините на живота селянки — убийци. Затова те се хвърлиха на шурм срещу синорите през великата кооперативна епоха на България. Когато мислим над нравствените завети на миналото, ние не трябва да забравяме, че сме наследници на тия горди, възвишени характери; когато разсъждаваме над бисерите на народната нравственост, бликаща от образите на Кръстьо и Кръстевица Тошаврови, на Минчо и Иван, на снахите от „Татул“ и „Снаха“, ние не трябва да забравяме и за морално повредената Марьола — един укор към миналото, който

винаги ще хвърля сянка на съмнение върху всяка идилична представа за него. Ако Г. Караславов осъди с такава ярост съвремието на Марьола и Юрталана, той направи това, защото бацилите на частнособственическото ерозираха народната нравственост, разлагаха я, подлагаха човешкото на инфлация в един свят на борби и надежди за по-честити бъднини. А Г. Караславов, когото ние вече неслучайно наричаме народен писател, обичаше своя народ и народното и искаше да съхрани неговата нравственост и да я предаде непокътната на идващите нови, социалистически поколения. Затова и разказа ужасната история за Марьола — убийцата и жертвата, чрез нея най-директно той внушаваше на своя читател кои са обективните причини за нравствената развала. . . По-нататък, върху тоя разработен терен, в нова историческа обстановка, когато се нанасяше решителен удар върху имота, върху всички представи за добро и зло, за ценностната реализация, свързана с него, разгърнаха своя талант прозаиците от средното поколение, чиято приемственост с Г. Караславов в областта на проблематиката е тема за голям и дълъг разговор — разговор за синтеза, за избистрянето на много процеси в прозата, за подхода към миналото и за обяснението на днешното чрез неговите поуки. Разговор за традицията и новаторството и като че ли повече за традицията в една нашенска, българска тема — генералната тема на социалистическата революция в сферата на нравствеността, освободена от надвисналата някога върху нея зловеща сянка на имота. . .

СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО СЕЛО В ТВОРБИТЕ НА ДВАМА БЕЛЕТРИСТИ

Иван Радев

Проблемите на българското село, битът и душевността, конфликтите на живеещите в него са очертавали винаги един от най-важните тематично-съдържателни кръгове на нашата белетристика. Чрез тях тя в значителна степен е осъществявала себе си. И да не споменаваме Т. Влайков, Елин Пелин, Й. Йовков, Г. Караславов, Илия Волен, достатъчно е да си припомним творчеството на един „модерен“ и експериментиращ художник като А. Страшимиров, за да се убедим, че творчеството му определя мястото си в литературния развой най-вече с творби, отразяващи действителността на село — „Есенни дни“, „Смях и сълзи“, „Кръстопът“, „Вампир“. . . Факт е, че наред с щастливите превращения на историческата тема в романите на Ем. Станев, Г. Стоев, Ан. Дончев, Й. Вълчев и В. Мутафчиева книгите за селото продължават да бележат ръста на постиженията в съвременната белетристика. Това, което пишат автори като Й. Радичков, Ив. Петров, Д. Фучеджиев, Г. Мишев, Д. Вълев, В. Попов, се търси и чете — показател, че там намират място и отражение същностни социално-психологически процеси на съвременността. „Продуктивността“ си темата за българското село (а колкото и условни да са границите ѝ в проблематика, персонаж и жизнен материал, все пак, като четем Наковски и Д. Вълев, Радичков и Б. Райнов, виждаме различията, които произтичат от тематиката) доказва дори и само с процъфтяването на такъв самобитен, непреодолим талант като Й. Радичков. Но творчеството на всички тях говори и за трудностите на темата. Защото все пак остава в сила твърдението, че положителният герой в съвременната белетристика не е на необходимата висота, че липсва неговият обобщен образ, че не е постигната онази обхватност и дълбочина на изображението, които да наложат естетическия идеал на днешната ни литература. Обикновено причините се търсят в недостатъчното познаване на селото, в невъзможността да се преодолеят традиционните представи и свързаните с тях изобразителни подходи, в нежеланието смело и конфликтно да се поставят проблемите. Първите са причина за неуспеха при един Ст. Ц. Даскалов, вторите прозират в повестта на Г. Мишев „Отдалечаване“. Но това е част от истината. Защото почти винаги се забравят трудностите от обективен характер, които произтичат от спецификата на промените в съвременното село. Колкото и да ни се иска да виждаме винаги селския труженик на висотата на повелите на живота, освободил се от пластовете на миналото, внимателното анализиране на същностните му черти и поведение показват, че това е продължителен, сложен и все още незавършен процес. За непредубедения наш съвременник е ясно, че новият тип селянин сега се създава — ето защо срещаме новото и в карикатурен вид, откриваме съжителството на отминалото с налагащия се усет за влизане в крак с изискванията

на живота. Оттук идват и част от обективните трудности в художественото улавяне на тоя динамичен и противоречив процес.

Когато изтъкваме постиженията на критическия реализъм, всеобхватността на селото в творчеството на Елин Пелин, Влайков, Страшимиров, Йовков, не бива да забравяме, че те виждаха и третираха живота на селянина, обусловен от патриархалните порядки. Дори и когато акцентуват върху преломни моменти, зримо или незримо патриархалното, по същество сложилото се в трайни форми присъствува — като отправна точка („За дядовата Славчова унука“), като контрапункт („Гераците“) или мерило (разказите на Йовков). През 20-те—30-те години белетристиката ни за селото в лицето на Г. Караславов, Илия Волен, след 1944 г. в творчеството на Ст. Ц. Даскалов, Кр. Григоров, А. Гуляшки имаше също задача да се справи с феномен остро конфликтен и мащабен в същността и перспективите си — поляризиран и по-лесно обхватим поне във видимите си страни. Сега промените са от друг характер — отражението им върху бита и душевността на селянина в друга плоскост.

Динамиката на процесите, съжителството на различни, но еднопосочни тенденции, новите основи, на които се поставя връзката село—град в бита, културата и трудовата дейност, налагат своя отпечатък върху изображението на селянина. Проявите са недостатъчно обособени в своята самостоятелност, но са и премного сложни, за да се третират в рамките на органическо цяло. Друго, което усложнява обхващането на социалистическото село, е трудовата разнородност и професионалното профилиране, които съществуват за социалната и нравствено-житейска категория селяни. Земята вече не е единствено свързващото, тя не присъствува в съзнанието на селянина така, както е било преди. Промяната се осъществи рязко, за да се установи постепенно като естествено състояние. За хубаво или за „лошо“ българското село загуби специфичните си черти — хубавото е, че преодоля изостаналостта и невежеството, материалната несигурност, което е особено важно. А „лошото“ — че се скъсаха нишките на някои опори, които са градили и са изпълвали със свой колорит душевността на българския селянин.

Затова всяко третиране на селото като еднороден проблем довежда до невярна, повърхностна представа за неговата същност, остава встрани от действително новото, жизненото. В най-добрия случай по тоя път се стига до утвърждаване с нова дата на стари истини за действителността. За илюстриране на такъв подход може да ни послужи голяма част от творчеството на Ст. Ц. Даскалов. И при преднамереното раздробяване и изолиране на отделни моменти от цялостната картина на съвременността могат да се получат нежелани резултати. И в единия, и в другия, и в редица още случаи се изостава от промените в българското село. А може да се каже, че такъв разтърсил психологията на селянина процес като кооперирането и последиците от него през 40-те—50-те години чака още своя „майстор“. Старото поколение белетристи улови само неговите контури, обществено-политическия израз на конфликти и разминавания, външната страна на станалата промяна. Автори като Ив. Петров, Й. Радичков, Г. Мишев, Д. Вълев, В. Попов, Д. Начев отидоха по-далеч, актуализираха драмата, трудния психологически път, който измина нашият селянин от мисълта за „своята“ земя до представата за колективното, кооперативното. Дали посочените белетристи са постигнали, каквото „могат“, е трудно още да се каже, трудно е да се прецени дали са се „отказали“ от необходимото задълбочено и мащабно претворяване на тия събития и на действителността от 40-те—50-те години. А че се нуждаем от това претворяване, личи и от прозата на най-младите — Д. Петков, Д. Яръмов, А. Калоянов, Д. Димовски, Ат. Тодоров, Д. Кралев, А. Атанасов. Колкото и изненадващо да е, и те — непреживелите ги, изпитаха потребността да наложат свой поглед, да започнат оттам сюжетните и психологически

нишки на „своя разказ“ за българското село. Още един белег, че белетристиката на бъдещето може да ни изненада с по-задълбочени и проникновено-смели разрези на тия явления.

В творчеството на авторите от средното поколение българското село оживява най-пълно под перото на Й. Радичков, Д. Вълев, В. Попов. Спирам се само на последните двама в съгласие с така поставената тема, защото у Радичков явленията и тяхното изображение са в по-друга плоскост, в по-условните форми на конкретност и обвързаност с диханието на съвременността. При Д. Вълев и В. Попов — различни помежду си, дори с различни цели тръгнали към проблемите на българското село, има нещо, което ги сближава — тяхната вярност на факта, психологическата документалност на повествованието, готовността за усложнена картина и „изследователски“ поглед към явленията. Неслучайно и при тях, както и при голяма част от останалите, се прибягва до цикличната композиционно-сюжетна структура с нейните възможности за белетристична оперативност, за свободно уплътняване и динамика на конфликтите. Тоя начин на изображение се обуславя именно от спецификата на сега съществуващите отношения в българското село. Осигурявайки една „свобода“ на сюжета и персонажа, цикличната организация на художествения материал е същевременно естетически адекватна на промените и сложността на жизнените факти. Но повтарям — В. Попов и Д. Вълев по своему виждат съдбата и съвременната характеристика на българското село. Всеки по своя път художествено овеществява една малко „изкривена“ представа за тяхното конкретно проявление в съгласие с художествените задачи, които преследва — В. Попов, улавяйки „ведрата безнадеждност“ на „умиращото“ село под ударите на обективни миграционни процеси, Д. Вълев — трескаво търсещ опорите на новото, на здравото, на преосмисленото поведение и амбиции на своите герои, олицетворяващи активното, действеното начало. И стилистиката на повествованието е различна — при автора на „Корените“ афористично-изчистена, със скрития драматизъм на отхождащото, с метафорично-знаменателни наблюдения над взаимоотношенията, над залеза на цял един свят, при Вълев — утежнена от стилизация, доста непривична за българската реч, по „пенчославейковски“ пренатоварена, провокираща сложността на едно мислене и възприемане на човешката душевност, които активизират. Като че ли Д. Вълев повествува за продължението на другата, само загатнатата, противостоящата на изобразявания от В. Попов страна на действителността — тая, която поглъща населението на замиращото село („Рисен“, „света“ на Ликоманов). Оттук тръгва връзката между тяхното творчество, регионално обагрено, с колорита на определена географска „покрайнина“, но отворено към проблемите на българското село изобщо. И още — от усилията им да „хроникират“ художествено и да уплътнят двете страни на тоя процес, на една и съща действителност, от готовността им да бъдат и останат с лице към съвременността.

ЖИЛАВОСТТА И ОБРЕЧЕНОСТТА НА „КОРЕНИТЕ“

Автор на книги с различна проблематика, Васил Попов запазва своите предпочитания към живота на българското село — на онова, познато от детството на неговото поколение, на сегашното — подложено на промени, които прекрояват неговия външен облик, взаимоотношения, връзки със земята и с града, но и духовния смисъл на съвременната му същност. Става дума за „Корените“, „Вечни времена“, „Времето на героя“ и за естествено обединилата първите две нова негова книга „Корените. Хроника на едно село“ (1975). За разлика от Д. Вълев него го привличат определени страни, занимават го по-други прояви и моменти от процесите на изменение в „покрайнината“. В творчеството му си дават среща миналото, настоящето и бъдещето на малкото балканско

село, което миграцията в последно време е обезлюдила и е залегнала в житейско-психологическата драма на оставащите. Сама по себе си темата има вече десетилетна традиция в българската литература. Но В. Попов я поставя и разработва задълбочено, зряло, без често съпътствуващата я (особено в поезията) мелодраматичност. И друга негова особеност — разработва я цялостно, с помощта на цикличното обединяване на разказите — всеки от тях е фрагмент, задълбочаващ или отсенящ, обогатяващ представата за единния обективен миграционен процес и последствията от него. За автора това е закономерност, чието художествено пресъздаване му дава възможност да вникне в психологията и душевността на селянина от нови позиции, от нова гледна точка спрямо новия социален климат и начин на живот. Защото „разместването на пластовете“ в душевността и бита на селянина е далеч незавършено и еднопланово протичащо явление — то заляга в редица характерологични прояви на българина, свързани с обичта му към земята, към труда и уседналия живот. То е причина и българското село да загуби своя специфичен или поне утвърден в представите, в литературата и изкуството облик. Разказите на В. Попов са не само фрагменти от едно регионално цяло, нещо повече — те са тревогата на едно съзнание и художествена рефлексия, които живеят с представите за отмиращото и непреодолимостта на идващото. Героите, които преминават от разказ в разказ, обстановката, в която са принудени да отстояват правото си на участие в съвременността, са и типични, и премного „стилизирани“ чрез съзнателното съсредоточаване на вниманието върху тяхната откъснатост от света, върху постепенното заживяване с мисълта за „единичност“. Спас, Горския, Генерала, Илариона, баба Неделя са колкото образи пълнокръвни, толкова и носители на отделни житейски гледища, които е формирал жизненият опит на последните десетилетия. Затова къщите проговарят помежду си, затова Илариона след поредната среща с носещия радост и спокойствие град като войскови кон пак за кой ли път се връща в селото, затова Горския по стар навик поддържа в себе си вярата за нормален личен и обществен живот, като само автоматизмът на действията и мисленето му дават израз. От творчески подход малко „изкривеният“ ъгъл на изображение се превръща в плодотворната за В. Попов изходна позиция, чрез която постига драматизма на конфликти, образи и взаимоотношения. Не мога да се освободя от впечатлението, че като завършено цяло „Корените. Хроника на едно село“ в своите тематични и проблемно-насочващи внушения е изградена на базата на музикален принцип — като отделните части на цялото поемат и носят темата, разгръщат нейната вариативност и обемност по линията на едно задълбочаване в трагедията на балканското село. Някак опипом я поемат първите творби, като само загатват за нейната същност и дълбочини. Всеки от следващите разкази я разширява, обвързва я с допълнителни прояви и факти. Това внася единство, което ще открием като белег на подхода и на Д. Вълев, но при него търсената стойност на изобразяването е с „обратен“ знак.

„Корените. Хроника на едно село“ на В. Попов е книга, богата на художествено-психологически наблюдения над процесите, които промениха българското село. Авторът ѝ трудно се подвежда от външните характеристики на хората и явленията, още по-трудно им дава право на бъдеще. Неподатлив на евтин оптимизъм, неговият поглед на белетрист е обсебен от трагичното, от онова, което носи белега на невъзвратимото, баграта на подтикващ към размисъл и равносметка, към самопреценка залез. Театралните жестове са сведени до минимум, пасторално-идиличното също не е привлечено. Трезвото авторово виждане, събрало различни поводи и събития от действителността, ги подчинява на значими обобщения за нейната същност — като конкретност и неподправена реалност.

По конкретен повод в своя статия В. Попов отбелязва: „Живото и мъртвото бяха влезли в душата ми, всяко със своите пропорции и предназначения, перспективата имаше своята истина, но и истината трябваше да намери своята перспектива.“ Тази мисъл може да се отнесе към разбиранията и търсенията му на белетрист, да се свърже и открие в повечето му творби и най-вече в „Корените“. Затова твори разказите си с отговорност — позната на малцина в съвременната ни проза. Всичко е обмислено, преживяно, изстрадано — без илюзии и повърхностност, без доволството от лековато досегнати и лесно защитими неща. В тях се проявява както „изживяването“ на темата, така и композиционните и стилистичните качества на белетристичната му изява — умело водене на повествованието, стремеж към синтетизъм и обогатено мислене, категорично надмогване на битовата описателност, постигнато чрез смяна на сюжетните пластове и насищането им със сгъстено съдържание. Малцина като него могат художествено да уплътнят рационални построения, да оживят философско обобщение. Рационално-конструктивните начала, които твърде често не остават скрити, имат корените си в избрания подход, но и в творческата способност на автора да живее със сложността на живота и да дири философското му оправдание. Без да щади видимото, случайното в събитията и героите си, В. Попов търси същностното в естествена за него среда и прояви.

Колкото и големи възможности да му предлага пейзажът, изображението на природата като неотделимост или контраст на отмиращото в българското село, В. Попов твърде сдържано нахвърля отделните нейни щрихи, само загатва нейното присъствие и образ. Вниманието е съсредоточено другаде. Ето наслуки взет момент — началото на разказа „Голямата ливада“: „Когато падна нощта, светът се събра в Голямата ливада. Изчезнаха околните села и железопътната линия, блоковете и реката с върбите покрай нея, изчезна и пътят — останаха само тъмните хребети на Балкана. Обадиха се щурци и жаби, разпределиха си нощта и започнаха да я стържат.“ И в тази не съвсем реална нощ косачите на В. Попов споделят своите тревоги: „Тракторите ни разораха, Иларионка... Съблякоха ни голи и ние сега се разкарваме в полето и не знаем накъде да тръгнем. По-рано имаш си нивичка, лозенце, бостанче, имаш си синори, ограден си от другите, облечен си.“ Разсъжденията на селянина са израз на личната драма, на индивидуалното трагично изживяване на общия прелом. Ако беше само това — и селяните бъдеха въвлечени в напрегнатите темпове на новото, едва ли щяхме да сме свидетели на такова мъчително задълбочаване в собствената им трагедия. Но обективно тя съвпада с друга. „Селото умира. . . Хората бягат, отиват по градовете, по строежите, по фабриките и мините, къде ли вече не отиват. А ние тука останахме една шепа стари хора. И ние ще измрем. . .“ — продължава разговорът. Така се наслагват явленията и драмата се задълбочава. Не сантиментални импулси ги подтикват да разсъждават така, не гравитацията на идилични спомени по миналото — сантименталните нотки липсват. Разколебано е едно съзнание, система от устойчиви опори в земята, в естествения ток на живота, в продължението на рода. Съзнателно изолирани от света, героите на В. Попов все по-трайно заживяват с невъзвратимостта на нещата, но и с по-важното за самите тях — с обречеността си. Въпреки това погледът им, тревогата им, са обърнати не към миналото, а към настоящето и бъдещето. Несигурният им поглед плахо се уверява, че „селото не се виждаше, но беше още там“. Стоицизмът и пределно трезвото виждане ги ръководят. Изследователският поглед на белетриста е насочен към социално-психологическия резултат на драмата. Ако направиме сравнение с косачите на Елин Пелин (от едноименния разказ), то те са прогонени от родното село от беднотата и селската си участ, а косачите на В. Попов като че ли са овладени от същата несигурност на собствен „терен“, подхранвана от съвсем други причини. Картината, макар и заострена, гротескно

поизместена, е обективен образ на определена страна от социално-психологическите промени в българското планинско село. Въпреки черните краски песимизмът не е марка за същността на нещата. „Че тогава защо се смееш, защо купуваш, защо се радваш и работиш?“ — „защото съм още жив“, отговаря Спас. И всичките — от Горския до дядо Димитър Столетника и баба Неделя изповядват много човешката, формулирана от Хемингуей максима, че „човека може да унищожиш, но не и да го победиш“.

Мислех и продължавам да мисля, че тоя процес от живота на българското село се нуждае от обобщенията на романа, от мащабното дълбоко подлавяне на проблемите в панорамно епическо платно. Но книга като „Корените. Хроника на едно село“ не осъществява ли тази задача? Не е ли тя белетристичният образ на тоя прелом, чиито последици още не са заличени в съзнанието на селянина? Още за първата излязла преди време част на книгата Св. Игов споменава, че тя е един „своеобразен отворен“ роман. Вече „Корените. Хроника на едно село“ (1975) идва с пълните основания за една такава жанрова характеристика. Осъществени в класическите рамки на късата белетристична форма, отделните творби намират истинската си стойност и внушение в рамките на цялото. Органичният ток на повествованието е последица от единността на проблематиката на персонажа и хомогенната му душевна структура, от движението на вълнения и чувства, на мисълта по загубеното и съхраненото, от центриращата функция на основния конфликт — миграцията и настъпващите промени, осветлен в първите разкази като приближаваща се буря, но все по-видим и задълбочаващ се. Каква тъжно-иронична струя преминава през всички тях и избуява в „Късмети“, „Само трима от нас“, „Бране на царевица“. Не до Йовков, както твърдят някои критици, а до Елин Пелин се приближава В. Попов като изобразител на българското село. „Корените. Хроника на едно село“ е повествование на един „жесток“ реалист. Картината е точна и дълбока, с безкомпромисно отношение към стойностите на жизнения материал. Честно написаните страници са продължение на готовността да се види и изобрази сложността на явленията. От богатото на хора, живот и движение село е останал само съмнителният спомен — първите разкази загатват за угрозата: надеждите, които се възлагат на Улаха с многолюдната му челяд, само подчертават илюзорността на усилията и трагично-комичния ефект на бляновете по оживено всекидневие — за да се стигне през тъжната сватба на двамата старци, през подготовката за новогодишната вечер до неумолимостта на списъка в книжата на Горския — „баба Неделя, Генералът, Спас и аз“. И до радостта му от новото връщане на Илариона — „с теб ще станем петима. Това е вече друга работа“. Обречеността се чувствува от всички, тя е и проверка на една абсурдна вярност на родното, на миналото, осъзнати като нещо неотнимаемо от собствената им психология и разбиране на живота. Неслучайно един от най-съкрушителните въпроси, който се среща в разговорите им с пришълците, е — на Горския към Ликоманов: „А бе ти корен нямаш ли някъде забит?“, на дядо Стефан към внука: „Ние сме хора прости, за земята сме завързани, няма кой да ни отвърже нас.“ Заклинанието на Горския: „Важното е да не се предаваме, Жегъл, каквото и да става, да не се предаваме, да сме заедно, да се държим като клони един за друг, като корени да се вкопчим. . .“ Това е мотив, който в една или друга форма пронизва разговорите, взаимоотношенията и психиката на героите, затаен е в очите и мислите, в трагедията на тия хора. Но това не хипертрофира душевността им, не избуява в необичайни постъпки, а продължава в напрегнат и смислен живот.

В. Попов е могъл по много лесен начин да уравновеси изображението на тоя процес, но съзнателно е избягнал това, за да се почувствуват измеренията на драмата, на станалото. В този негов свят — частично пресъздаван и от другите, но цялостно изграден именно в „Корените“ — стилизацията върви по линията

на едно освобождаване на изображението от битовата подробност, детайлът — като жест, постъпка, помисъл, е винаги носител на значения и връзки, надхвърлящи видимото, без да стане абстракция. Със съзнание за необратимия характер на процесите, които „изследва“, В. Попов не се поддава на сантимента — героите му по някаква странна логика, макар и неведнъж да говорят за това и да оживяват спомените, насочват своите усилия под знака на бъдещето. Тяхната тревога е тревогата на действеното, отстояващото начало. „Ведрата“ им безнадеждност, оптимизмът на наложеното противостоене на водовъртежа на времето е резултат от алтернативно поразилата ги стихия на непривичното за тяхната психика, бит и уседнали взаимоотношения. Личат проникванията в националния характер на българина, присъствието на представи, утвърдени като типични за селянина. Всеки от героите идва със своето, но това негово се проявява в рамките на единосъщна рефлексия. Затова и Генерала, когато трябва да се огледа и самопрецени, вижда напластяванията и образа на външно постигнатото, но и на селското, на неизкоренимото, което е истинската му връзка с хората и земята. Съсредоточени в същностното, по своему уловено от селската им психика, героите на В. Попов чувствуват настъпилата промяна, дирят пътища да осъвместят това ново с традицията. Но верен на историческата истина, която търси своята „перспектива“, авторът на „Корените“ съумява да види обречеността на тия илюзорни усилия — илюзорност, осъзната и от самите тях. Какъв смисъл има разказът „Начало“ в първата книга — самата тя един реквием на умиращото, отхождащото планинско село — с възгласа на баба Неделя: „Хай чéстито ви, хора! Роди се момче?“ Ще сгрешим, ако прибързаме да го окачествим като оптимистичен завършек на изображението на целия тоя свят. Та нали разказът е и начало на втората част от записваната „хроника“? Какво е това? Пародия на един нормален пълноценен живот или последно дихание на отминаващото е тоя въпрос? И едното, и другото. . . Защото в себе си героите на В. Попов са заживели с мисълта, че „вече вечни времена няма“. Но и старата баба Черна ще изрече — „можe времената вече да не са вечни, Стояне, ама ние да сме вечни и да сме заедно“.

За разлика от прозата на Д. Вълев В. Попов строи композицията и стиловия изказ на своите творби в класическите рамки на късия разказ. Слогът му е изчистен от наслоения и усложнена образност, от странични и допълнителни сюжетни линии, но в замяна на това е точен, психологически мотивиран и дълбок. В отделни моменти се промъкват сказови интонации, в други — пародията на високопарна фразеология, в трети — обективно пресъздадена простовата селска психология и т. н. Макар и да повествува за съдбата на цял един свят, на цяло село, В. Попов осъществява задачите си чрез съсредоточаване на вниманието върху сравнително ограничен персонаж — Горския, Спас, Генерала, Жегъла, Илариона, баба Неделя, Председателя. . . Те са пълнокръвно индивидуализирани — дори и тия, които са с обобщените си имена. Виждаме колко различно се прочупва селското, вкорененото в психиката и участието на Горския, на Спас, на Генерала, на Жегъла. Но всеки е не само действуващо лице в драмата на залеза, а и житейски, и художествен тип. И става така, че социално-психологическата структура на образа при В. Попов е до голяма степен обусловена от взаимоотношенията в българското село изобщо, от обобщената представа за изобразяването. Като търси чертите му в постъпки и разговори, като ги оглежда в оценките на околните, авторът постепенно постига обхватността на „явлението“. За него то е важното. При Д. Вълев е обратното — героите му са пътеката към социалния и естетически образ на пресъздаваните явления. Затова себеразкриването от В. Попов е използувано твърде рядко, и то при герои като Горския, Генерала. . . Обективният характер на изложението като че ли партнира на суро-

востта и обречеността на конфликтите и взаимоотношенията. Коравото, жизнено-устойчивото е показано без ефекти и излишен оптимизъм.

Поставяйки си творческа задача да „изследва“ сравнително чистия вид на явленията, дълбоко заседнали в съзнанието на българския селянин през 50-те години, Васил Попов не търси техните външноконфликтни форми. Напротив, те са само загатнати, и то чрез разговорите между Горския и Спас, между Горския и Жегъла. Липсва тяхното непосредно пресъздаване. Но в замяна на това са психологически мотивирани и осмислени последиците, върху които се наслагват трусовете на кооперирането, на миграционния процес. Не са ли малко метафизически изолирани и откъснати от развитието на общото, от преодоляността на промените — фактологична основа на повествованието? Твърдо вярвам, че изображението на нашето село от тоя период има нужда от „хрониката“ на Васил Попов, от нейната задълбоченост и честно проникване, от нейния верен психологизъм и овладяност на душевността на българския селянин, от нейната художествена убедителност.

ЯРОСТТА ДА ОЦЕЛЕЕШ И СЕ ОСЪЩЕСТВЯВАШ

Димитър Вълев навлезе в нашата белетристика в края на 60-те години. „Ние величествата“ и „Ярост“ (преди тях е „Покрайнина“) го наложиха като белетрист с рязко очертана физиономия, накараха мнозина да заговорят за неговия слог, за богатата му асоциативност и проблемност, реализирани върху темата за промените в съвременното село. Разказвач и новелист, той бързо подири и формата на романа („Жажда“ — 1973, „Брод“ — 1974), като го насели със същата проблематика, със същите белези на повествованието, познати ни от разказите и повестите му. Написаното в продължение на няколко години дава възможност да се очертае не само постигнатото от него, но и до голяма степен търсенията, проблематиката, нивото на нашата белетристика за селото. Като че ли освен Й. Радичков само той е така последователно верен на изобразяването на тия неща — селският труженик и неговият живот стоят в центъра на всичките творби на Д. Вълев. Това доуточнява неговия „почерк“, специфичните решения, чрез които се изявяват героите му — носители на „коравата нежност“, на суровите форми на живота на нашия селянин в сблъсъка му с новото.

Разбира се, тази сюжетна вярност на едни и същи теми само предполага единството на разказите, новелите и романите му — по-важна се оказва последователната авторова позиция, гледната му точка на активен съучастник в изобразяваните събития, стилистиката на повествованието. Това улесни включването му в процесите на съвременната белетристика, в практическата страна на „разговора“ за взаимовръзките на „регионалното“, „котловинното“ с националното, за попълването на литературната „география“ от нашата проза — защото вече Радичков пише за Черказки, Фучеджиев — за Велека, Хайтов — за Родопите, Г. Мишев — за Югла край Осъма. . . Разказите и повестите на Вълев намериха съвсем естествено мястото си в тоя процес, в разсъжденията и гледищата на критиците. Защото в неговото творчество „котловинното“ идваше със своите неприкрити белези, дори демонстративно поднесено, с рязко обособени черти, с регионален географски, демопсихологически и лексикален колорит — но и с неотделимостта си от големите, националните, преминалите като тръпка през цялата страна събития. Затова при всяка от неговите книги съм се опитвал да видя и разгранича зад регионалното в битоописание и събитийни моменти, зад по същество експерименталторския характер на белетристичния му слог — новото, обогатяващото литературата и читателя осмисляне на представата за българското село.

Като белетрист Д. Вълев проявява интерес към значими прояви от преобразованията през последните десетилетия у нас. Героите му са мислещи личности. Нерядко дават израз на цялостна житейска философия, която ги довежда до жаждата за добри дела и човечни отношения. Всички носят първичните сокове, неотделимостта си от Тунджанския Юг и активно участвуват в събитията на деня. Д. Вълев ги изгражда постепенно, обогатявайки ги със случки от миналото им, от непосредните прояви във всекидневието им. Ако може така да се каже – образите в неговите разкази и новели (а и в романа „Брод“) имат сюжетно-образуваща функция. Като че ли авторът заради тях скрепя сюжет, заради образите преплита взаимоотношения. Ретроспекцията чрез съзнанието или изповедта на героите, чрез движението на авторовата мисъл заема твърде широко място. Това придава известна психологическа „документалност“ на повествованието. И то се възприема като обективно изображение на разместванията в душата на нашия селянин. Разказите му трудно се подвеждат под някакво тематично единство — от събитията на съпротивата („Ружин сбор“, „Крачна хармоника“) през конфликтите на 40-те — 50-те години около колективизацията („Орач“, „Южняк“, „Ярост“), до нахлуването на най-новите форми на организация на живота в променения българско село („Искидярското шосе“, „Жега“, „Брод“). Но по-важни се оказват акцентите — и това го отдалечава от насочеността на търсенията на Васил Попов. Защото почти винаги Вълев изгражда характеристиката на героите си в плана на тяхното неуморимо участие в събитията, дава възможност да се почувствува незаглъхналата драма, но не съсредоточава повествованието в нея. Подирил е последиците, и то ония, които са резултат от поврата, от решителното въздействие на новото. Дори и разказът „Великото преселение“ — сюжет, върху който В. Попов прави разрез на цялата селска душевност, който е основното ядро на цялата му „хроника“ — при Вълев добива една комично-анекдотична окраска и разгръщане. Самото заглавие на творбата — „великото преселение“ — създава и подготвя оценъчната атмосфера, несъдбовността на ставащото. А в „Корените“ то е пресъздадено именно като нещо съдбоносно, невъзвратимо. Защото на смяна идва друг свят — за него В. Попов само загатва. Това е светът на Ликоманов, който плаши Горския, фанатичния крепител на самочувствието на малцината.

При Д. Вълев имаме едно естествено преминаване от разказа към по-разгърнатите епически жанрови форми — новелата, романа. Мисля, че засега най-пълно талантът му се осъществява в новелата. Достатъчно е да посоча творби като „Яр“, „Искидярското шосе“, „Ярост“. Запазвайки близостта си до събитийната страна на разказите му, до тяхната образност и стилови похвати, новелата му дава възможност да изгради характери (Постолов, братя Космата-реви, Иван Дядото, Петър Кирията и др.), да постигне целостта на изобразяваната действителност, без да е принуден да усложнява сюжетната схема. Его го стария Постолов — и той, както останалите Вълеви герои, докосне ли се до бедата, до болката, до нещастието на околните, оживява в себе си жаждата за доброта и човечност. И винаги го тревожи мисълта — „имам едни душевни рани, едни криви дърва за оправяне“. Нравственият максимализъм пред лицето на смъртта още веднъж идва да покаже вкоренеността си в целия съзнателен живот на Постолов. Старецът е искал след всяка среща и сблъсък с хората да каже с чисто сърце — „пито-платено“. И го е правил благодарение на всеотдайността си и обречеността си на голямата идея. В „Ярост“ картината е по-сложна, с по-значителни проникванията в противоречивата душевност на персонажа — Петър Кирията, Иван Дядото. Дори първият образ е малко откритие на автора — с опита естетически да се осмисли тая „издънка“ на революцията като съпътствуващо големите процеси „явление“. Неслучайно в един малко по-друг вариант ще го открием и в образа на Андон Кехайов от романа „Жега“. Стихиен, по своему

чист и верен на новото, заживял с мисълта, че е вложил всичко, което има, за да дойде то, Петър Кирията мъчително изживява невъзможността си да остане на гребена на напрегнатия живот. Рожба на революцията са и Постолов, и Орач, и Маджурина и Керанов, но образи като Кирията, Кехайов, П. Пашев разгръщат сложността на процеса, тълкуват нееднопосочността на жаждата за активност. Новели като „Ярост“ и „Искидярското шосе“ постигат сбитата характеристика на преломните моменти в живота на българското село — конкретизирайки, разтваряйки в съдбата на Петър Кирията, Иван Дядото, братя Косматареви всичките му лутания и зигзаги през 40-те—50-те години. Видяни са и грешките, показани са и издевателствата с идея, със земя, със собствено достойнство и честни пориви, но се оказва, че това е само част от истината, от непреодолимите изменения. Именно тоя кипеж, тази противоречивост проследява Вълев, проследява ги, запазвайки формите на тяхната суровост.

В незабележимо обедняващата напоследък романистика за българското село (минало са поредиците романи на Гуляшки и Ст. Ц. Даскалов) двата романа на Д. Вълев — „Жега“ и „Брод“ (особено първият), според мен бележат новите идейно-съдържателни тенденции на жанра, свързан тематично с проблемите на „покрайнината“. Тая най-обща констатация в никакъв случай не трябва да ни отклони от техните недостатъци и слабости, но поставя на определена основа изясняването на мястото им в панорамата на съвременния литературен процес. Това, което до известна степен се извърши чрез разказа, повестта върху житейски материал и проблематика, почерпани от измененията в селото през последните десетилетия, като че ли сега си пробива път и в романа. Тук не става дума за директно съпровождащото ги изображение. А за вече дистанцираното „изследване“ на процесите от 40-те години насам като органично произтичащи от генералните промени в живота на селото. Вече не е достатъчно измененията да се долавят и да намерят място в проблематиката на творбите — оттам се тръгва, за да се анализират, да се осмисли художествено-психологическото, социологическото, а и материалното им отражение в съзнанието на един нов тип стопанин на земята, когато вече връзките му с тая земя са на друга основа и трябва да намери основания за същата обич и привързаност, която го е характеризирала в миналото. Макар и опосредствувана, усложнена от миграцията, от техниката и колективизацията — тази връзка трябва да присъствува. Разбира се, изследователското е осъществено във формите на белетристичното изложение — чрез непредубеденото и обективно пресъздаване на фактите и социалния им климат, чрез постоянната тревога и загриженост за социалната съизмеримост на човешката душевност.

Редица особености и страни на повествованието в „Жега“ и „Брод“ ни карат да виждаме в тях пресъздаването на един относително завършен свят, приключил сметките си с миналото, набелязал достатъчно основания да прекрои ръста си според изискванията на бъдещето. Гражданска сила откриваме в нравствено-психологическия конфликт на романа „Жега“, който се поражда от реалните трусове на растежа в с. Яница — издигането на ролята на колектива, готовността да се отстояват „интересите на родината“, новите представи за човешкото благополучие. Тоя конфликт се оглежда в душевността и постъпките както на Маджурина, Отчев, Налбантов, така и на по-младите Андон Кехайов, Милка Куличева. В рамките на градивни принципи като монтажа на случки от миналото и настоящето, провокиращата ирония, своеобразното звучене и повторение на отделни детайли. Вълев се стреми да уплътни образите им и така да пресъздаде панорамата на един напрегнат живот — нелишен от драматизъм и повик за отговорност на човека пред другите. По тоя начин разнообразява повествователния слог, разчупва статиката, наложена от „миналостта“ на част от събитията и навлиза в драматизма и сърцевината им.

В композиционно-съдържателно отношение романите на Д. Вълев имат сложна постройка. Като ни въвежда в границите на основния конфликт, той намира начин да проследи предисторията му, вътрешната и външната биография на героите си, тяхното регионално своеобразие и национално-историческа достоверност. Постига го както чрез ретроспективното обглеждане на миналото на тия герои, на тяхната връзка със света, така и чрез амбицията да изследва именно органичността на процесите и тяхната закономерност. В тоя смисъл „Жега“ и „Брод“ са интересен опит от позициите на 70-те години да се пресъздадат социално-психологическите явления на тоя прелом. Въпреки че някои критици видяха в „Брод“ по-уверената крачка на белетриста, все пак „Жега“ е по-близо до многоплановостта на жанра, до издържания и по-цялостен тип повествование. Но и в двата романа има много от новелистичното като форма, като обхват и организация на жизнения и художествен материал. Затова можем да кажем, имаме ли пред вид творческото развитие на Вълев, че романите му не осъществяват срещата ни с непознати по характер и художествена реализация решения. И още веднъж доказват, че Д. Вълев има склонност към проблематика вече „проверена“ от живота, доказала своята значимост за преобразованията в следдеветосептемврийското българско село. Това го подтиква все по-задълбочено да се вглежда в едни и същи процеси, за да изобрази като закономерност формиращия се нов тип селянин. В „Жега“ и „Брод“ Дим. Вълев „най-рационално“ използува собствените си открития в стила и повествователната техника, в темповете и сгъстеността на прозата си — една от причините за тесните рамки, които заключават пресъздадения от него свят. Едва ли може да се говори за превъплъщения — в проблематиката, в стиловата обработка, в композиционните решения романите не толкова задълбочават или променят обекта на изображение, колкото разширяват неговата групова характеристика. Преходът към романа при него не е толкова в резултата си израз на нови търсения и превъплъщения (в „Жега“ и „Брод“ не го виждаме различен), колкото плод на усилия да се осмислят като процес образите и конфликтите, които го занимават. Но дали това от своя страна не е причина за невъзможността му да подири нови хоризонти за прозата си, да усвои нови теми, да ги види по-различно и в по-друга светлина? Защото липсата на „пукнатини“ и разнопосочност — при мнозина схващана като белег за творческо несъсредоточаване, като липса на център и задълбочаване, — макар да улеснява очертаването на творческата му територия, затруднява в набелязване насоките за едно себеразкрепостяване. Макар и нелогично, заключението е, че с тия си романи Д. Вълев не казва нещо „ново“ в творческото си развитие, но, от друга страна, те са значителна проява на романистиката ни на селска тема.

Съпоставям ги и пак се уверявам, че „Жега“ осъществява по-важни творчески задачи. И то не само защото проблематиката му е по-разгърната и граждански значима в противовес на нравствено-психологическия акцент на конфликтите в „Брод“. В първия роман на Вълев близостта до „разказа“, до новелистичната организация е „разплавена“ от целостта на многопосочните връзки и линии на сюжета, фабулирането е на по-устойчиви житейски мотивирани и психологически пресъздадени основи. В същност „Брод“ не е ли малко механичен сбор на пет новели —разказите изповеди на Добри Сибир, Райка, Вачо Диамандиев, М. Д. Минката, Манол Ампарозов? Като някои от тях извънсюжетно са „подтикнати“ от автора (Минката, Ампарозов) да участвуват във възникналия конфликт — повод да се разгърне нравствената същност на героите. Съвсем естествено възприемаме тия две творби като моменти от единно тематично цяло с предишните книги на Вълев и читателят се улавя в изводи, че вече срещаното открива и в романите. Тази натрапчивост може да бъде и съзнателно целена от автора чрез усилията му не толкова да разширява обекта на изображение,

колкото да осмисли неговата „масовост“, неговата непреодолимост като процес. И в разказите, и в романите новото се налага със своите неустановени, динамични форми.

Творческата физиономия на Д. Вълев е рязко очертана в панорамата на съвременната белетристика. Не можеш да го сбъркаш с друг, да останеш равнодушен — и то спечелен както от сериозността, с която подхваща проблемите на съвременното село, така и провокиран от начина на тяхното обвързване със сюжет, с конкретен персонаж и взаимоотношения. Книгите му от „Ние величествата“ през „Ярост“ и „Късни плодове“ до „Жега“ и „Брод“ идват със своите общи белези и единност на внушенията. Но, от друга страна, ги възприемаме като плод на неособено перспективна тенденция в съвременната проза, която се противопоставя на повествованието на „естествения ход“ с амбицията да се видят и изобразят човешкият жест, постъпка, мисъл, конфликти и взаимовръзки чрез едно усложнено метафорично-сентенциозно, провокиращо със своята необичайност на асоциациите и образите пресъздаване. Защото неговото творчество освен с благодатния си материал за разсъждения върху проблема регионално—национално и в тази насока идва със своите възможности и неуточнени от критиката обобщения за резултата. В стилово отношение няма друг белетрист с неговата цялостност и еднопосочност. Въпреки това като че ли „своето“ си Вълев вече отчасти дискредитира с невъзможността или да го изгради в система, в стил, или да го измисли в контекста на мащабна идея и така да надмогне фрагментарността на проявите му. Споменавам за стил неслучайно — говорим и при Вълев за такъв. Но в същинския смисъл на думата сме срещали само отделни елементи, които маркират насоките, в които би трябвало да е изграден. Какво друго освен неизясненост на авторова позиция и непоследователност показва фактът, че в отделни моменти (диалог, авторова реч, размишления на героите) той насища повествованието с житейски понятия „омраза“, „болка“, „гняв“, „злоба“, „мъка“ (най-често срещани), преосмислени и пренатоварени със съдържание, а в други, без да се забелязва някаква функционалност на подхода и творческите решения, изказът следва логиката на обичайното разгръщане на картина или разговор. Така например виждаме как естествено протича разговорът между Керанов и Кехайов („Жега“, с. 101—111) без срещаните в съседство смислови конструкции, заемащи особено място в поетиката и белетристичния слог на Вълев.

„Благодарение“ на авторовите усилия да изгради повествованието със свой стилово-изобразителен колорит разказите, новелите и романите на Д. Вълев се четат трудно. Само по себе си това не е слабост или недостатък. Нерядко в стремежа си да обобщи по своему събитието, човешката постъпка, Д. Вълев създава изкуствено усложнена атмосфера и речева изява — или по-скоро начинът на пресъздаването я прави изкуствено усложнена. Става така, че са налице всички данни за „сурова“, „безкомпромисна“ проза, но във въздействието ѝ излизат напред и нейните „олитературени“ страни. Свежото в израза, необичайното в асоциациите губят част от своите качества и сила, защото се чувствува преднамереност, пренатоварване. Споменавам за тия неща, защото те са в тясна връзка с изобразяването на съвременния селянин и неговата душевност. Все в тази насока, която ни дава основание да разглеждаме книгите му и като експеримент със значение за цялата ни днешна проза, осъществяван не толкова в съдържанието, в проблематиката и идейно-естетическото им внушение, колкото в тяхната езиково-стилистична форма, можем да набележим в тях и определен конструктивен елемент. Той се чувствува и в образната система на белетристиката му — това схематизира и обеднява до известна степен героите на Вълев. Чрез стилизация на словото, на образите и техните речеви взаимоотношения, по линията на тяхното символно натоварване Вълев постига една патетика на

повествованието, която невинаги се преплита органично с лиричните и неутрално пресъздадени в емоционално-стилово отношение пасажи, но пък е в „стила“ на времето, за което повествува. Патетичният елемент заема особено място — най-често той изнася идейно-естетическите акценти на автора, категоричната гражданска позиция на персонажа. Патетиката налага и театрални жестове, които намират непоследователно художествената си обосновка в избрания начин на поднасяне на истините на изобразяваната от Вълев селска душевност. Събуден за обществен живот от революцията, героят на Вълев „търси себе си“ в твърде разнопосочни — трагични и себеразкриващи го, но и в театрални и комични жестове и постъпки. Така повествованието постига обемност и пълнота на внушенията. Като че ли стъписана от горчивия опит на еднопосочното мислене, съвременната ни проза неотменно се стреми към сложността на явленията.

Белетристиката на Д. Вълев е талантливо художествено повествование за бита и психологията на българското съвременно село. В съгласие с естетическата си концепция авторът разгръща това повествование по гребена на големите, разтърсилите живота на селянина събития. И то с акценти върху тяхната действена, жизнепреодоляваща страна. Битът, колкото и на пръв поглед да заема значително място, е само „овеществената“ психология и начин на живот на селянина. Д. Вълев надмогва описанието му чрез изнасяне напред на същностната му характеристика и социален заряд. Постолов, М. Д. Минката, Керанов, Орач, Маджурина са близки до Горския от „Корените“, но във Вълевата проза се срещаме и с Милка Куличева, Петър Пашев, Андон Кехайов, с героя на „Южняк“, който изповядва, че макар и да напуска родния край, пак ще се върне и ако се наложи, ще „почне отначало“. . . А те са днешният ден на българското село — живеят, мислят и действуват с по-друга нагласа. Оптимизма си подхранват с едно активно отношение и участие в събитията на деня. Жилави и устойчиви като характери, по собствен път досегнали новото, героите на Вълев със своя регионален колорит и тревога по общото документират съвременната душевност на българина, видяна и пресъздадена от талантлив белетрист. Обективността на изложението, суровите багри и форми на повествованието в „Ярост“, „Късни плодове“ и „Жега“ говорят за това. Това са пътищата, по които двама различни помежду си съвременни белетристи постигат цялостна и задълбочена картина на социалистическото българско село.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ — ЛИЧНОСТ И ТВОРЧЕСТВО

Георги Цанев

На днешната младеж Пенчо Славейков е известен главно от ученическите читанки и христоматии. Но в нашето културно развитие имаше период, когато той владееше умовете на младите хора и изобщо на ония, които се интересуват от художествена литература. Аз помня години, когато ние, младите хора тогава, четяхме усърдно епическите песни на Славейков и цитирахме стихове от тях не само в любовните, но и в приятелските си писма. Пенчо Славейков учеше младите поколения — пък и не само тях — на твърдост пред несгодите на живота, на преодоляване страданията, на възпитаване на волята за живот и подвиг.

В българската литература има много автори, чието творчество е противоречиво. Най-типичните и, бих казал, най-сложните случаи са Стоян Михайловски, Антон Страшимиров и Пенчо Славейков. Между тях особено труден е случаят с Пенчо Славейков, тъй като той не само не се бои от противоречията, но, напротив — поиска да направи от тях основна линия на своето развитие, особен вид творческа добродетел — признава ги и дори се гордее с тях. „Пътят му е противоречив — пише той за себе си в очерка „Иво Доля“, — защото „той търси и пробива сам път и пътина.“ И с това подчертава новаторския характер на своето творчество. „Образованите противоречат на другите, мъдрите — на себе си“ — цитира Славейков един афоризъм на Уайлд — и продължава своята характеристика: „Да, той е променлив и противоречив като вихър: отдясно, отляво, отгоре и долу — отдето му падне, оттам тласка и сили да събаря.“

Пенчо Славейков се развива под въздействието на противоречиви фактори. Той се оформява — мирогледно и литературно — творчески — през двете последни десетилетия на миналия век. Баща му, видният ратник от времето на Възраждането, Петко Славейков е упорит борец някога против фанариоти и чорбаджии, а след Освобождението — против консерваторите, против всички опити за създаване на реакционни положения в Конституцията, против диктатурата на Батенберг и Стамболов, против беззаконията на властниците през 80-те и началото на 90-те години. Младият Пенчо Славейков е свидетел на всичко това. Той се ражда и отраства в борческа семейна среда, близко до народа. И понеже през младините си е свидетел на политически терор, на беззакония и на безскрупулно, хищническо трупане на богатства, той се прониква от отвращение към кариеризма и жаждата за пари, към филистерите. „Обществено-политическата атмосфера през тия две последни десетилетия на миналия век оказва такова силно въздействие на оформяващия се Славейков и го предизвиква към отпор дотолкова, че по едно време, току-що привдигнал се от тежка болест, той „нахълтва цял в политиката“ — по думите на Мара Белчева.

Болестта, за която поменава Мара Белчева, е била наистина тежка и със сериозни последици. До края на живота си той ходил с бастун, трудно се движил

и с мъка пишел. Но Славейков, който още в младини се отличавал с твърда воля, преодолява физическите си страдания. Когато говори за своята болест, която нарича „тригодишна треска“, той подчертава, че тя го е привикнала да насочи погледа си навътре, в душата. „Неволята си е неволя — пише той на едно място за себе си — и няма на тоя божи свят човек без каква да е неволя, но тя не е вгорчивяла усмивката на устата ми, ни помрачила моя поглед. И аз често деля мегдан със самата веселост.“ Той си остава жизнерадостен, утвърдител на живота и на радостта в него. Нещо, за което има изобилни доказателства в поезията му.

За неговата изстрадана жизнерадост, за преодоляването на физическия недъг има заслуга и руската литература,която той чете твърде много още като ученик, особено през време на болестта си — запознава се с руските писатели реалисти и демократи. И това е първото дълбоко литературно влияние, което той изпитва — след въздействието на българската литература, разбира се. С творчеството на големите руски писатели той живее и по-късно, увлечението и възторга си от тях запазва до края на живота си. Продължава да се интересува и от останалите големи литератури — френската, английската, италианската. В ранните си години се запознава — по руски преводи — и с лириката на Хайне, когото обиква за цял живот. За трайната му любов към „бледния Хайнрих“ свидетелствува и фактът, че като студент в Лайпциг Славейков работел дисертация на тема „Хайне в руската литература“ .

В Лайпциг, където отива през 1892 г. да учи философия и литература, той изпада под влиянието на немската индивидуалистическа философия и идеалистическа естетика. Интересно е твърдението му, че за „уясняването“ на своята задача като писател той дължи много на Гьоте, Хайне и Фолкелт. Но още по-интересно и по-важно е признанието му, подчертано изрично от него, че преди това е изпитал влиянието на големите руски писатели, на руските художници на словото. От тях той най-напред е възприел инстинктивно — принципа да дири човека и в звяра, принцип, който после като зрял творец съзнателно слага за основа на своите творения.

Трябва да отбележим нарочно и влиянието на народната песен, която авторът на „Епически песни“ изучава с голяма любов и увлечение и която смята за свой близък и постоянен учител. От нашите писатели върху него са влияли преди всичко Петко Славейков и Христо Ботев. Той изповядва, че обича „нашата дивна народна песен и всичко, що е откърмено от нея, например поезията на Ботйова“.

Като прибавим, че в Германия Славейков се запознава и с крайно индивидуалистическата философия на Ницше и се увлича от нея, ще стане ясно, че той се развива като поет под противоречивите влияния на немския индивидуализъм и естетически формализъм, от една страна, и на руската демократична и хуманистична литература, българската народна поезия и прогресивна литература, от друга. Тия влияния са се отразили по различен начин както на неговите обществени прояви, така и на художественото му дело.

Пенчо Славейков е противоречив както в художественото си творчество, така и в своя мироглед. В същност той е предизвиквал спорове и остри критики повече с възгледите си в своята публицистика — статиите по литературни, културни и обществено-политически въпроси. И тук противоречията са най-очевидни. Но както в художественото му дело, така и в публицистиката му сред противоречията се издигат високи вехи, които показват пътя на правилната му оценка. Изказванията му за обществено-политическия живот, за културните прояви и за литературата съдържат твърде много положения правилни, демократични — положения, които звучат в съгласие с нашето отношение към неговата съвременност, а някои дори в съгласие и с проблемите на нашата съвременност. С прогресивните си възгледи, отразени в голяма степен и в неговото художествено творчество, той е влиял върху широк кръг от нашата интелигенция.

За руския народ и за руската култура той има най-възвишена представа, а към руския монархизъм и неговия съюзник църквата се отнася с чувство на отвращение и силно негодувание. За Славейков руският народ е „най-дивният народ на света, с най-благородни чувства, с най-кротка душа, най-отвращаваща се от кърви. . . Велик народ.“ Същото отношение на любов има и към великите руски писатели Пушкин, Гогол, Толстой, които смята за изразители на неговата душевност. Славейков е схванал най-характерната черта на класическата руска литература—нейния дълбок хуманизъм „човечността, оная отзивчивост и съчувствие към радостите и страданията човешки, които — според Славейков — са присъщи на душата на славянина“. Той изтъква и подчертава „тази тъй свойствена на руския народ человечност към чуждото“ и нарича Тургенева, Достоевски и Толстой „апостоли на обществената съвест“. Но те са тръгнали по пътя, проправен от Пушкин. Пушкин е велик учител, свързан с ония художници на словото, които идат след него — Гогол, Тургенев, Достоевски, Толстой, Чехов, — свързан е с художествен мироглед, в който звучи „глас на социална съвест“. Пушкин — казва Славейков — е вещател на ония ценни и вечни елементи в духа на руския народ, „които в наши дни го поставят на първо място в борбите на световния културен живот“. Колко съвременно звучи това днес!

Хуманизмът, демократизмът, реализмът на великата руска литература — ето какво увлича Славейкова. Ето с какво смята той, че са действували и действуват руските писатели у нас — и в литературата, и в живота. А днес бихме казали това за съветските писатели. „Русия — твърди в една своя реч Славейков — ни освободи политически. Това и децата знаят. Но Русия ни освободи и ума; неи преди всичко дължим и оная малка култура, която ние за сега имаме и която е най-хубавият залог за културата на духа в нашия по-нататъшен живот и развитие.“ А в една от статиите му четем: „Това са русите, под изключителното и благодатно влияние на които се развива днешната наша култура.“ От велики прогресивни писатели като Гьоте и Хайне, но най-вече и преди всичко от руската литература той е научил принципите на реализма, които често развива в своите статии. Под различни форми Славейков дава израз на реалистическата теория, че „животът е, който дава живот на поезията“. Провъзгласява за „начало на началата“ в изкуството: „служене на правдата в живота“. Много пъти в писанията си той поддържа гледището, че изкуството изобразява характерното, типичното, онова, което иде от живота и изразява неговите закономерности. В стихотворението му „Златен дъжд“ („Блянове“, 1898) четем правилната мисъл:

Че лула тютюн не струва темата из книга взета,
че в живота само има туй, що трябва на поета.

Основни творчески принципи за него са да черпи материал за творчество от живота, но да не рисува неговата повърхност, суетата на деня, празните боричкания, а онова, което има трайна стойност за човека, за обществото, за човечеството. Да се издигне до вечните проблеми.

Идейно-емоционалната същност на най-представителните му произведения е хуманизмът — хуманизъм „не на умът, а на сърцето рожба“, както се изразява той. Тоя хуманизъм става присъщ изобщо на Славейков — и като човек, и като поет. И това е една вътрешна сила у него, която не позволява на ницшеанското влияние да го завладее изцяло.

Особено впечатление прави фактът, че Славейков превежда произведения на поети реалисти и прогресивни, дори революционери като Петьофи, за когото пише и възторжена статия. В своите статии извънредно често той поддържа принципите на едно реалистично и прогресивно изкуство. Признава типични критическо-реалистични произведения като „Ратай“ от Влайков, „Бай Ганьо“

от Алеко Константинов, „На нивата“ от Антон Страшимиров и др. При това основният смисъл на всички негови критически статии — дори и когато са най-субективни — е стремеж към по-съвършена художествена форма, борба за по-висока естетическа култура. Те са израз и на неговите схващания за развитието на българската литература. Борбата на Пенчо Славейков против Вазов например — неосвободена от крайности и лична страст — има и принципен характер. Художественото мислене на двамата поети беше различно. Вазов мислеше още с художествените категории на възрожденската епоха, при което в центъра е народът и всичко е свързано с него. Пенчо Славейков — за когото народният живот и народът също така са обект на художествено изображение — слага особен акцент върху личния вътрешен свят на своите герои: търси в тях човешкото, нравствената същност, духовните копнежи. Тоя специален интерес към психологичното и етичното у българина и у човека изобщо е новото, което внася Пенчо Славейков в българската литература. Той намери нов поетичен език и в лирико-епичната форма на поемата ни остави творби, които се отличават решително от произведенията на Вазов. Реализмът у Славейков придоби по-особен характер — редуван е от романтични моменти. Авторът на „Епически песни“ и „На Острова на блажените“ се стреми да съедини националното с общочовешките хуманистични идеи. Друг е у него естетическият идеал. Това, разбира се, не подценява Вазова — тук имаме просто два типа творци, които представляват два момента от развитието на българската литература — моменти, които не си противоречат, а се допълват и в същото време са продължение един на друг — всеки със свой особен принос от естетически ценности.

* * *

В периода от началото на XX в. до края на Първата световна война и дори няколко години след нея като представител на нови тенденции в българската литература Пенчо Славейков беше изместил името на Вазов в съзнанието на голяма част от българската интелигенция. Той насочи художническото си внимание към нови страни на човешкото битие. Като изразява вътрешния живот на човека и изтъква общочовешкото у българина, Славейков призовава към духовно усъвършенствуване на отделната личност и приобщаването ѝ към европейската култура.

Проникнат от патоса на културен строител от висок, европейски мащаб, Пенчо Славейков се отнасяше с язвителен сарказъм към филистерите, към байганьовщината и към всичко онова, което стоеше клекнало пред портите на културата. И тъкмо с това си критично отношение той се харесваше и влияеше на българската демократична интелигенция, потисната от капиталистическата действителност. Нещо повече — и това знам от личен опит, — под влиянието на Славейков беше голяма част и от оная интелигенция, която изповядваше идеите на социализма. Нейни настолни книги бяха „Епически песни“ и „На Острова на блажените“.

Особено въздействие имаше той върху младите, начеващи своята литературна дейност през първото десетилетие на XX в. поети. На тях Пенчо Славейков им е импонирал и като поет, и като авторитетен мислител със своите естетически възгледи и с огромната си литературна и общокултурна ерудиция. С множина дори той е извиквал възхищение не толкова с поезията си, колкото с онова покоряващо величие, което е излъчвала неговата личност, с резкия, остроумния образен стил на своята проза в книгата „На Острова на блажените“ и с категоричния тон, с интересните мисли в литературно-критическите си статии и в очерците си по общокултурни въпроси — въпреки твърде субективния характер на някои оценки и мнения в тях.

Всички, които са го познавали отблизо, които са се срещали и са разговаряли с него, изтъкват обаянието на неговата личност — „фокус на светлина, около която кръжеше всичко“, както се изразява Мара Белчева в своите „Бегли спомени“. Убеден дълбоко, че човекът — това са неговата мисъл и слово, неговите дела, неговият дух, Славейков се е отнасял твърде небрежно към своята външност: дреха понякога излиняла, нелегнала добре на тялото му, едната обувка протъркана отдолу, брада „кой знай откога не виждала ножица“. За него била създадена легенда, че е саможив и груб. Мара Белчева, неговата другарка неразделна, твърди обаче, че той, напротив, бил много общителен, но избирал хората, с които общувал, „по усет“. Не можел да понася бездарниците, посредствените, подлеците. Талантливите подкрепял, но бил твърде строг към тях: изисквал да има у тях хармония между думи и дела. В разговорите с хората, когато е трябвало да каже истината за нещо и за някого — а той винаги е изказвал направо своето мнение, — е бил безцеремонен, дори груб. С литературните си знания, с искреността и дълбочината на своята мисъл, със смелите си, оригинални присъди и остроумни бележки той е приковавал вниманието на събеседниците си, увличал ги е до захлас. Сръбският поет Йован Дучич е признавал, че предпочита да гледа (по-точно: да слуша) Пенчо в присъствието и на най-красивите жени. А хърватският драматург Иво Войнович твърди, че познавал много видни мъже, но като неговата интересна личност никъде не срещнал.

Авторът на „Епически песни“ посещавал редовно в следобедните часове кафене „България“. Около неговата маса сядали обикновено Петко Тодоров, Пейо Яворов, Сава Огнянов и Андрей Протич. Петър Нейков, който сядал също на неговата маса, разказва, че там го привличали „предимно монолозите на поета, които никой не смееше да прекъсва“. „Пенчовото слово, бавно, натъртено, винаги документирано, илюстрирано с ярки краски, носеше печат на особена духовна авторитетност. Поетът никога не беше празнословен, забиваше гвоздея там, дето трябва.“

Пенчо Славейков се смяташе за ницшеанец, но неговият индивидуализъм не се покрива с човеконенавистния индивидуализъм на немския философ, поклонник на свръхчовека. Славейковият индивидуализъм е смекчен от хуманизма и облагороден от маята на българския демократизъм, от демократизма на бащата-възрожденец и най-често означава стремеж да се разграничи творецът от безпринципните боричкания на дребнавите политикани, от безличието на тъпата и непросветена тълпа, водена от демагози; означава недоволство и странение от обществената и морална поквара; означава „омраза към дребнавото“; означава най-после повишено самочувство за човешко достойнство, от една страна, и готовност за борба в името на човешкото у човека, от друга. Затова, макар и да мисли, че мястото на художника не е в обществените борби по стъгдите, Славейков излиза, когато стане нужда, от своето уединение да се бори с реакционното в живота. Имам пред вид борбата му против реакционния славянски събор през 1910 г. Независим дух, той дори засяга с някои свои писания представителите на църквата, с които е имал известни неприятности.

Предимно интелектуална личност, склонен към философски размисли, Славейков не един път в стиховете си дава израз на своето разбиране на проблемите за ролята на художника, за мисията и същността на изкуството, за образа на обществения водач и отношението към народа, за смъртта и безсмъртието, за битието изобщо, за идеала и пр.

Когато се завръща от Германия и влиза в редакцията на сп. „Мисъл“, той става веднага център на групата около списанието, налага се като признат авторитет, чиито схващания за изкуството стават меродавни. Към средата на първото десетилетие на XX в. той е вече централна личност в литературния живот у нас — макар да се водят спорове около неговото творчество и някои да го от-

ричат като поет. За мнозина и най-напред за хората около „Мисъл“ той е pontifex maximus (главен жрец) в храма на българската литература. Сам той има ясно съзнание и, бих казал, повишено самочувство за своята роля и място в българската литература. Живее с идеята да насочва нейното развитие по своите разбирания. Както Вазов успешно насочваше развитието ѝ през 80-те години.

Но макар да подценява създаденото от другите и да надценява своето творчество, не може да не видим от цялото му художествено дело и публицистика, че той има чувство за голямата нравствена и обществена отговорност на писателя. И още: не можем да не оценим неговия стремеж да издигне — чрез вечните проблеми, които си поставя за разрешение като поет с високи естетически изисквания — българската литература на световно равнище.

* * *

Макар да настоява в по-късните си изказвания, че работата на поета не е да се меси в обществено-политическия живот, Славейков изобличава често тъмните страни на буржоазната обществена действителност и като гражданин, и като поет. В ранното му творчество дори това е характерна негова особеност, ярко проявена след първата му книга.

Пенчо Славейков започва литературната си дейност още през 80-те години и в 1888 г. издава първата си сбирка — „Момини сълзи“, лирически любовни стихове в хайневски дух. По-късно той се отрича от тая си сбирка с младежки наивни песни. И веднага след тия стихове се увлича в обществения живот. Свидетел на политическите издевателства и на грабежите, видял истинския образ на буржоазията в момента на нейното оформяване, когато с всички средства се трупат богатства, Славейков, възпитан в честност и демократически традиции, изразява не един път своите възмущения против потисничеството, демагогията, търговския морал. В неговото ранно творчество е отразена обществено-политическата атмосфера през 80-те и 90-те години, времето на Стамболов — „главореза Стефа“, — както Славейков го нарича. Заедно с цялата напредничава интелигенция той взема участие в борбите против тиранията на Стамболов. По това време и през реакционното управление на народняците той написва много стихотворения с обществен характер. В някои дори са изобличени твърде подчертано известни страни от обществено-политическата действителност. Такива са обнародваните през 1893 г. стихотворения, наречени „Шарки“ (т. е. песни), които уж превел от персийския поет Ферхад Меддахи — мистификация, каквато често се практикува от него. В тия песни много често изобличението е насочено против монархическия институт. Славейков показва пропастта, която разделя народ и цар, описва тиранските похвати, с които царете потискат народните маси (например стихотворението „Цар Давид“).

От общата отрицателна характеристика на царете той минава открито и конкретно към българската действителност (стихотворението „Крум ясновидец“). Особено изобличително за демагозите властници е стихотворението „Марий и Сула“. Във всички тия стихотворения Пенчо Славейков е критически реалист.

След 1892 г. — когато отива да учи в Германия — художествените интереси на Славейков завиват в нова насока, която е очевидна в лирико-епическите поеми „Фрина“, „Cis moll“, „Ралица“ и др. Него го вълнуват философски проблеми и общочовешки идеи. Тия именно произведения — излезли изпод перото му от началото на 90-те години до края на живота му — очертават истинския творчески облик на Пенчо Славейков. Те са събрани в книгите: „Сън за щастие“ (1907), „Епически песни“ (1907), „На Острова на блажените“ (1910) и „Кървава песен“ (1911—1913).

Името на Пенчо Славейков носят много лирически песни, които изразяват искрени, сърдечни чувства. Неговата поезия има съзерцателен характер. Основен тон на стихосбирката „Сън за щастие“ дават любовните песни — те са най-много и разнообразни по мотиви. Някои от тях правят впечатление със своята крайна простота и задушевност. Простотата на израза, характерът на художествените сравнения, икономичността на средствата — всичко свидетелствува, че Пенчо Славейков в своите любовни песни се е учил от народната любовна лирика. Естествено и с истински жив трепет на сърцето е предадено любовното чувство и в някои стихотворения, поместени в „На Острова на блажените“ („Скерцо“, „Под липата“).

Най-хубава като художествено постижение, най-представителна за Пенчо Славейков като художник на словото е книгата „Епически песни“. В нея се намират онния творби, в които най-вече са образно въплътени неговите естетически принципи, идеите му за задачите на поезията. В „Епически песни“ Славейков проявява основния си стремеж като художник на словото — да съедини националното с общочовешкото. Тук едни от героите на неговите произведения са взети от българска среда, а други са заети от световната културна история. Събитията имат предимно трагичен характер. Но това не означава песимизъм. Напротив, в трагичната атмосфера проникват лъчите на привързаност към живота и на вяра в бъдещето, утвърждава се светлата основа на света.

Между поемите на философска тема изпъкват най-вече „Cis moll“ и „Сърце на сърцата“. „Cis moll“ съдържа нещо от съкровените мисли и преживявания на Славейков. Героят на тая поема — Бетховен — оглушава, но след кратък момент на криза разбира, че да търсиш покой в смъртта е малодушие, и намира сили да живее и твори. Такава е съдбата и на Славейков, в творчеството на когото страданието не убива волята за живот. Нещо повече, то калява неговата воля, неговия дух.

Калянето на духа за отстояване на своите висши копнежи, укрепването на волята за подвиг в името на идеала са чести мотиви в творчеството на Пенчо Славейков. Нуждата от идеал се е подчертавала упорито още у Вазов, изтъква я и Алеко Константинов, но и у двамата тоя идеал е конкретен — без да се откъсва от нравственото съзнание, той е предимно граждански, обществен, свързан с националните въжделения на българския народ. У Пенчо Славейков съотношенията са по-други — без да откъсва идеала от националното, той слага ударение на нравственото, етичното и го свързва изобщо с общочовешките идеи за духовно издигане, като изхожда от положението, че в общочовешкото се включва и българското.

Най-ясен и силен израз е получила властната жажда за идеал в поемата „Сърце на сърцата“, герой на която е големият английски поет Шели. Романтик, мечтател за общочовешко братство, критически настроен към буржоазното общество, Шели е изгонен в чужбина от английската реакция. Нравствената чистота на тоя поет, идеализмът и хуманизмът му са привлекли вниманието на Славейков, който го пресъздава с любов и вдъхновение. Тук Шели въодушевен говори:

. . .На дните в безконечний ход
едно, едно ще се повтори пак —
към светлина възвишений копнеж,
към висшето стремленията чисти
и гордий властен жад за идеал!
Ще се повтори онова, което,
в световните промени непроменно,
е будило в човека човека
и смисъл му е давало в живота.

„Пустиня е сърце без идеал“ — казва по-нататък Шели.

Ето тия — и други като тях — прогресивни тенденции в поезията на Пенчо Славейков ни увличаха някога, в нашите млади години.

В поемата „Сърце на сърцата“ най-вече авторът излага явно свои идеи и чувства. В образа на героя са въплътени душевни черти, които са присъщи и на неговия създател, а свойствени и на българина изобщо. Тук се повтаря любимата му мисъл за человека в човека, т. е. за Човека с главна буква, както се изразяваме днес. Тук са неговият оптимизъм и жизнерадостта му, тук е възгледът му за вечните стремления към светлина и по-висши форми на живота. Тук е цялата Пенчо Славейкова философия на живота и делото.

Както сам заявява на много места, Пенчо Славейков се учи от народната песен. Но той не само се учи от нея, а и заема образи и мотиви. Народните умотворения за него са една действителност, от която той нашироко черпи материал за собствено творчество, убеден, че по тоя начин ще разкрие известни национални черти на българина и ще въплъти общочовешки идеи. Някъде новото произведение е много близко до народната песен или приказка или включва елементи от няколко народни произведения. Запазвайки образните средства на народната песен, неговите творби имат съвременно стихосложение, с рима, но винаги с цезура. Такива са „Чумави“, „Неразделни“, „Луд гидия“, „Късмет“ и др., в които са отразени чувства на хората от народа, черти от техния бит, мировъзрение и психология. Между тях особено вълнуваща е баладата „Неразделни“ — една дълбоко сърдечна драма, израз на схващането на народа за правото на сърцето да обича по свой избор, прослава на вярната любов, художествено въплъщение на идеята, че „за сърцата, що се любят, и смъртта не е раздяла“. Тя и досега е много популярна като песен.

Особен случай в творчеството на Славейков представя „Коледари“ — един нов жанр лирико-епическа поема, със своеобразна структура, наподобяваща драматично произведение. В „Коледари“ са отразени желанията, мечтите, идеалите на някогашното българско патриархално семейство. По отразената психология близка до нея е поемата „Епиталамии“ (сватбени песни). Понякога от народните умотворения Славейков заема поетично градиво, за да го преработи за израз на съкровени, интимни свои схващания и копнежи — пòказен документ за което е „Псалом на поета“.

От поемите, чийто материал е взет от народния живот, най-значителни са „Ралица“ и „Бойко“. В първата се разкрива красивият физически и нравствено образ на Ралица, носителка на високите добродетели на българската жена: вярна на любовта си и след смъртта на своя съпруг, упорита, издръжлива в борбата с жизнените беди и несгоди, запазила въпреки тежкия живот своята душевна чистота и жизнерадост. И в тая жизнерадост, в тая привързаност към живота, в утехата, която Ралица намира в детето, е оптимистичният характер на поемата въпреки трагичните събития. В образа на Ралица най-убедително са въплътени характерни национални черти не само на българската жена, а и на българина изобщо.

По-богата откъм съдържание и по-сложна психологически е поемата „Бойко“. В нея особено подчертано Славейков е въплътил наученото от руските писатели — да търси човешкото и у оня, който е изгубил своя нравствен образ. Тая хуманистична традиция — да се търси човешкото у човека — по-късно продължи Йордан Йовков.

„На Острова на блажените“ е най-интересната и най-крупна мистификация на Пенчо Славейков — един жанр, от който той направи за себе си традиция. Една трета от книгата обхваща есеистична проза, основното в която се състои от автопрофили, последвани от лирически стихотворения и лирико-епически поеми, които представят различни тенденции и мотиви от творчеството на автора.

Получава се една своеобразна енциклопедия, в която може да се намери всичко за Пенчо Славейков като човек и като художник на словото — за неговия живот и дейност, за творчеството му, представено с всички свойствени нему жанрове, за неговите възгледи, симпатии и омрази, за отношението му към най-различни въпроси от литературния, общокултурния и дори обществено-политическия живот.

Значително място в „На Острова на блажените“ заемат стихотворенията с интелектуален характер, които разкриват философски възгледи за смисъла на човешкото битие, както и творби, които представят поетично въплъщение на дълбоки душевни състояния и размисли на поета за своята собствена участ и за мисията си в живота и в изкуството.

Пенчо Славейков имаше траен интерес към живота и борбите на нашия народ. Плод на тоя интерес са произведенията, в които се представят моменти от времето на нашите национално-революционни борби: „Самоубиец“, „Сто и двадесет души“, „Харамии“ и др. Едно от най-хубавите стихотворения на революционна тема и едно от най-художествените произведения на Славейков е безспорно „Поет“, в което герой е известният Бачо Киро. Революционерът тук говори със своя специфичен поетически език.

Най-крупното произведение на Славейков, посветено на националноосвободителното движение, е недовършената поема „Кървава песен“. Неин обект е Априлското въстание против османското робство от 1876 г. Като цяло, като национална епопея тя има редица слабости, но много страници и големи части от нея представят — като художествена реализация — високи върхове както в творчеството на поета, така и в българската литература изобщо. До края на живота си Славейков работи върху нея, нанася поправки и подобрява стиха. В стила на Омир и в духа на юнашкия епос авторът иска да издържи описанията си в героично-епичен тон.

В своята поема Славейков преодоля отрицателното си отношение към делото на нашите национални революционери — той приема народното въстание като положително явление в нашата история, утвърждава революционните борби на нашия народ. Двамата централни герои в „Кървава песен“ са представители на две противоположни тенденции: Младен — на демокрацията, Войводата — на индивидуализма и единоначалието. Техни прототипове са: Панайот Волов — на Младен, и Георги Бенковски — на Войводата.

„Жрец и воин на живота, ту благ, ту огнено жесток“ — както го нарече Димчо Дебелянов, — Пенчо Славейков остави трайна диря в нашето културно развитие. С борбата си против байганьовщината, невежеството, пошлостта той разчистваше пътя на нашата национална култура. Той мразеше всичко просташко, всичко филистерско. Презираше парвенютата. Бичуваше малокултурността на българската буржоазия, в света на която „човек се задушаваше“. Той се бореше за литература със значително етично и философско съдържание и висока художествена форма — литература, която решава общочовешки хуманитарни проблеми.

Неговото художествено дело, вдъхновено от хуманизъм, проникнато от жажда по идеал и от копнеж по светлина, богато с нравствено-естетически ценности, му отрежда едно от най-челните места в българския пантеон. С борбата си против отживялото и реакционното, с патриотичния си възторг от родната земя Пенчо Славейков днес ни става особено близък. Близък ни е той и с вярата си, че пред живота у нас „ще се разтворят широки хоризонти“. С тая вяра той израства като един от предвестниците на нашето време.

ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА СЛАВЕЙКОВ ЗА СЪЩНОСТТА НА ТВОРЧЕСТВОТО И СВОЕОБРАЗИЕТО НА ТВОРЕЦА

Нина Пантелеева

Между поезията и статиите на Славейков могат да се прокарат много тесни паралели. Общ е кръгът на основните проблеми и теми. Изразено е едно и също отношение към България, към народа и създадените от него ценности, към отделни обществено-политически явления на времето и на историята. И основното — поставени са едни и същи етично-философски и естетически въпроси, макар че отговорите далеч невинаги са идентични. Особен интерес представя за Славейков същността на творчеството и психологията на твореца. Естетическите проблеми около създаването на произведенията на изкуството са засягани в един или друг аспект в статиите на редица наши критици и писатели. Но за първи път в българската литература в поезията на Пенчо Славейков те са траен предмет на поетическа трактовка. В едни стихотворения („Поет", „Орисия", „Cis moll", „Микеланджело", „Как ли ще мина и утрешний ден" и др.) — изведени като основна тема, в други — само бегло докоснати, те определено присъствуват в цялото му творчество. Поет, критик, мислител, той е заинтригуван от специфичната психологическа нагласа, от комплицираната душевност на одарѐната личност и многостранните варианти на взаимоотношенията ѝ с общество, народ, история, съвременност; от сложните процеси на творчеството и същността на самото понятие талант.

И въпреки че често се спира на конкретни лица от културната история на човечеството (Бетховен, Микеланджело, Шели, Ленау. . .) или от нашето национално минало (Бачо Киро), тези въпроси са разгледани в крайно обобщена форма. За него интерес представя естетическата и философска същност на самия проблем, а не конкретното му разрешение в един определен случай; отделният пример е проява не толкова на неповторимата човешка индивидуалност и психологическа специфика, колкото на общата принципна закономерност, илюстрация на общовалидното, повод за анализиране на едно положение. Всеки пункт от този широк и все пак строго определен кръг проблеми засяга съвсем пряко Славейков — не само художника, но и човека, защото е негова лична участ.

Да започнем с позицията на твореца — въпрос както етично-философски и естетически, така и обществено-политически. Колкото и да го разглежда откъм неговата естетическо-философска страна, авторът не може да игнорира обществената му същност. Но становището му не е единно, ясно изкристализирало, определено, репликите му си противоречат, взаимно се отричат. И, както често се наблюдава при Славейков, различието на изказаните възгледи не бележи последователен процес на развитие, а просто неустановеност на платформата.

Къде е мястото на твореца в живота, в политическите стълкновения, в борбите на народа? Каква трябва да бъде неговата мисия и изява? — въпроси жизнено важни, защото в тях се кръстосват не само размислите на мислителя, но и непосредствените изяви на човека и писателя Славейков. Той дълго се съсредоточава върху тях, анализира ги, променя възгледите си, мъчително търсейки истинния отговор. Стреми се към категорично решение, без да може да го постигне изцяло. Отказва се от вече изказаните думи, за да заеме нова позиция. Но съмненията никога не изчезват. Те го преследват упорито и настъпателно, карат го да търси нови и нови решения, да преразглежда старите, да анализира положенията от всички страни. И той винаги продължава да търси и да се съмнява. Тези два момента, диалектически свързани помежду си, се превръщат в своеобразен двигател на творческата му енергия.

Вътрешните противоречия в мъчителния процес на домогване до истината много ярко са изразени в поемата „Микеланджело“. Твърде продължителната творческа работа върху творбата, запазените варианти върху чернова, различията между отделните публикации, направените поправки носят следите на напрегнато, драматически изострено търсачество. От първата бегла скица „Творец“ (афреска от М. Анжело, посветена К. Величкову, юли 1890 г.) до варианта, влязъл в „Епически песни“, 1907 г., решението на основния поставен въпрос е претърпяло значителни промени. И те недвусмислено показват до каква степен Славейков е противоречив във възгледите си и няма своя изградена, последователно защищавана платформа. Но те показват и нещо друго — много важно и съществено за разбиране творческата личност на писателя — вътрешното неспокойствие, горещината на мисълта, трескавото мятане между полюсно противопоставящи се позиции.

Съвсем не трябва да смятаме, че за Славейков окончателният вариант на една творба е крайният момент на неговите търсения, финалът, последната спирка на лутанията. Просто поетът в поправките си е сметнал, че творбата е завършена, и ангажиран от многобройни литературни планове, я е оставил, за да подхване същите проблеми и търсения, да изживее същите или подобни колебания и съмнения другаде. Така че в творчеството му често решението на поставения проблем е валидно за отделната творба или за няколко произведения, а за автора то е само един от многобройните отговори, който той в момента на работата смята за най-правилен. Разбира се, това не се отнася за всички възгледи на Славейков. Някои имат твърде траен характер, доминират над другите, последователно и многократно защитени. И в този аспект различното становище, което е разгърнато във всеки отделен вариант на „Микеланджело“, е само едно от твърде разностранните решения на въпроса за мястото на твореца.

Обстановката в поемата е съвсем конкретна — потушеният бунт на тълпата, последните лъчи на летния ден в Рим, а след това нощ и „ателието“ на великия скулптор. Образът на Микеланджело също е исторически конкретен. Но и обстановката на действието, и образът на героя придобиват до известна степен условен характер. Имаме чувството, че те са съзнателно търсен декор и персонаж, за да се създаде една сцена, в която биха могли да се разгърнат размислите на автора за мисията на твореца — една от многобройните конкретизации на основния в поезията му етично-философски проблем за смисъла на човешката екзистенция. В случая, както и в „Сърце на сърцата“ и „Cis moll“, Славейков се спира върху онези изключителни личности, които, концентрирали в себе си върховните духовни изяви на човечеството, живеят извън границите на обикновеното човешко повседневие. И естествено смисълът на съществуването им като творчески личности е потърсен извън делничните прояви, в света на големите идеи. Така проблемът за позицията на твореца, за ролята му в живота е разгледан в широките рамки на обществената арена. И конкретният образ на Микелан-

джело, също както образите на Шели и Бетховен, придобива обобщителен и същевременно условен характер и се превръща в изразител на авторовите идеи. Но тези идеи в процеса на преработките са претърпели твърде значителна промяна. Няма изследовател, който, засягайки поемата, да не е цитирал двата толкова противоречащи си финала. В началната редакция:

В борба роден, води ги на борба
Мойсее, говори!

(сп. Мисъл, V (1895), с. 55)

В окончателния вариант:

Идеята на времето пренесе
ти в вечността. . . Мойсее, говори!

(Епически песни, 1907, с. 99)

В първия случай авторската позиция е съвсем ясна — борбена, граждански заангажирана, категорична. Във втория — също категорична, но абстрактно завоалирана. Фактически поантата не само концентрира основната мисъл на произведението, но изразява и естетическите възгледи на автора. Можем ли да приемем различията във финала като достатъчно доказателство за коренна промяна в естетическите позиции на Славейков? Действително те говорят за рязка смяна на естетическата платформа. И изказаното схващане в окончателния вариант съвсем не е случайно. Славейков често се спира на своята концепция за незаангажираността на твореца в борбите на деня, за неговата висша мисия.

В статията си „Поети" той пише: „В име на високите интереси на поезията, поета не трябва да става кашавар при който и да е казан, в който партизани варят кашата на времето" (т. V, с. 50).* „Поетът е страж и той да си стои на своя пост, жрец — и нека си гледа храма, а не да подсмърча по конюшните, дето се ритат товарните мулета за битпазаря на живота." Но тези реплики на Славейков не трябва да се абсолютизират, да се изолират от цялостното му творчество. Защото в контекста на статията, още по-ярко на целокупното му литературно дело, те придобиват малко по-друг смисъл. И ако в „Микеланджело" мисълта за незаангажираността на твореца е изразена в крайно обобщена форма, то в статията „Поети" тя съвсем няма общовалидно значение, а е насочена твърде конкретно към обстановката у нас в края на века и началото на новия век. Израз е на отношението на Славейков към неговото съвремие. Там той не вижда нищо значимо, достойно за участието на твореца. Но в същата статия не само оправдава, но се и възхищава от обществената дейност на Петко Р. Славейков и Любен Каравелов. И това не е противоречие, както сам обяснява, а различие в характера и нуждите на времето. „В епохата на националното възраждане всички деятели — каквито и да са техните вродени дарове — по необходимост трябва да имат едно пред очи: събуждането, осветяването на народа от мъртвило" (т. V, с. 53).

Така че репликите на Славейков за неучастието на твореца в борбите на деня не са плод единствено на естетското влияние на Елстер, Вунд и Фолкелт. В тяхното формиране известна роля играе и отношението на автора към съвременната му действителност. Отрицанието ѝ (проявено в поредицата му критико-реалистични творби) подсилва естетските възгледи и влияния. От всичко това следва, че по принцип Славейков не е против обществената ангажираност на твореца. Но според него характерът на епохата определя и позицията на художника. Когато времето е дребно, каквато е българската следосвобожденска действителност, творецът не трябва да се забърква в политическите дрязги. Но и тази платформа не е последователно защищавана.

---

* Всички цитати са взети от Събрани съчинения в 8 тома. С., БП, 1958 г.

Сам поетът я нарушава и престъпва в личния си живот. Всеизвестно е поведението му по време на Славянския събор в 1910 г. в София, отношението му към руския царизъм, към Фердинанд и царската институция у нас, към С. С. Бобчев. Това са ярки примери на гражданска доблест, на заинтересованост от злободневните въпроси, които така очебийно противоречат на концепцията за изолацията на твореца.

И в поезията си Славейков създава художествени образи, оборващи естетическата позиция за незаангажираност на твореца. Младен от „Кървава песен", носещ в известни отношения автобиографични черти — не като съвпадение в житейските ситуации, а в духовен аспект, е поет. Написал е две поеми, но преди всичко той е революционер. Наистина, когато защищава в поезията си идеята, че мястото на твореца не е между редниците на борбата, Славейков избира като примери едни от най-големите гении на човечеството (Микеланджело), а в обратния случай не им противопоставя равностойни по силата на таланта творци. Но важен в този случай е самият принцип. В „Кървава песен", в „Поет" художникът независимо от мащабите и значимостта на творчеството си не е страничен наблюдател в живота, а борец, герой в битката за свобода. Дори нещо повече, Славейков не само разкрива участието на твореца в борбите на народа, но и обосновава, мотивира причините.

Ето например „Поет" — една ведра, светла песен, въпреки дълбоко трагичната ситуация. Написана леко и много поетично, ясно и по детски откровено, тя е прозрение в чистата душа на поета. Радвал се на птичките и цветята, той е заловен с оръжие в ръка и обесен. Това е съдържанието — простичко, затрогващо с искреността си. В основата му лежи документален факт. „В съда запитаха Бачо Киро и той отговори, че е поет и че като птичка ходи по полето да възпява хубостите на природата. . . "[1]

В стихотворението трагизмът е надделян и изведен в сферата на възвисената етичност на поета, която разведрява драмата и й придава вътрешно оптимистично звучене:

Поета — тъй небото отреди —
да пей, свободни птички както пеят. . .

(т. I, с. 242)

Излишно е тук да търсим едностранчивост в обосноваването на борбата — Славейков се интересува само от най-общия момент — зависимостта на творчеството от свободата. И финалът е още едно потвърждение на неговата концепция, в същност финалът е перифраза на цитираната вече реплика на героя-поет:

И неми бяха влажните листа
там на липата, дето той издъхна. . .
Откакто на бесило стана тя,
там песента на птичките заглъхна.

(т. I, с. 242)

Така по косвен път, без да поставя направо дилемата така, както тя е поставена в „Микеланджело", Славейков защищава идеята, че за творчеството е необходима свобода, което вече е подкрепа и обосноваване на концепцията за участието на художника в борбата. Но дори и в „Микеланджело" крайният извод („Идеята на времето пренес ти в вечността") в цялостния контекст не звучи съвсем категорично. Наистина поантата на една творба, особено поетическа, обобщава замисъла, но тук тя се е появила след толкова съмнения и вътрешни противоречия, че изгубва внушението на трайна, защитена и окончателна естетическа платформа. Тя може да се възприеме като разрешение на вътрешните

---

[1] Юрдан П. Тодоров. Възпоминания, с. 85.

конфликти на героя, като изстрадана победа в сблъсъка на двете диаметрални концепции, но другата линия — за ангажираността на твореца — е толкова силно застъпена, че не избледнява докрая. И още нещо — финалът по-скоро е наложен от Славейков, отколкото произтичащ логически, естествен и единствен изход от вътрешната борба на героя. Той не е защищавана позиция, а оправдание, намерен изход от душевната борба, начин за успокоение на съвестта.

Поемата е пронизана от силно драматичен вътрешен нерв, който, както в много произведения на Славейков, има чисто психологически характер, без да се изразява в развитието на самия сюжет. (Това особено важи за толкова еднотипните по постройка, замисъл и художествена реализация т. нар. философски поеми — „Сърце на сърцата“, „Cis moll“. . .) Външно не става нищо — почти няма действие. Погромът на бунта е само фон, трагично зрелище, на което присъствува героят и се явява като повод, като конкретен двигател, за да се разрази драматичната борба в душата му. Тази борба не е нова, не е случайна. Отдавна е назрявала. Всичките възможни отговори на въпроса за мястото и мисията на твореца са премислени и преживявани многократно. Сега разгромът на бунта, предсмъртните стонове, мъртвите борци, пробуждат отново съзнателно приглушаваните гласове, потисканите мисли. Разгърната е цялата вътрешна драма на героя. Съзнанието, че мястото на твореца е при хората, в центъра на пулсиращото сърце на живота, е живо и болезнено изострено. И този „тъмен гений“, с който разговаря Микеланджело, не носи никакви метафизични черти — той е просто гласът на собствената му будна и страдаща съвест. Нейните реплики са остри, настъпателни. Прякото обвинение постепенно се измества от жестока ирония. Стихът е разкъсван от многобройни въпроси. Тук Славейков чрез своя герой не отрича заангажираността на твореца. Обратното — той я утвърждава. Вътрешната драма на Микеланджело е породена точно от съзнанието, че той се е отдалечил от кипящия ритъм на живота, че е посветил годините си „на камъка“. И това съзнание е негова присъда:

Художника — отстъпник от живота!
Защо живей, към що се той стреми?
Живот, забий отровния си меч —
мсти!

(т. I, с. 285)

Сам той, а чрез него говори Славейков, определя като „грозна мисъл“ позицията:

Сладък е сънят
и нищо да не виждаш, да не чуваш,
това е най-честитий земен дял —
не ме буди, ах, тихо говори!

Така че героят, респ. и авторът, съвсем не подкрепя самоизолацията на твореца. Изолирването му е представено в светлината на нравствена присъда. Далеч съм от мисълта да отъждествявам автор и герой, но във всички тези поеми — „Сърце на сърцата“, „Микеланджело“, „Cis moll“ — в редица отношения чрез героите си Славейков излага своите философско-естетически принципи, разбирания, идеи, разкрива пътя и начина, по които се формират в съзнанието му определени естетически възгледи; борбите между противоречиви идеи и тенденции на философско-естетическа ориентация.

Според конкретния анализ в поемата като безспорно се приема становището, че художникът не трябва да бъде изолиран от живота и се издига въпросът за спецификата, същността и характера на тази връзка. Точно оттук започват действителните противоречия. Защото независимо че е само страничен наблюдател

на бунта, Микеланджело изживява болезнено своето неучастие и съвестта му го осъжда. Авторът много проникновено прозира в тази комплицирана психологическа раздвоеност, когато гласът на съвестта се отделя от цялостното поведение на личността, превръща се в съдник, който обаче е безсилен да промени поведението на твореца. Останал само зрител на уличната борба, но осъдил самоизолацията си, Микеланджело търси оправдание за себе си и за цялостната си творческа позиция.

И тук Славейков излиза извън реалните психологически, обществени и философско-естетически конфликти и навлиза в една определена идеалистическа сфера, твърде неясна и абстрактна. И отново се мъчи да даде отговор на централния въпрос в поезията си — смисъла на човешкото съществуване — открива го в проникването в „идеята", която лежи под „временната бренност". Тази представа за абсолютната идея ни отвежда към идеалистическата концепция на Платон, към Хегеловата трактовка за красивото като идея. Тук Славейков не конкретизира своето разбиране на понятието, но ако вземем пред вид цялото му творчество, се изяснява, че става въпрос за вечните, непреходни духовни ценности. Те именно са в състояние да осмислят човешкото съществуване и те трябва да бъдат обект за прозрение от всеки творец. Интересното е, че и в този момент съвсем не отрича откритата борба, а я приема и признава като едно от средствата за служене на „идеята":

един я в слово пламенно изказва,
друг в бой за нея лее си кръвта,
с длето на мрамор трети я изрязва
и я от днес изпраща в вечността.

(т. I, с. 287)

В своята статия „Българската поезия. Преди и Сега" Славейков сам тълкува произведението си: „В стихотворението си „Микеланджело" аз съм се опитал да изобразя борбата и прозрението на художника — някогашен обществен борец и неговото отречение от преките борби на денят. Не че той ще служи отсега на звездите — борбата пак е негов идеал, само че служенето на тоя идеал той разбира не както по-напред. Животът е такова бойно поле, дето трябват не само един вид борби, не само един вид оръжия. Поставени на разни позиции, в различни условия, борците имат не еднакви цели. И аз показвам как Микеланджело се премества от една на друга позиция, не дето се върдалят обикновените войници, а там, дето командирите, имайки поглед на цялото бойно поле, ръководят и дават заповеди. . . Сега той има своя воля, служител е на свой разум и воля, а те му шепнат, че художника, както и мислителя, няма защо да се бърка в ония борби на живота, които не са по натурата и признанието му. Не той е материал за тия борби, а те, самите борби, са материал за него" (т. V, с. 182). И в статията си „Поети" Славейков изказва същата мисъл: „И аз мисля, че той (поетът) трябва да върви с тях (хората), но само за да ги наблюдава" (т. V, с.50). Поетите имат „свое особено призвание", „вмесването в чужди призвания е в началото самооплюване, а на края — самоунищожение" (т. V, с. 53).

Това е една чисто естетска позиция. Тук Славейков отрежда на твореца ролята на съзерцател в живота. Сам той в редица случаи проявява съзерцателно светоотношение, но само в поезията си, в живота — не. Винаги страстно е отреагирвал проблемите, което вече изключва съзерцанието. Винаги е бил в центъра на литературното движение в България. Обкръжен от приятели и врагове, той чертае грандиозни програми за културно развитие и в същото време изпълнява с педантична добросъвестност служебните си задължения. Защото винаги е заемал някаква граждански заангажирваща служба — зам.-директор и директор на Народната библиотека, директор на Народния театър. Остър и ироничен,

нападателен и язвителен, категоричен и неотстъпчив, той води истинска битка за утвърждаване на един по-висок естетически вкус.

За тази духовна активност и действеност на характера говорят и спомените на Мара Белчева: „Същински Йеремия, слязъл от потонът на Сикстинската капела. Пророк или народен трибун би станало от него — си мислех, като гледах рошавата му глава. Нещо говори, нещо цитира, повръща се пак, допълня, отбие се подир някой детайл, завърне се тъкмо когато не чакаш.“[1] Емоционалната експресивност, вътрешният нерв на словото под външната тежест и скованост издават недвусмислено и ясно своеобразния борбен темперамент на Славейков. Всички, които са писали спомени за него, подчертават кипящата му вътрешна енергия, духовното търсачество и непримирение. И въпреки че редица моменти в поезията му издават съзерцателно отношение към действителността, то остава изолирано в цялостното му творчество. Независимо че в „Микеланджело“ открито манифестира схващането си за съзерцателната платформа на твореца, и в статията си „Българската поезия“ се мъчи теоретически да го обоснове, сам в творчеството си и в личния си живот нееднократно го оборва и решително опровергава.

Разсъждавайки върху проблема за позицията на твореца в последния вариант на „Микеланджело“, Славейков смята, че творчеството независимо от неговия характер е в състояние да осмисли изцяло един човешки живот. Отреждайки на одарената личност роля на съзерцател, той вижда в самото творческо прозрение цел и смисъл на екзистенцията на таланта. Тези изказани естетически разбирания коренно го отделят от предшествуващите поети, дори от един такъв представител на модернистичното направление като Яворов. За Ботев поезия и революция е едно и също. Поезията и публицистиката са оправдани дотолкова, доколкото служат на революцията. Но Ботев е революционер и естествено е естетическата позиция на Славейков да бъде съвсем различна. Но ето Вазов не е революционер, а за него творчеството е служба на народа. Той признава, че никога не е изплакал в поезията интимните болки на сърцето си, защото тя е била винаги изцяло свързана с отечеството.

Яворов, преди да пристъпи „моста на декаданса“, въстава срещу съзерцателната позиция на твореца: „Само кипящият като буйно вино живот е в състояние да роди истинска поезия.“ Но след това в отделни творби той изоставя този свой принцип, за да потъне в метафизичното съзерцание, в което се раждат символистичните му стихове.

Славейков пръв в нашата литература прокламира естетското разбиране за съзерцателната позиция на твореца, като сам фактически не стои на тази позиция нито в личния си живот, нито в поезията си (с изключение на единични произведения). Но следващата генерация млади поети, която се свързва по едни или други пътища със символизма, възприемат точно този пункт от противоречивата, неединна Славейкова естетика — творецът да бъде не участник в живота, а негов съзерцател, да живее не с парещите проблеми на епохата, а само с безвременните вечни общочовешки въпроси. Не че Яворов, Дебелянов, Лилиев, Ем. Попдимитров. . . приемат тази платформа като своя единствена и трайна позиция. В стиховете им ще открием болезнено изстраданата реакция към съвременността. Но важното е, че тези автори като група, като явление в литературата ни, и не толкова те, колкото теоретиците на символизма, издигат тази развита от Славейков мисъл като своя естетическа платформа и го провъзгласяват за свой учител. Така той чрез една разгърната и в поезията, и в статиите си идея, която сам не следва, проправя пътя на символизма в България, превръщайки се в негов предтеча.

---

[1] Мара Белчева. Пенчо Славейков. Бегли спомени. С., 1923. с. 17.

При анализиране проблема за позицията на одарѐната личност се разкриват определени страни от комплицираната ѝ психологическа същност, преди всичко изяви на широкото поле на обществените взаимоотношения, в последна сметка сведени до връзката творец — народ. Славейковото решение на въпроса в „Микеланджело“ е крайно непоследователно. То по-скоро е търсене, отколкото категорично изяснено становище. Но други творби, като например „Поет“ и отделни моменти от „Кървава песен“, рязко накланят везните в определена посока и ни карат да смятаме, че в поезията му взема връх утвърждението на идеята за активната изява на твореца в борбите на народа, за връзката му с народната участ. Авторът задълбочава изследването си на психологическата специфика на твореца, разширявайки наблюденията си върху цялостното му поведение в живота, върху особената му душевна нагласа.

Ако в творби като „Сърце на сърцата“, „Микеланджело“, „Cis moll“ авторът поне външно се стреми поетически да конкретизира нещата, използувайки документални моменти от биографията на героите си, в други произведения той изоставя и ситуационната конкретност, движейки се изцяло в сферата на обобщенията. Например в „Орисия“ е постигната в много лапидарна форма твърде многообхватна и цялостна характеристика на душевния мир и житейската участ на твореца. В статията си „Хайне в България“ (т. V, с. 264) Славейков пише: „След това аз съм се опитал да характеризирам Хайне най-напред в стихове („Орисия“, Епически песни, 1907, с. 19, посветени на паметта му). Но това изрично свидетелство за строго конкретния адрес на стихотворението с нищо не променя неговия обобщителен характер. Посвещението е твърде условно. Наистина в изданието на „Епически песни“, 1902 г., то присъствува, но след това съвсем естествено отпада. Стихотворението е пределно общовалидно. То разкрива духовния лик на поета и спецификата на житейския му път, така както ги разбира и преценява Славейков. Дори нещо повече — адресирано до поета, то се отнася изобщо за творческата личност.

Интересно е, че този естетически проблем — за особената душевна настройка на одарѐния човек, е разработен и във фолклора. Има много народни песни на тази тема, например широко известната „Гъдулар майка не храни“. Фактът, че чисто естетически проблеми в тяхната най-елементарна, ясна, проста, общоразбираема форма се превръщат в мотив на народни песни, показва, че тенденцията в Славейковата поезия да се трансформират естетически проблеми в теми на художествена творба имат своята далечна първооснова в нашето фолклорно наследство. Така че тази линия на Славейков, колкото и да е нова и необичайна за поезията ни, не влиза в противоречие с песенната традиция у нас. Тя се явява продължение, разработка на онова зачатъчно зрънце, което откриваме във фолклора. Наистина качествено различна, съвършено нова, но в една далечна връзка с познати народнопесенни мотиви. Още народният певец обръща внимание на странната, необичайна душа на гусларя, чийто живот рязко се отделя от повседневните норми, превърнати през вековете в нравствен закон. Дори и обобщителната форма, в която се изявява това наблюдение, е една далечна предпоставка за появата на Славейковата насока — превръщане на естетическия проблем в художествен. „Редица фолклорни процеси завършват в литературата и важни литературни явления имат своето начало в развитието на южнославянския фолклор.“[1] Същото би могло да се твърди и за развитието на редица проблеми, които се явяват в литературата ни като нещо ново, но във фолклорната традиция можем да открием далечния им първообраз.

Може би фактът, че същият мотив — своеобразната душа на твореца — се среща и в народната песен, е накарал Славейков и в „Орисия“ да се обърне към

[1] Боян Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., БАН, 1971. с. 6.

фолклорните образци. Но тук той не използува познатите песни за цигулари и гъдулари, а народното поверие за орисниците. Стихотворението е поетическо обобщение на някои основни естетически разбирания и принципи на автора. Но това съвсем не значи, че се разкрива становището му по засегнатите въпроси в някаква окончателно завършена форма. При така ярко изразената противоречивост на Славейков естествено е, че в някои пунктове „Орисия“ ще противоречи на казаното в други творби. Но, общо взето, тук са дефинирани някои основни, често защищавани от Славейков възгледи. Той тръгва от познатия мотив на народните песни — неуравновесената натура на одарѐната личност, чужда на живота в неговата повторяема битова ежедневност и в същото време с цялата си душа устремена към живота:

Да живее ден за ден,
за живот да му е свидно —
от живота отчужден

(т. I, с. 194)

Акцентира се върху един много съществен и общовалиден момент за Славейковата поезия — обичта и връзката с живота. В стихотворението незабележимо и ненатрапчиво се преплитат разбиранията на народния певец за одарѐната личност и специфичните чисто славейковски естетически принципи, които в едни пунктове съвпадат с фолклорното становище, в други — се явяват негова вариация, продължение или разработка, в трети — са нещо съвършено ново, напълно чуждо на народнопесенната традиция. Фолклорното схващане за несретническата участ на певеца своеобразно преминава в Славейковата теория за ролята на страданието в съдбата на таланта като необходимо условие за създаване на художествени ценности. Тук ще срещнем нахвърляна и представата за живота след смъртта на твореца, и неедноктатно изказаната мисъл за неразбирането на одарѐната личност и противоречията ѝ с тълпата, и идеята за мъчително упоритият дълъг труд в творческия процес, и убеждението, че поезията е предназначена за хората. Така тази леко написана в привидно приказна форма песен в един доста програмно формулиран вид синтезира съществени страни от естетическите възгледи на Славейков за душевността и живота на твореца. Народнопесенната обвивка е спасила донякъде твърде оголено изложените естетически принципи от декларативност.

Личните откровения на автора в изповедните му творби се явяват като потвърждение на естетическите му принципи и същевременно като първооснова за тяхното оформяне. Становищата на Славейков за психологическата специфика на одарѐната личност до голяма степен се покрива с доминиращите в материалистическата естетика схващания. Фр. Меринг пише: „Маркс бе на мнение, че поетите са чудаци, на които трябва да се предостави да вървят по собствени пътища, и че към тях не бива да се прилага мярката за обикновените или дори за необикновените хора. Поетите искали да бъдат ласкани. . .“[1]

Славейков е поет с ярко изразено самосъзнание на творец. Наистина Вазов пише за стиховете си:

Те жив са отклик на духа народен,
а той не мре, и дор сърца туптят
от скръб и радост наший край свободен
и мойте песни се ще се четат.

(„Моите песни“)

Но при Славейков творческото самосъзнание не е само личен проблем, а и естетически, момент от интересуващия го многообхватен и сложен комплекс въпро-

[1] Фр. Меринг. Карл Маркс. С., 1957. с. 115.

си около същността на творчеството и личността на твореца. Тръгвайки от своето самосъзнание и лично самочувствие, той стига до положения, които налага като общовалидни. Многократно, в най-различна форма и по най-различен повод изразява увереността си, че ще получи голямото признание на нацията. В прозрачно иносказателната форма на почти автобиографичния очерк за Иво Доля цитира една мисъл: „Когато ме изгубите, само тогава ще ме намерите“ (т. II, с. 125). И с нея обяснява участта си на поет. Неговото истинско признание е в бъдещето. Смята, че съвременността не може нито да го оцени, нито да го разбере — неплодородно е „безпаметството на нашето време — почва твърда и която рядко ражда клас за жътва“. И образът на стария Иво Доля, който в проблясъците на разума чете „вечния пръв печатен екземпляр“ на своята поема, и възхищението му от силата на собствената му поезия, и посмъртната оценка на съвременниците му: „той беше носител на нашето съзнание и негов засега най-добър изразител“ разкриват изключителното самочувствие и творческо самосъзнание на Славейков.

Той има готов отговор за тези, които ще го обвинят в липса на скромност: „Не е моя работа да казвам достигнал ли съм аз него в пътя, който вървя. Склонен съм да приемам мнението на ония, които съвсем отрицателно се отнасят към моето дело. Та що от това! Истински нищо не чини само оня войник, който не се домогва да стане генерал. . . Скромни са само просяците и фарисеите-книжници, и те не отиват по-далеч от торбата и традицията. Домогвайте се: ако сами нищо не достигнете, то поне ще помогнете на домогванията на онези, що идат след вас и имат по-голяма сила от вас!“ (т. V, с. 183—184). За Славейков въпросът за творческото самосъзнание е не само личен, но и принципен. Той го разглежда като необходимост и много убедително обосновава становището си. Тази логически защитена мотивировка вече му дава пълна свобода да изразява и в поезията самочувствието си на творец, вярата си в голямото признание. Но той не остава в границите на личните възприятия, оценки и желания. Интересува го изобщо съдбата и признанието на твореца.

За Славейков светът се дели на две: смъртен и безсмъртен. Но в това деление той не влага нито религиозен, нито идеалистически смисъл. Смъртно е всичко, което съществува на земята. Безсмъртни са идеите, духовните ценности, творчеството; те остават като наследство от вековете и поколенията. И в този порядък творецът също е безсмъртен — чрез произведенията си той надживява всичко смъртно и остава в бъдещето. В разсъжденията на Славейков няма нищо, което да влиза в противоречие с диалектикоматериалистическото разбиране за движението в живота и съхранението на духовните и културните ценности. Малко смущаваща е формулировката на тези разсъждения, например душа „в минутното за вечното родена“ („Молитва“, т. II, с. 46). Разбира се, в това стихотворение трябва да се абстрахираме от твърде ирационалния порядък на някои авторови разсъждения. Наистина в известни творби становището на Славейков за смъртно и безсмъртно в живота се примесва с известни ирационални представи. Но като се изключат тези произведения, малко на брой и дисонансно звучащи в контекста на цялото му творчество, в останалите творби, в които се проявява, този мотив е философски размисъл за преходното и непреходните трайни ценности, създадени от човека. Творецът е създател на такива духовни ценности, имащи вечно значение. И в това е неговото безсмъртие. Интересни са размислите за пътя, по който то се осъществява. Обикновено авторът не се задълбочава във въпроса, приема го в най-общата му форма — истински голямото художествено произведение вече само осигурява безсмъртието на твореца. В „Cis moll“ представите са конкретизирани. Изкуството възвисява „хорските сърца“. Безсмъртността му се реализира в не-

пресъхващото му въздействие върху хората, което за автора е емоционално и етично облагородяване.

И в тях сърца, един през векове,
ти ще живейш безсмъртен в смъртний мир.

(т. I, с. 225)

Славейков много ясно е осъзнавал през целия си живот, че е поет. Живеел е с голямото самочувствие на творец. Сам неведнъж е подчертавал, че неговото съществуване е в поезията. В „27 април 1866“, говорейки за своите „ясни песни“, изрично отбелязва: „Во тях е целий ми живот“ (т. II, с. 96). Не трябва да абсолютизираме това откровение, но подробното проследяване биографията на поета и спомените на съвременниците му го потвърждава. И за своето литературно дело той с право е чакал признанието на бъдещето. За него творчеството е нравствен подвиг, проява не само на одарѐност, но и на изключителна воля, постоянство и труд. В „Баща ми в мен“ той направо казва:

и съд на бъднето да чакам се изправих
с теб — две со подвизи увенчани чела.

(т. II, с. 134)

Славейков винаги подчертава — и в стиховете, и в прозата си, и в литературно-критическите статии, че оценката и признанието на твореца идват единствено в бъдещето. За него това е общовалиден принцип. Когато говори за себе си, е твърде субективен, защото излиза от конкретните впечатления на българската действителност от онова време, от хулите и клеветите на критиката. И това субективно и твърде конкретно положение той разпростира до общовалидно. В примери от световната културна история намира потвърждение и подкрепа. Какво по-аргументирано доказателство от трагичната съдба на Бетховен — един гений на човечеството — останал неразбран и неоценен от съвременниците си (в „Cis moll“ този мотив е намерил израз в отношението на ученика на Бетховен към музиката на оглушалия титан). А участта на стария Славейков е съвсем конкретен и близък пример. Така личните изживявания, наблюденията върху съвременната му действителност и образци от световната история се обобщават в максимата — единствено бъдещето е в състояние да оцени твореца.

За Славейков неразбирането, което обкръжава одарѐната личност, е общовалидно положение и лична участ. В единични случаи (например в „Орисия“) противоречията между мнозинството и твореца са изведени до антагонизъм, в който прозира и индивидуализъм. И след смъртта на поета нека:

. . .живее дух терзан —
за да има що да хули
жадната за хули сган.

(т. I, с. 195)

Но авторът сам оборва себе си — в „Луд гидия“ всички приемат и благославят и изкуството, и човека, който го създава. Конфликтът творец — маса е лично изстрадан и при решението му винаги се проявява субективната реакция на поета, изживял не едно огорчение от критици и многобройни врагове.

Мотивът за неразбирането на твореца, за недооценката му, за фалша и лицемерието, с които го обкръжават хората, зазвучава на много лична струна в „Псалом на поета.“ Славейков често е войнствено настъпателен, категоричен и непреклонен в мненията — дори и когато сам си противоречи. Но тук е смирено тих, с някакво мъдро примирение пред неизбежния ход на самия живот, възвисен над дребнавите житейски сплетни. Душата му е изпълнена със светло прозрение в хармонията и величието на живота. Но дори и в тази толкова сък-

ровена творба, молба-завет към близките, не са забравени огорченията, нанесени от съвременниците. Личната болка и обида преливат в идеята, че талантът остава недооценен и неразбран от съвременниците си. И това е още един аргумент за абсолютната необходимост от голямо творческо самосъзнание. То е елемент от психологическия строй на твореца — извор на духовна сила, опора срещу ударите на живота и неразбирането на съвременниците.

Славейков се интересува не само от духовната същност на одарѐния човек, но и от психологическата специфика на творческия акт. Неедноκратно се спира в произведенията си върху самия процес на творчеството. Привличат го онези мигове на крайна емоционално психологическа концентрация на личността, когато се създава изкуството. За него художественото творчество е мъка, дори и откъм чисто външно физическата страна (по спомените на близките му, с труд е изписвал самите букви). Той говори бавно, поправя творбите си, преработва, промисля, многократно се връща към един и същ въпрос, винаги се стреми да проникне в крайната глъбина на проблемите. И смята, че точно така трябва да се работи — в хладно съсредоточаване и дълъг труд. Пристрастен към всичко, което го интригува, той не за първи път издига и налага своето мнение за общовалидно. Не цени лесното писане, импулсивно несъзнателната развихреност на въображението. И фразата на Юго „Бог диктуваше, аз пишех“, изразяваща становището на романтиците, за него е лишена от истинност. Сам би могъл да изкаже афоризма на Флобер „Пегас най-често ходи равно, а не препуска“[1]. Признава: „Аз не зная халюцинации при творчеството си“[2] и съветва Яворов да пие бром, когато пише, за да подтисне необузданата горещина и драматизма на емоционалното отреагиране.

И в поезията си, анализирайки творческия акт, Славейков търси онова мъчително психологическо състояние, което ражда художественото произведение. Не разглежда творческия процес като нещо самостоятелно, а съзнателно го свързва с цялостната душевна драма на героя — така моментът на създаването на творбата придобива още по-голямо и предълно болезнено напрежение и в него се изявява личността на твореца с всички свои черти и проблеми. За Бетховен („Cis moll“) миговете на творчеството са върховна изява на личността и таланта, крайна концентрация на духовна сила и воля, те са спасение, възвръщане към живота, изход от трагедията. За Микеланджело (едноименната поема), фокусирайки противоречията и дилемите, поставени за разрешение, те са самооправдание. Дори в едно такова произведение като „Сянката на свръхчовека“, пронизано от ирационализъм, Славейков разглежда творческия акт откъм психологическата му страна като върховно усилие на личността, което създава едно творение. Във всички тези творби анализирането на творческия процес стои встрани от основния проблем на произведението.

И само в „Как ли ще мина и утрешний ден“ (т. I, с. 162) поетът се съсредоточава единствено върху него. Независимо от изповедно-монологичната форма стихотворението не крие строго лични моменти. То е откровение за онова комплицирано психологическо състояние, което изживява талантът при създаването на едно произведение. Славейков има пред вид онзи тип творци, към които принадлежи сам той, творци, които, потънали в размисъл и съзерцание, изстрадват в продължителността на съсредоточаването раждането на творбата. Въпреки че атмосферата е доуплътнена с въвеждането на битови детайли от делничното всекидневие, акцентът определено пада върху вътрешния психологичен строй на лирическия герой. Творчеството се трактува като „дълг“, напълно осъзнат и премислен.

---

[1] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество, с. 273.
[2] М. Арнаудов. — Съвременник, 1921, кн. 1, с. 31.

И в статията си „Душата на художника“ Славейков също се спира на така дълбоко интересуващата го тема за мъчителния процес на самия творчески акт. Той пише: „Мъката на тая работа е виновница, че толкова художествени творения са оставали недовършени. . .“. И цитира Боденщед:

Най е мъчен тъмний път
от сърцето до перото.
(т. V, с. 58)

Мъката на творчеството — това е един от малкото въпроси в цялостното литературно дело на Славейков, по който няма противоречия и различни мнения. При всички поводи, когато се докосва до спецификата на психо-емоционалното протичане на творческия акт, е категоричен и крайно (необичайно за самия себе си) последователен в изказванията — творчеството е мъка. Сам се възхищава от тази мъка, цени я, фетишизира я, издигайки я като компонент на истински големия талант. Наистина сам признава, че „Змейново любе“ го написал веднага, просто изведнъж“[1]. Но това изключение в литературната му практика не променя ни най-малко неговото мнение по разглеждания въпрос и личното му отношение и оценка към импулсивно изявяващия се талант и към другия тип, работещ мъчително, бавно, съсредоточено.

Славейков цени упоритостта и мъчителния труд на твореца, но вижда в дарбата първо условие за творчество. Тя го интересува като изява и същност. И той многократно се спира върху спецификата ѝ, опитва се да изясни особеностите и произхода ѝ. И ако в „Луд гидия“, стихотворение, написано на основата на фолклорна песен, възприема трактовката на народния певец „що е божа дарба — то е за свят чудо“ (т. I, с. 185), без да я коментира и анализира и без да излиза извън нейните рамки, в други стихотворения специално акцентира върху същността на таланта, стреми се да изясни неговата природа и пътища на проявление. Разсъжденията на Славейков за спецификата на таланта, изразени в поезията му, носят на пръв поглед определено идеалистически характер. В „Cis moll“ талантът се приема като изключителна проява на човека, но се свързва не с качествата на самата личност, а с някаква висша сила, централизираща и направляваща всичко, в случая — „Висший слух“ (т. I, с. 224). Тук поетът достига до известни ирационални представи за същността и проявата на таланта. Без да го откъсва от отделната човешка личност, той му придава метафизичен характер.

От Славейковите размишления и анализи на комплицираната природа на таланта изобщо липсва представата за някаква връзка между талант и общество, между талант и епоха. Условията на обществото и епохата са игнорирани. За автора не съществува никаква зависимост между тези две сфери на човешката дейност. Едната — обликът на времето и обществото — се отнася до обикновените въпроси на деня, които не са според него от съществено значение за творческата личност; другата — изявите на таланта — се отнася до онези сфери на висшите прояви на човека, които излизат извън временното и тленното и дават възможност на избраниците (творците) да проникнат в неизменните проблеми на битието, да създадат неповторимостта във вечното обновление на изкуството. Налице е трайно придържане към определението „божий“, отнесено към дарбата. В „Успокоения“ четем:

от божий плам душата обгорена“
(т. I, с. 235)

---

[1] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество, с. 315.

„сърцето — бездна на жестоки мъки,
огреяна от божията искра.

(т. I, с. 236)

Напълно идеалистическата трактовка на същността на таланта определя цялостния строй на стихотворението „Ти, който бдиш от небесата“. Отново се подчертава божественият характер на дарбата.

Спази ме, докато направя,
що с вяра в тебе съм почнал,
и посегни от мен тогава
да земеш туй, що си ми дал.

(т. I, с. 165)

В поезията на Славейков не откриваме друго обяснение на проблема. В тази сфера няма противоречия — определението произхода на таланта като божествен изчерпва становището на автора. Но то своеобразно се съчетава с доминиращите в поезията му материалистически разбирания за предназначението на творчеството, за изворите му в живота, за неговото силно емоционално психологическо въздействие върху всички хора. И достатъчно е само да разгърнем статията на Славейков „Душата на художника“, за да се сблъскаме с едно ясно промислено и пълно опровергаване на илюзията за „божествеността“ на таланта. Репликите са категорични и аргументирани; издават познания, ерудираност и свобода на мисълта; едва прикритата ирония се измества от осъзнатата необходимост за сериозно прозрение в дълбочината на проблема. „Художниците обичат често да се зоват избраници божии, и не само да се зоват, а в наивна самолъст и да се имат за такива. Критици като Карлейля и философи като Шопенхауера, за които поезията на истината е почти идентична със самата истина, не пропущат случай да поддържат художниците в тяхното самомнение. Обаче модерните психологически изследвания ни показват твърде ясно, че художникът е човек като всички други, с тая малка разлика: той е надарен от природата с особена възприемчивост за ония неща от външния свят, които са средство или предмет на неговото художество“ (т. V, с. 53).

Но и в статиите на Славейков се среща определението „божии“. В „Народните любовни песни“ народният певец е наречен „птичка божия“ (т. V, с. 35).

Кое от двете така диаметрално различни мнения е истинското разбиране на Славейков за същността на таланта? На каква основа възникват тези полюсни противоречия? Изразяват ли те промени в естетическите възгледи на автора? Нямаме никакви основания да говорим за развитие и изменение на естетическите разбирания по този пункт на Славейков. Дори чисто външно хронологическото подреждане на творбите, засягащи този въпрос, показва, че противоречивите изказвания не са плод на последователни промени във възгледите. Склонна съм да смятам, че дори в случая не можем да търсим някакви дълбоки и същностни противоречия в естетическата платформа на автора. В статиите си с единични изключения Славейков аргументирано и промислено разгръща мнението си и то изразява неговото истинско разбиране за същността на таланта. А определенията и загатванията в стиховете му по-скоро са плод на инерцията, наложена в световната поезия, отколкото на сериозна трактовка на проблема. Още в древна Елада се говори за божествения произход на дарованието и на изкуството. В митологията откриваме митовете за Аполон и деветте музи — покровителки на отделните видове изкуства. Дарбата се дава на хората от боговете. И оттам определението „божествена дарба“, утвърдило се през вековете в поезията като израз на схващането за нейната вроденост. Още Хегел пише, „че геният е природно обусловен и природно задължен, че в такъв случай той е

вроден“[1]. Така че противоречието между поезията и статиите на Славейков в случая е само привидно, последица от инерцията на терминологията. И само загатването в „Cis moll“ за „Висший слух“ носи известен идеалистически оттенък.

Ако в трактовката на въпроса за същността на таланта между статиите и стихотворенията на Славейков откриваме различия, то по отношение на другия важен естетически проблем, засегнат в творчеството му — връзката между живота и поезията, — авторът е значително по-последователен и единен. В писмо до Мара Белчева, говорейки за Валерий Брюсов, въпреки уважението си към големия поет той подхвърля във връзка с неговите символистични творби: „Подозирам, че е от оная секта кантианци, според които художествената правда е лъжата на живота и че художникът е орган на себе си, на своя вътрешен мир, а не огледало на миру вне его.“[2] А в статията си „Душата на художника“ Славейков пише: „всички истински художници принадлежат на една единствена школа — живота“ и определя „великата задача на изкуството: да бъде отзив на живота“ (т. V, с. 61). А в статията „Гьотевите песни“ цитира немския поет, който казва, че „същинската ценност на тъй наречените народни песни е в това, че техните мотиви са взети непосредствено от живота“ (т. V, с. 223).

Славейков е пределно категоричен в това свое становище. Опитва се да го разработи теоретически. И интересното е, че почти същата принципна формулировка срещаме и в стиховете му. В „Златен дъжд“ четем:

че лула тютюн не струва темата из книга взета,
че в живота само има туй, що трябва на поета.

(т. VI, с. 171)

Стихотворението — малък поетически разказ по приказно съчинен анекдотичен сюжет — сякаш е написано, за да се стигне до този финал, въпреки че самият финал съвсем не е естествено произтичащ смислово логичен завършек на случката.

Но за поезията на Славейков е важно не толкова формулното манифестиране на естетическата платформа, колкото нейното художествено покритие. Стиховете му действително са „отзвук на живота“ — в тях ще открием и душевността, и съдбата на народа; и картини от неговото минало, и бегли скици от настоящето; и хармонията на природата с величествения лик на Балкана, и разгърнат интимния свят на човека. Действително Славейков е привлечен от големи чисто естетически и философски проблеми, но тяхното разрешаване той търси не само в сферата на абстрактния размисъл, а в разностранните изяви на битието. И само в много редки случаи връзката с живота се разкъсва. Но ницшеанските индивидуалистични отстъпления за силната личност се самоизолират в богатото и дълбоко проблемно творчество на поета, или своеобразно трансформирайки ги, авторът търси пътища, за да ги свърже с живота и съдбата на народа (както е в случая с „Единния“ в „Кървава песен“).

В сферата на поетическия размисъл за твореца и таланта проблемът за предназначението на поезията привлича Славейков в разнопосочността на възможните решения. Авторът го разглежда на чисто естетическа основа, игнорирайки обществената му същност. Стреми се да го трактува общо, принципно, но не може да остане винаги напълно обективен. Поддава се на личните си пристрастия, на симпатиите и антипатиите. И становището му твърде често се променя в коренно противоположни посоки. Много от противоречията на Славейков се фокусират именно в изясняването на въпроса за адреса на поезията.

Както по отношение на всички философско етични и естетически дилеми, поставени в произведенията му, така и по този въпрос откриваме многобройни отговори. Решението съвсем не е еднозначно и категорично. В допълващите се

---

[1] И. Паси. Естетически студии. С., 1970. с. 51.
[2] П. Славейков. Писма до Мара Белчева, с. 105.

или взаимно оборващи се мнения ще се опитаме да отделим доминиращото, това, което е най-характерно за поета; не само което най-често се среща, но и което е най-добре аргументирано и подкрепено от цялостната му художествена практика. Всеизвестни са Славейковите изказвания, че изкуството не е за „фасулковци“. И въпреки че статиите, писмата, записаните размисли под форма на афоризми и поезията му представят едно органическо неотделимо единство, че те в своята цялост разкриват творческата личност на поета, ние съвсем съзнателно ще се спрем преди всичко на неговата поезия. Защото изказванията на един писател са важни, но основното за една поезия е не това, което е казал или теоретически развил нейният автор, а това, което откриваме в стиховете му. И все пак най-беглото позоваване на статиите и репликите на Славейков е неизбежно. Например той цитира думите на Гьоте: „Моите творения не могат да бъдат популярни. . . Те не са писани за голямата публика, а за ония малцина, които копнеят и се домогват до онова, до което и аз се домогвам“(т. V, с. 228).

Тезата, че изкуството е за избраници, изложена в статиите на Славейков, изказвана в подхвърлени реплики в частен разговор, намира място и в поезията му. Например в стихотворението „Песен за непесници“ поетически е разработено естетското схващане, че изкуството е достъпно и разбираемо само за духовния елит на обществото, който носи в себе си частица творческа одареност.

Абдул Хасан омайни песни пей!
Но само онзи ще ги проумей,
кому в душата огън грей небесен,
чие сърце, отзивчиво на песен,
само за песни дарба обладава.
Певец певеца само проумява —
а не пазарски кой да е абдал,
чул — недочул, разбрал — недоразбрал. . .

(т. I, с. 227)

Искам да се върна към другата редакция на стихотворението, която завършва със стиха: „Разбирайте таз песен както щете“ (Бележки, т. I, с. 396). Този финал недвусмислено подсказва многозначителните алюзии на творбата. Какви подбуди са накарали Славейков да замени интригуващо щекотливия завършек с напълно незаангажиращия стих „Той сам веднъж ми за това разказа“. Може би съзнавайки много пряко дидактичния характер на творбата, с новия финал е целял да омекоти дидактизма и, от друга страна, да не нарушава избраната форма на източна приказка. Стихотворението е поетически разработена Славейковата теза за избраниците. Но тук естествено възниква един въпрос — това не е ли алюзия за българския литературен живот от онази епоха? Оценките на критиците на Абдул Хасан така поразително напомнят на критикарските хули, вражди и клевети, които царуват в печата ни от края на миналия и началото на новия век. Не е ли прибягнал и тук поетът до една литературна мистификация, както в цикъла „Шарки“ или години по-късно в „На Острова на блажените“? И веднага следва другият въпрос — съвременните литературни нрави не са ли оказали влияние върху Славейков при решението на проблема за предназначението на изкуството? Още повече, че той сам твърде често е изпитвал ударите на една неерудирана и неаргументирана критика. Наистина стихотворението е писано твърде рано — публикувано е в „Мисъл“, III, 1893, с. 242, а в един ръкопис срещу заглавието стои 1892 г. Тогава Славейков още не се е превърнал в прицелна точка на отделни критици, а и на цели вестници и списания. Но все пак той е имал възможност да изпита лични огорчения от критиката на съвсем случайни имена. Впечатленията от цялостната литературна обстановка у нас създават у него твърде пристрастно отношение към проблема за предназначението

на изкуството. И той често не го разглежда от принципни позиции, а пристъпва със своя тясно субективна мярка на засегната личност.

Естествена е реакцията му към празнословието на случайната критика, сатирично наречена от него „пазарска“. Но Славейков не спира до този момент, а обобщава и абсолютизира наблюденията си, превръщайки ги в естетически принцип. И веднага излага максимата — изкуството може да бъде разбрано и оценено само от избраниците, от творчески одарѐните личности. Това са разбиранията му, когато разсъждава за изкуството под прякото въздействие на впечатленията си от литературните нрави у нас. Независимо от подбудите позицията му издава ярко изявен естетизъм.

Но в същата 1892 г., когато е написано стихотворението „Песен за непесници“, в „Орисия“ се сблъскваме с коренно противоположно схващане. То се прокрадва между другите проблеми, без да се акцентира специално върху него. За твореца авторът пише:

Не светът да го прехраня,
а светът да храни той!

(т. I, с. 195)

И в автобиографичното откровение „27 априли 1866“ отново се потвърждава мисълта, че изкуството е за всички хора. Говорейки за своите стихове, Славейков подчертава:

Во тях е целий ми живот
и на трудът ми зрелий плод. . .
Берете! Той е зарад бране,
и гладний сито ще нахрани.

(т. II, с. 96)

В друг вариант тази идея е изразена съвсем пряко и категорично в „Cis moll“. Тя не произтича от съдържанието на поемата, не е в тясна връзка с напрегнатия драматичен строй в трагичните изживявания на Бетховен. Тя идва във финала като просветление и утеха, като непримирение и изход от драмата на глухотата. И онзи вътрешен глас, извиращ от глъбините в съзнанието на героя, който шепне:

. . . Ти сне
от небесата пламък Прометеев,
да го запалиш в хорските сърца
и, възгордени да ги възвисиш

(т. I, с. 225)

в същност разкрива съществени страни от естетическите принципи на автора. Славейков не само конкретизира адреса на изкуството, но и коментира неговия смисъл. В линията на традицията както „Питагор е използувал музиката като лечебно средство, Аристотел е виждал в изкуството някакво средство за очистване“[1], така и Славейков определя целта му да възпламени и възвиси хората.

Наистина той не задълбочава и не детайлизира разсъжденията си за влиянието на изкуството. Те остават обобщени и в известен смисъл дори малко абстрактни, но важното е, че присъствуват в поезията му и доминират между различните изказвани от него мнения по разглеждания въпрос. В „Cis moll“ влиянието на изкуството не е ограничено само върху избраниците. То е адресирано към всички, към „хорските сърца“. Същите идеи, но разкрити по съвсем различен художествен път, откриваме и в „Луд гидия“. В „Cis moll“ на преден план се налага драмата на личността, титанизмът на духа, поразяващите мащаби на

[1] Исак Паси. Естетически студии. С., 1970. с. 189.

духовната енергия и естетическите възгледи на Славейков са изразени под формата на своеобразна поетическа формула. В „Луд гидия“ доминира разказът, лек, игрив, подвижен, напомнящ в известни отношения народните припевки. В съвършено друга обстановка при несравнима степен на дарованието на героите и тук се сблъскваме със същите проблеми, както и в „Cis moll“. Но тук те не са изразени като естетическа формула, родена в процеса на размисъла, а са въплътени в съдържанието. Сюжетът на песента е тяхна реализация. Хумористично забавните сценки в същност разкриват една голяма истина, многократно доказвана през вековете от самия живот и залегнала в материалистическата естетика като принципно положение — истинското изкуство въздействува на всички и най-обикновените хора го разбират и възприемат.

Тези естетически принципи са извод, налагащ се след прочитането на песента. Изкуството е за всички възрасти и кръгове на обществото. И неговото въздействие е непосредно емоционално, силно, непреодолимо. Песента е направо хумористична. От нея лъха безгрижна лекота и хиперболичният план се приема като поетическа условност. Точно тази съзнателно търсена хиперболизация разкрива идеята за силното емоционално внушение на изкуството. Наистина „Луд гидия“ е възникнало на основата на народната песен „Стояне, море, Стояне“ и идейната концепция е заимствувана оттам. Но показателен е самият избор на песента и фактът, че Славейков разработва и разширява точно момента на въздействието на изкуството, на чародейната му сила да носи радост, волност, младост, да предразполага хората към добро.

Приобщаването към трезвото реалистично разбиране на народния певец е още едно доказателство, че естетската теория за изкуството и избраниците съвсем не е трайна естетическа платформа на автора. Най-последователно в поезията му е прокарана идеята, че изкуството е предназначено за всички хора. Дори и в меланхолно-тягостното и твърде песимистично стихотворение „На мойте вейки плод, плод не един узря“, в което струи разочарование, самота и отчуждение от света, през неизяснената и немотивирана обида и озлобление пак се налага мисълта, че поезията е била предназначена за хората.

И моите рожби ги обраха
онез, на свят които бяха
родени само да се радват и берат
и да живеят от трудът
роден, отгледан с чужда мъка.

(т. I, с. 168)

Славейков не само многократно засяга въпроса, че изкуството е адресирано към всички хора, но и определено говори за активното му въздействие върху човешката личност. То носи радост, оцветява живота, прави го по-светъл и празничен, предразполага към действие („Луд гидия“), облагородява духовно хората, носи познание и спасение, нравствено възвисява („27 април 1866“, „Cis moll“). Това са много материалистически и хуманистически възгледи за изкуството. Те издават едно определено реалистично отношение към сложните проблеми за връзката между изкуство и народ.

Славейков не борави с понятието „народ“. Но когато говори за „хорските сърца“, когато така шеговито разказва за жътварки и невести, „пощурели“ от тамбурата на луд гидия, просто излишно е да употребява конкретната дума. Тя е заменена с редица други понятия, които играят стилистичната функция на синоними.

И в сравнение с всичките тези стихотворения виждаме колко безпочвени и случайни са естетските формулировки в стихотворението „Песен за непесници“.

Абдул Хасан пей песни: но едва ли —
да биха ги тях всички проумяли —
не би се той отрекъл сам от тях. . .

(т. I, с. 223)

В редица поетически творби Славейков фактически отрича това становище, противопоставяйки му диаметрално противоположния възглед, че изкуството е предназначено за всеки човек и неговата мисия е да му въздейства нравствено и естетически. А самият факт, че то оказва влияние върху хората, вече носи в себе си признанието, че е разбираемо и достъпно за тях. В Славейковата поезия ще срещнем редица естетски отстъпления — основа, почва, върху която няколко години по-късно се прояви символизмът у нас. Но много по-често, много по-трайно и последователно той застъпва определени реалистични принципи, обособили се като важно звено в цялостното историческо развитие на националната ни литература. Именно с тези възгледи Славейков се явява наследник и продължител на реалистично-демократичното русло в поезията ни. И те го сродяват с днешната наша естетика и социалистическо-реалистичната ни литература.

ПОРТРЕТИ НА НРАВИТЕ

ЛАБРЮЙЕР: ХАРАКТЕРИ

Исак Паси

Qui ne sait être un Érasme doit penser à être évêque
La Bruyère, *Les caractères, II, 26*

1

По различни пътища може да възникне една велика тема. От „нищо“, от фантазията, от желанието да се противопоставя на съществуващото и така да създава новото, както например *Дон Кихот*. Или „само“ преобразувайки вече съществуваща и устойчива литературна традиция, скитащ мотив, легенда, дошла от глъбините на народа, както например *Фауст*. Или просто от една книга, само от една вече създадена и прославена книга, но когато в „нейната“ тема заживеят други ситуации, герои и конфликти, други психологични проникновения и открития, и то така, че да направят от новото произведение нов образец, заслужаващ нова и собствена слава, с нова литературна съдба. Такова е отношението на *Характери* на Лабрюйер към *Характери* на Теофраст.

Характери на Лабрюйер са коментар към *Характери* на Теофраст. Първоначално Лабрюйер е имал намерение да преведе прославеното съчинение на древния философ, като го допълни с няколко характеристики на свои съвременници — първото издание от 1688 г. на Лабрюйеровия коментар съдържа само 418 характеристики. Но постепенно „коментарът“ се допълва и обогатява и в последното прижизнено издание той вече съдържа 1120 фрагменти-характери, групирани в рубриките на шестнадесет глави. В това издание оригиналът на Теофраст повече прилича на коментар, а коментарът на Лабрюйер — на оригинално произведение. Така допълнени и развити до деветото издание от 1696 г., *Характери* на Лабрюйер остават за поколенията. Историята на Лабрюйеровите *Характери* — непрекъсващи до смъртта на автора преработки и допълнения — показва нещо твърде сходно с историята на книгите на другите моралисти, на Монтен и Ларошфуко. А и никой не може да каже, ако Паскал би завършил своите *Мисли*, на колко преработки и допълнения той би ги подложил. Книгата за морала е книга на живота и затова, докато моралистът е жив, той изменя, преработва, допълва. Книгата за морала е също живот — жив организъм.

Лабрюйер се оплаква (впрочем това оплакване се появява още у Монтен), че всичко е казано и преизказано, че древните мъдри наблюдатели на човешката природа не са оставили нищо или са оставили съвсем малко за нас. Но съчинението на Лабрюйер е надеждно опровержение на такива оплаквания и то по-скоро доказва, че *всеки* век взема своето и дава своето, че *всяка* епоха има своите

откровения за човешката природа. Защото и тази природа се променя през епохите — било в някои от по-съществените си особености, било в социалните си проявления, било в конкретния си облик. Лабрюйер е убеден — и в своето *Слово за Теофраст* той изразява това убеждение, — че в същност сърцата и чувствата на хората не са се променили, че те са останали такива, каквито са били на времето и както са описани от Теофраст. Но в същото време и в същото *Слово* Лабрюйер е не по-малко убеден, че „хората нямат вечни навици и обичаи, че те се променят с времето". И макар тези две убеждения да изглеждат сякаш равнопоставени, самият факт на новите — Лабрюйеровите — *Характери* вече показва преобладаващото значение на убеждението за историческата изменчивост на морала. Лабрюйер е последният от великите моралисти на класицистическия век и същевременно от първите по-далечни предшественици на просветителската моралистика.

За Лабрюйер човешката природа, това, което се нарича сърце и чувство на човека, е и тъждествено, и не напълно покриващо се с човешкото поведение, с онова, което се нарича нравственост и морал. Нравствеността, моралът, макар и свързани с човешката природа, са зависими още от времето, от века, те стават морал, нравственост на *сегашния* век и така векът влага своето в неизменната по общата си насока конституция на човешката природа. В *Характери* на Лабрюйер за разлика от *Характери* на Теофраст човешките характери не се представят с помощта на една дефиниция, покриваща някоя страна на човешката природа, и с няколко примера на поведението, които да я илюстрират, а се показват повече като нрави, които могат да съответствуват на природната даденост на характера, но могат и да не му съответствуват. За Лабрюйер характерите са преди всичко поведения — не толкова устойчивост на психическата конституция, колкото социално съобразена, приспособителна реакция на предпочитанието, избора, държанието и изобщо поведението. Ако гръцкият оригинал е именно *характери*, френският му коментар е именно *нрави*. Заглавието на прославената книга на Лабрюйер е *Характери*, а нейното подзаглавие е *Нрави на сегашния век*. Но в самата книга темата на подзаглавието доминира над темата на заглавието — нравите господствуват над характерите.

В социално отношение характерите на Теофраст „обхващат" средните и низшите слоеве на робовладелческото общество. Характерите на Лабрюйер включват и висшите кръгове на съвременното му френско общество — банкерите, аристокрацията, кралския двор. Социалната многообхватност на Лабрюйеровите характери в сравнение с относителната социална ограниченост на Теофрастовите е едно от предимствата на „коментара" пред оригинала, на френските пред гръцките *Характери*.

Но по-широката социална обхватност не е единственото преимущество на книгата на конгениалния френски моралист. Знаменитото съчинение на античния автор е само рамка на произведението на неговия появил се след двадесет века френски последовател. Лабрюйер не би бил френски моралист, представител на френската класическа етическа школа, ако не води потеклото си от Монтен, от великия Монтен — родоначалника на френската и световната морална есеистика. Затова в тематичната схема, в рамката на Теофрастовите *Характери* навлизат и заживяват типично монтеновските размишления за живота, за обкръжаващото, за нравите, за предпочитанията, за всичко, с което съвременниците вълнуват съвременника.

Според Лабрюйер талантът на писателя се състои в умението да назове точно и да онагледи ярко. Сам Лабрюйер назовава точно и онагледява ярко, той е живописец на човешките страсти. Но неговата словесна живопис по странен начин съчетава класицистичната с бароковата живописна доктрина.

У Лабрюйер се проявява — но по-скоро като странична тенденция — вкус към индивидуалното у човека, към индивидуално-неповторимото и индивидуално-разнообразното и в неговите *Характери* многото измислени имена, разните Клеон, Теодект, Ефтифрон, Теодем, Клитофон, Теодас, както и някои техни френски събратя създават видимостта на една реална житейска конкретност. Но тази видимост е повече привидност. *Характери* следват принципа на Сократ, който винаги е жалил хората, избягвал е клеветата и е изобличавал само лошите нрави. В *Характери* недвусмислено преобладава типичното, устойчивото, общочовешкото. Стремежът на Лабрюйер към човека изобщо подчинява отклоняващите се от този стремеж тежнения към конкретните хора. Лабрюйер остава в своя XVII в. с присъщия му вкус към общото, образцовото и нормативното — той не пише за *х* или *у*, неговата книга не е сатира на лица, а търси родовото, *Характери* са портрети на човека, портрети на нравите. Образцовото, нормативното в смисъл на постоянното и устойчивото у човека — такава е целта на философа-моралист. Още в предговора към *Характери* Лабрюйер се чувствува задължен да обяви, че неговата книга не може да се сведе само до един единствен кралски двор и до една страна, защото тогава тя „ще изгуби много от своята широта и полезност, ще се отклони от намерението ми да рисувам хората изобщо". Този стремеж към нормата и образеца е продиктуван от върховния картезианско-класицистичен принцип на XVII в., от принципа на разума, чието господство се схваща като необходимо, абсолютно, безусловно. „Разумът подобно на истината е един: само един път ни води до него, а хиляди други ни отклоняват" (XI, 156*). Моралистиката на Лабрюйер е картезианска, тя е разум, превърнат в морал, принцип, доведен до поведение, идея, реализирана в постъпка. Но не само добродетелта може да бъде изтълкувана като истина, като своеобразна истина — още повече и за разбирането на морала, за познанието на човешките постъпки и характери е необходим принципът на Декарт. Защото и в тази познавателна сфера нищо не трябва да се приема на доверие, а само в резултат на недвусмислено, ясно и отчетливо убеждение. „Принципът на Декарт, според който човек не трябва да вярва и в най-дребните неща, преди да ги е опознал ясно и отчетливо, е съвършено правилен и уместен при оценка на хората" (XII, 42).

Но въпреки цялата строгост на идеите и цялата прецизност на тяхното изразяване, за каквато ратуват *Характери*, словесната живопис на Лабрюйер е енергична, дори темпераментна, неговите нравствени портрети са изпълнени с подробности, изобилствуват с детайли. Като барокова картина Лабрюйеровите нравствени портрети са преизпълнени с материя, в тях неудържимо струи животът, от тях се разлива един чисто сетивен блясък.

Мисията на моралиста е трудна. Усилията му са големи и когато са успешни, заслугите му са също толкова големи. Не е лесно да се проникне до човешкия характер, който по правило не лежи на повърхността на поведението. Малцина са познавачите, които се добират до истината и могат да преценят точно: и чистотата, и добродетелта, и отявленият порок се разкриват малко по малко с течение на времето и обстоятелствата. Да разбереш човека е трудно, още по-трудно е да нарисуваш портрета на нравите му. Лабрюйер се домогва не само до общочовешката психология, но при това достига — както може и да се очаква от всеки голям и истински моралист — и до истински психологически проникновения в нейните детайли. Те, тези психологически проникновения са прости, както просто е всичко велико, за тях всеки си казва — да, така е, сякаш сам е

---

* Римската цифра означава главата от *Характери*, а арабската — фрагмента в съответната глава. Използуван е преводът на Стоян Атанасов, който предстои да бъде публикуван от Книгоиздателство „Георги Бакалов", Варна.

достигнал до тях, но само дето не се е сетил да ги изкаже. И ето, явява се *един*, който ги изказва — този един е моралист и такъв моралист е добър.

„Животът е онова, което хората искат да запазят най-много, но за което се грижат най-малко“ (XI, 34).

„Човек никога не живее достатъчно, за да се поучи от грешките си“ (XI, 60).

„Да съжаляваш, че обичаш един човек, е истинско щастие в сравнение с това да живееш с някого, когото ненавиждаш“ (IV, 40).

„Искаме ли да забравим някого насила, повече мислим за него“ (IV, 38).

„Приятно е да срещнеш погледа на човека, на когото току-що си помогнал“ (IV, 45).

„Ние се привързваме все повече към хората, на които правим добро, и ненавиждаме силно онези, които сме обидили сериозно“ (IV, 68).

„Фалшивата скромност е най-висшата изтънченост на суетата“ (XI, 66).

„В приятелството поверяваме тайните си, в любовта ги издаваме“ (IV, 26).

В строгия класицистичен рисунък, съчетан с бароковата пищност на портретите-характеристики на Лабрюйер, се оглежда цял седемнадесетият век. *Характери* на Лабрюйер са от последните ярки книги на този век. Но Лабрюйер е и от първите, които предусещат новия век — и не само с разбирането за влиянието на времето върху морала. Лабрюйер антиципира просветителското столетие — велико не с аристократическа чест и с достолепие, а с плебейския протест, завършил по неподражаем начин в революцията, основателно наречена Велика.

2

В самата представа за моралист се включва и един почти задължителен за него момент на недоволство от моралната ситуация, на осъждането ѝ, както и въздействието за по-съвършено състояние на нравите. Малцина са онези моралисти, които като Спиноза биха се задоволили с чисто геометричното изложение на етиката, за които значение има не одобрението или осъждането на човешките постъпки, а познанието на човешката природа, такава, каквато е, разглеждането ѝ като естествен процес на закономерно редуване на причини и следствия. Спиноза е по-скоро учен и философ, не моралист в традиционния смисъл. А моралистът в някаква степен е и морализатор. Затова прозвището моралист понякога придобива и отрицателен оттенък — когато на определеността на действителното се противопоставя химерата на желаното. Но ако от социално или дори от естетическо гледище утопизмът е винаги уязвим, от чисто етическо гледище идеалът — и когато не е осъществим — има реалния смисъл на реално противопоставяне на порока. Моралистът осъжда, порицава, заклеймява почти толкова, колкото и поучава, наставлява, внушава. В предговора към своето съчинение Лабрюйер допуска възможността хората, които ще гледат портрета, който той им е направил, да се поправят. „Ораторът и писателят не могат да не изпитват удоволствие от възхищението, което предизвикват, но те би трябвало да се срамуват от себе си, ако словата или писанията им търсят само хвалби. Още повече, че най-сигурното и недвусмислено одобрение е в промяната на нравите и в поправянето на тези, които ги четат или слушат.“ А в *Слово за Теофраст* Лабрюйер още по-директно определя задачата на своето произведение, което „цели единствено да вразуми човека“. По искреното убеждение на Лабрюйер — както и на всеки моралист — най-висшето предназначение на моралистиката е самото състояние на морала, изправянето на нравите.

Първото морално недоволство на Лабрюйер идва от богатството — не толкова самò по себе си като богатство, колкото като морален феномен. Откогато човечеството е измислило онези късчета метал и техните книжни еквиваленти,

наречени пари, оттогава и размишляващото човечество е започнало да разбира в каква ужасяваща зависимост от тях е изпаднало. Да разбира, че парите дават на човека онова, което той няма, и му отнемат това, което той има. Да разбира, че измислената от човека сила е станала по-силна от самия човек. Самостоятелната сила на парите се превръща в морално опустошаваща стихия и затова измежду мислещото човечество именно моралистите са, които най-остро и най-болезнено чувствуват пристъпите на тази стихия. И които — наред с поетите — най-възмутено и гневно реагират на тези пристъпи. Защото морално опустошаващата стихия на парите се проявява във всяко общество, в което печалбата и натрупването стават цел на човешкото поведение — металните късчета и техните книжни еквиваленти са по-значими от честта, достойнството, добродетелите. Парите дават на глупака уважение и почит, те дават на стареца млада жена и той бива предпочетен пред всички други кандидати. Да имаш пари — означава да имаш приятели, почит, любов, всичко. Да нямаш пари — означава да нямаш приятели, почит, любов, нищо. Драмата на Тимон Атински е твърде стара и твърде продължителна, тя е антична и нова — неслучайно в началото на новото време Шекспир ѝ дава нов живот.

Чувствителната душевност на моралиста Лабрюйер откликва на трагичната власт на парите. По времето, когато се появяват неговите *Характери*, във Франция властта на банкерите, на хората на парите вече успешно конкурира или не по-малко успешно се инфилтрира в потомствената власт на аристокрацията. Банкерите събират най-много от омразата и презрението на Лабрюйер, към тях той е непримирим и безкомпромисен — към тези новоизлюпени и новоиздигнати, които в най-голяма степен разкриват несъответствието между знака и означаваното, между формата и съдържанието, външното и вътрешното, несъщественото и същността. Наистина — разсъждава Лабрюйер — невероятни са диспропорциите между хората, които имат повече монети, и онези, които имат по-малко. За пропадналия банкер казват, че е никаквец, а на преуспяващия — искат ръката на дъщеря му. Колкото повече човек губи покровителства и богатства, толкова по-добре проличават у него недостатъците му, които никой преди не е забелязвал, но безсмислено е да се присмиваме на глупавия богаташ — присмехулниците ще са на негова страна. Уважаването или презирането на хората е според лукса на техните карети. Богатството на богаташа не само деформира мнението на другите за него или по-точно създава му незаслужено мнение. Богатството деформира или по-точно създава незаслужено мнение и на богаташа за самия себе си. Щом той може да си купува ум, значи и сам е умен, щом може да си купува красота, значи и сам е красив, и щом може да си купува добродетел, значи и сам е добродетелен. „Успешните сделки и нарасналите суми в касата карат човек да си мисли, че е поумнял, че е едва ли не в състояние да поеме властта в ръцете си“ (VI, 37). Такава е нравствената стойност на богатството.

Но моралистът затова е моралист, защото, каквито и констатации да прави за нравствената поквара на своя век и своето общество, каквото и недоволство да изпитва спрямо определена нравствена ситуация, той се издига над тази поквара и тази ситуация, за да ги осъди, и ако не да посочи пътя към по-определено нравствено усъвършенствуване, то — най-малкото — да даде един нравствен идеал. В независимостта на позицията на моралиста спрямо нравствената ситуация се проявява не само неговата свобода, но и силата на неговите морални внушения. Моралистът е нещо повече от морала — ако не показва пътищата той поне сочи целта.

Най-напред — пита се моралистът — колко струва тази алчност, тази бясна гонитба за натрупване, а следователно и — потенциално — за удоволствия. Не променя ли тя смисъла на човешкия живот и не кара ли тя човека да трупа и да трупа, на младини — за старини, а на старини — за гроба. Богатството само̀

разпалва алчността. Колкото повече имаш, толкова повече искаш да имаш. Светът е пълен с хора, които безскрупулно искат онова, което не заслужават, или пък категорично отказват да дадат това, което дължат. Богатството не поставя граници на честолюбивите амбиции — вчера би бил доволен с толкова, но днес вече искаш два пъти повече. Богатството и алчността вървят за ръка, а който се ръководи от алчността, той отхвърля всичко друго. „Истинският търговец не оплаква нито приятелите си, нито жена си, нито децата си“ (VI, 34). Ето защо — Лабрюйер твърдо вярва в това — богатството на някои хора не е за завиждане, щом като те са го заплатили скъпо: с цената на отдиха, здравето, честта и съвестта. Толкова повече, че може би щастието е отсъдено другиму. Ако се съди от начина, по който бог разпределя благата, и от качествата на онези, които са най-облагодетелствувани, сигурно той не отдава голямо значение нито на богатството, нито на богаташите. Но и самото разбиране на богатството бива различно. Във всеки случай Лабрюйер не е на страната на ординерните схващания. Богатство и бедност могат да означават и нещо друго — безусловно поважно от морално гледище. „Ако е вярно, че богатството е състояние, при което не се нуждаем от нищо, мъдрецът е истински богат. Ако е вярно, че бедността се измерва по броя на нещата, които желаем, честолюбецът и скъперникът живеят в голяма бедност“ (VI, 49).

Разбира се, богатството — в обикновения смисъл, към което обикновено хората се стремят — дава на земния живот предимства, които често не могат да бъдат заменени с нищо друго. Охолно ядене, красиви стаи, замъци, всякакъв разкош, положение в обществото, незаслужена почит, мними добродетели, куп радости и продължаващи удоволствия — ето част от предимствата на богатството. На тази основа у имащия всичко това се оформя високомерно, презрително отношение към онези, които нямат тези предимства, въпреки че в числото на нямащите обикновено попадат най-достойните представители на човечеството, неговите гении. И Лабрюйер се пита: ако земният живот е несправедлив при разпределянето на благата, то няма ли поне някакъв коректив на неговата несправедливост. За да си отговори сам: такъв коректив има и той е в следземния живот, в посмъртната слава!

Настоящето принадлежи на богатите. Но бъдещето е на добродетелните и способните. Кой помни след смъртта им данъчните настоятели и бирниците, онези, които са презирали талантливите творци, които са ги избягвали или не са отвръщали на поздравите им, защото са били бедни, които са важничели пред „жалките“ хора, предпочели защитата на истината пред богатството. Кой помни днес Фоконе или подобните му богаташи. А Омир знаят всички, както и ще знаят Декарт, който се роди французин, но умря в Швеция. Бъдещето отмъщава за настоящето. Разпореждайте се — тук негодуването повдига гласа на моралиста — със съдбата на нямащите и слабите, вие, които имате и сте силни. Но не забравяйте докога може да продължава това. Само докогато сте живи. След това вас може да ви очаква огласено презрение или в по-честия и по-лош случай — пълна забрава, за да започне или за да продължи възходът на онези, които са ви изглеждали толкова жалки, защото са били зависими от вас. За тях е славата, за тях е бъдещето. И ако вие, имащи и силни, имахте и малко ум и далновидност, в земното си поприще бихте си помислили поне малко и за следземното. Но лошото — за вас и за другите — е, че имането и силата, настоящето, ви пречат да видите славата и безсмъртието, бъдещето. След смъртта си Фоконе е действително мъртъв, след смъртта си Омир и Декарт остават истински живи.

3

В богатството — тъй както го вижда Лабрюйер — има нещо низко и просташко, с каквато и власт да разполага богатството на банкерите, на буржоазията, тя носи със себе си долното и плебейското. Но затова пък властта на потомствените властници, на монарха, княза, велможите, аристокрацията, изобщо на господарите, на онези, чиято съсловна изключителност е предписана сякаш от бога, прави положението на човека, на обикновения човек, още по-тежко и още по-жалко. Моралистиката рефлектира своя век, времето на Лабрюйер е време не само на издигането на новата власт на банкерите, на богатството, но още и време на абсолютната монархия на Луи XIV, която продължава да изглежда абсолютно непоколебима — божествена, космическа, слънчева, тук и кралят е слънце.

Лабрюйер не се интересува от механизмите на властта — нито от възможностите тя да се спечели, нито от средствата тя да се запази. Лабрюйер не е Макиавели и него не го занимава идеалното съчетание на лъв и лисица, което според прочутия италианец трябва да притежава идеалният властник. Тъкмо обратното, за Лабрюйер властта е интересна не без оглед на морала, а именно като морален феномен — с това, което тя прави с хората, които я имат, които се стремят към нея, както и с хората, над които тя се упражнява.

Чувствителен наблюдател на нравите, сам живял в близост до двора, Лабрюйер създава убийствени портрети на властимащите — без идеализация и украса, такива, каквито са те и каквито ги е видял. Дълги години Лабрюйер наблюдава дворцовия живот и за него няма никакво съмнение в това, колко е трудно да се свикне с него — с живота, който протича в преддверия, дворове и стълбища. Но затова пък какво зрелище е непосредствено да наблюдаваш този живот, без сам да участвуваш в него и без да се поддаваш на гибелните му съблазни, каква наслада е да го описваш със свободата на моралиста и какъв изобилен материал той дава за морални съждения и нравствени сентенции. Лабрюйер не е обзет от профетическа ярост като някакъв библейски пророк, той не е страстен изобличител, който плющи бичове над пороците като някакъв нов Савонарола, той наблюдава и описва, често с вълнение, със смях или със сълзи, но в повечето случаи спокойно, плавно, така сякаш иска да каже: ето, такъв е светът, вижте го, вижте го и се поучете.

Дворецът е нещо странно — отдалеч изглежда прекрасен, но приближим ли се, привлекателността му намалява, също като предметите, гледани в перспектива и отблизо. Кралският двор е като мраморна сграда — там хората са много твърди и много лъскави. Познаващият придворните обичаи умее да владее жестовете, погледа и изражението на лицето си, той е прикрит, непроницаем, дава вид, че не забелязва грешките на прислугата, усмихва се на враговете си, сдържа порívите си, спотайва страстите си, прикрива сърцето си, говори и действува в разрез със собственото си мнение. Но цялата тази рафинираност е в същност истински порок, наричан фалш.

Морално обезобразяващото въздействие на богатството е само жалко допълнение към морално обезобразяващата сила на властта на двора, на придворния живот, на аристокрацията. Алчността за богатство често върви заедно с алчността за власт и те двете взаимно се насърчават и взаимно подпомагат. В дворците се срещат алчни хора, които се занимават с всичко възможно само и само да извлекат облаги: управители на провинции, съдии, данъчни чиновници — всичко им приляга. Това са истински амфибии. Една алчност поражда друга. Притежават или не притежават качества, хората се стремят — имат, но искат още, получават и него, а все не им стига. Малцина се замислят дали заслужават и това, което имат, дали разполагат с необходимите достойнства — ум,

способност, добродетел, — за онова, което са получили или към което са се устремили. Важното е да го имат. Ако не него — друго, ако не и него — трето. Qui ne sait être un Érasme doit penser à être évêque, този, който не може да стане Еразъм, се стреми да бъде епископ. Такава е жадната човешка природа.

Не можеш да бъдеш сановник, истински сановник и в същото време да бъдеш човек, истински човек. Огромните имения и многото предшественици нямат нищо общо с добродетелта, с добрата мисъл, с доброто слово, с доброто поведение. И както онзи, който загуби богатството си заедно с него изгубва и „достойнството“ си, така и — още повече — този, който загуби положението си, заедно с него загубва и „любовта“ на другите: никой не го ненавижда по-силно, никой не го хули по-жестоко, никой не говори по-зле за него от тези, които преди най-ревностно са го величаели. Хората хвалят високопоставените, за да покажат, че са техни приближени, а много рядко от уважение или благодарност. Само за един нощ новоназначеният министър открива много надпреварващи се във възхвали приятели и роднини. „Хора суетни и заслепени от успеха, пошли куртизани, така ли говорехте преди една седмица? Станал ли е той оттогава по-добродетелен, по-достоен за кралското благоволение? Или може би сте чакали този повод, за да го опознаете по-добре?“ (VIII, 57).

В *Характери* продължава да живее, обогатена от нови наблюдения, от нови впечатления, старата Монтенова тема: щом във всяко управление са необходими някои служби не само противни, но и порочни, нека ги възложим на по-послушните и по-гъвкави хора, а ние ще вземем по-леките и по-безопасни роли. Дворцовият живот е сериозна, тъжна и поглъщаща игра: човек трябва да разпредели фигурите си, да разчете силите си, да обмисли и реализира ходовете, да парира противниковите, да рискува понякога, да играе наслуки. Пределът на това изкуство е умението да се говори на краля. Една изпусната случайно дума може да струва цяла кариера — такава дума вече не се взема обратно и цялото старание, цялата ловкост, с която се опитват да я обяснят или да я смекчат, служат само да я вдълбаят по-дълбоко, да я вклинят още повече. Затова в двореца по всяко време има хора, чиито светски обноски и учтивост компенсират липсата на ум и добродетели. Хора ловки, но плитки, сякаш нямащи и два пръста дълбочина — натиснете ли ги, ще опрете на камък. Възможно е в кралските дворове да забелязват и истинските заслуги, но когато те се оставят без възнаграждение, когато се забравят или когато не се прави нищо за техните носители, тогава — в най-добрия случай — доброто се оставя само̀ на себе си, докато злото получава пълна подкрепа. Разбира се, благоразположението на князете не изключва качества у любимеца, но не ги и предполага.

Властта има степени и рангове, а следователно и правата, облагите, които тя дава, са също многостепенни. Затова най-често устремените към властта, онези, за които властта и произтичащото от нея са единствена цел и смисъл на живота, които заспиват и се събуждат с користни мисли в главата — тези мисли са и ръководно правило за тяхното внимание, любезност, уважение, безразличие, презрение, — в стремежа си да попаднат в по-горния ранг изпитват постоянни тревоги, измъчват се от амбиции, гонят съображения, при което обикновено моралният тонус спада в същата степен, в която се покачва честолюбивият. Едни от царедворците са сателити на Юпитер, тоест на самия монарх, други само обявяват появяването му и тяхната професия е да се показват многократно, което вече предполага съществено различие в положението им. Затова всеки от царедворците се стреми към по-високия ранг и този стремеж често приема форма на ожесточена борба, в която пропадат всяка независимост, достойнство и свобода.

„Кой може да бъде по-голям роб от усърдния куртизанин, ако не някой още по-раболепен от него“ (VIII, 69).

„Робът има само един господар, властолюбивият има толкова господари, колкото хора могат да помогнат за преуспяването му“ (VIII, 70).

Но това робство и тази зависимост все пак имат своята цена. Тъй като фаворитизмът издига човека над себеподобните му, а провалът му го поставя под тях, унижението спрямо едного или неколцина дава правото на големство спрямо мнозина. „Хората са готови да робуват на едно място, за да могат да господстват на друго“ (VIII, 12). Затова царедворците сякаш имат две лица: едно за горестоящите и най-вече за монарха, а друго за долустоящите. В кралския двор човек се чувствува нищожен, колкото и да е самолюбив — тук и най-големите са малки. Пред монарха царедворецът е неузнаваем, чертите му се променят, държането му става смирено. Но затова пък какво блаженство е да показваш на долустоящите сила, могъщество, да демонстрираш колко неща зависят от тебе и само от тебе. Може би само в едно отношение на господарите трябва да се завижда и Лабрюйер наистина им завижда: те, господарите, имат щастието да им служат хора равни, а понякога и по-издигнати от тях по доблест и ум.

При мерзките условности на кралския двор, в плетеницата на аристократическата власт, където всеки с унижения и ласкателства се стреми от долу на горе и отгоре още по-нагоре, какво остава на човека, който живее до тази среда, но не желае да участвува в нейната игра — какво трябва да е отношението на човека, който държи на своето достойнство спрямо силните на този свят, спрямо царедворците. Сам убеден привърженик на монархията и нито за миг несъмняващ се в нейната справедливост, Лабрюйер се затруднява да даде общовалиден отговор, но като че ли той е най-склонен да препоръча следното поведение: „За високопоставените е по-добре да не казваме нищо: когато говорим добро за тях, ние в повечето случаи ги ласкаем, а да се говори против тях е опасно, докато са живи, и подло — когато са вече мъртви“ (IX, 56).

4

Неизменна предпоставка на френската моралистика от XVII в. (донякъде с изключение на Паскал) е съзнанието за нищожеството на човека. Колкото повече моралистите изучават човека, толкова по-сигурно става убеждението им, че той е „низша твар“. В това отношение Лабрюйер не се различава съществено от Монтен и Ларошфуко — той е по-строг от Монтен, но е по-умерен от Ларошфуко.

Лабрюйер признава, че понякога в света се появяват изключителни, избрани хора, чиято добродетел блести, чиито превъзходни качества излъчват необикновено сияние, хора, които нямат нито предшественици, нито потомство, защото сами представляват цял един род. Но такива хора са изключение — както изключение е и истинската добродетел.

От всички качества на човека най-високо трябва да се постави добродетелта. Меродавни за добродетелта не са резултатите, а мотивите. Ценността на човешката постъпка се определя не от отношението ѝ към обкръжаващото, защото онова, което изглежда добро само̀ по себе си, може да има явни или скрити користни подбуди. Благородно е това, което се върши безкористно. Господарите презират хората, които освен ум нямат нищо друго, умните хора ненавиждат господарите, ако те са надарени само с власт. Порядъчният човек оплаква и едните, и другите, ако тяхното величие или ум са лишени от добродетели. Защото и когато имат ум, хората често нямат сърце. „Какво разногласие между разума и сърцето! Философът прилага зле в живота напътствията си“ (XI, 91). Пък и разумът, както всяко нещо, се изхабява — знанията, които го хранят, в същото време го и изхабяват. „Добър е онзи, който прави добро на другите; страда ли

заради стореното добро, той е още по-добър; ако тези благодеяния му костват живота — това е върхът на човечността му: героична, съвършена“(II,44). Но къде е тази добродетел? Тя е най-рядко срещаното нещо.

В свят, населен с толкова несъвършени същества, положението на достойния е много тежко, човечеството много рядко отдава дължимото на човека и неговите достойнства — дори и когато ги има. Колко прекрасни, богато надарени хора са изчезнали, без някой да е чул за тях, докато мнозина нямат друга стойност освен тази на името си. Хората са прекалено заети със себе си, за да проникнат и открият останалите — затова истинските достойнства и голямата скромност могат да останат дълго време неизвестни. Ако човек не разчита на покровители и обкръжение, а само на своите лични качества, ако човек е необвързан и самотен, той е подложен на ужасни мъки, за да излезе от неизвестността и да се издигне на нивото на добре поставения глупак. И което е още по-лошо — лупците започват да се разпореждат с участта на надарените.

Според Лабрюйер правилото на човешката природа не е добродетелта, а нейната противоположност. Човек е зъл, глупав, суетен, потаен, користен, безочлив, неискрен, несправедлив, злорад, изпълнен със завист, капризи, предубеждения — Лабрюйер продължава Монтеновата тема.

Човек е с неизменно лоши нрави, верен на злото, преизпълнен с егоизъм и жестокост. Ленивостта и сладострастието се раждат с човека и свършват с него. За някои хора е по-лесно да се обогатяват с добродетели, отколкото да изправят един единствен недостатък. Хората не полагат усилия, за да вършат добрини. Повечето от тях посвещават най-хубавата част от живота си, за да направят нещастна останалата, а мнозина умират грохнали, след като причинят толкова злини, колкото и самите те са понесли. И съвестта на човека не му е в излишък, защото много престъпления, не само тайни, но открити и известни, не биха се извършили, ако човек се срамуваше от себе си.

Много хора са глупави и тяхното нещастие се състои не толкова в липсата на разум, колкото в неспособността им да разберат тази липса. Защото ако самодоволният глупак се пази от пустословие, той ще превъзмогне характера си. „Глупакът е автомат, машина, пружина; тежестта му го задвижва, завъртва го — все в една посока, все със същата сила; той е еднообразен, не се променя: види ли го човек веднъж, видял го е във всички моменти и периоди на живота му“ (XI, 142).

Нищожеството на хората може лесно да се докаже с примера за подчинението им на модата — по отношение на апетита, храната, здравето, съзнанието. Една мода току-що е изместила друга, а ето че и тя е изтикана от някоя по-нова, която отстъпва на следващата, която далеч не е последната: такова е човешкото лекомислие. Пò ни влече рядкото, единственото, това, което притежаваме само ние, отколкото доброто и красивото, повече търсеното, модерното, отколкото съвършеното. Страстта към колекциониране също показва колко извратена е човешката природа. Някой е любител на цветя и от изгрев до залез слънце той сякаш е пуснал корени сред лалетата си, друг е любител на сливи и освен своите сливови дървета не вижда нищо, трети събира щампи, четвърти превръща дома си в птичарник, пети има най-много пеперуди. Един пътешествува само заради момента, в който ще се завърне, друг събира книги не за да ги чете, а за да се хвали с тях, трети си строи толкова хубав, богат и пищно обзаведен дом, че е невъзможно да се живее в него, а служи само за показ. Моди и страсти, страсти, предизвикани от моди, и моди, предизвикани от страсти — според Лабрюйер те много говорят за характера на човешката природа. Непостоянството, непоследователността е съдба на това несъвършено същество човек — човекът днес е един, а утре е друг. В книга, която е озаглавил *Характери*, Лабрюйер стига до неутешителния извод, че „хората нямат характери“ (XI, 147) и че за мнозина

основна черта в характера им е „да не се придържат към истинския си характер“ (XI, 141).

Към общите недостатъци и пороци на човечеството неговата женска половина внася своя чисто женски принос. Жените са склонни към крайности — те са или по-добри, или по-лоши от мъжете. Заради мъжете жените се ненавиждат взаимно. Повечето жени нямат принципи, те се ръководят от чувствата си, съдят по впечатление и нравът им се определя от предмета на тяхната любов. Жената е невярно същество. А още и коварно. Жената е и суетна: както рибата мерим без главата и опашката, така трябва да преценяваме и жените — без обувките и фризурата.

Затова и животът на такива същества като хората — мъже и жени — не може да бъде нито истински разумен, нито истински добър, нито истински красив. Това тъжно убеждение на Лабрюйер пронизва неговите *Характери* и им придава тъжен характер. Времето в човешкия живот, прекарано в удоволствие, е едва няколко месеца. Животът е кратък и тягостен. Цял живот човек желае нещо, отдиха и радостите все отлага за бъдещето, когато най-големите блага — здравето и младостта — вече ги няма. Хората, изглежда, са родени за нещастие, болки и бедност — само малцина се спасяват от тях. Между живота и смъртта съществува продължителна болест, за да бъде смъртта облекчение и за умиращите, и за тези, които остават. Хората съжаляват за зле оползотвореното време, но това невинаги ги подтиква да посветят останалите си дни на нещо по-добро. Според Лабрюйер този морален статус на човека не дава основание за възмущение — просто защото човек е такъв. Трябва ли да негодуваме против хората за това, че са груби, неблагодарни, несправедливи, надменни, себични и равнодушни спрямо другите: те са така устроени, такава е тяхната природа и да не ги приемаме такива е равносилно да мислим, че камъкът не пада, а пламъкът не се издига.

Човекът, такъв, какъвто е, е причина и на моралния свят, в който живее. Наистина дело на бога е малкото неравенство в социалните положения, но искрено вярващият Лабрюйер е напълно чужд на мисълта да стоварва само на божия гръб прекаленото различие, каквото се наблюдава сред хората, защото то се дължи на самите тях или на закона на по-силните. „Сложете на една страна властта, удоволствията и безделието, а на друга — зависимостта, грижите и мизерията. Или това разместване ще бъде плод на човешката злонамереност, или бог не е бог“ (XVI, 49). Хората, тяхната нищожност и злоба са виновни за нищожеството и злобата на света. Естествено Лабрюйер се спира безпомощен пред стария въпрос, който така настойчиво е занимавал още средновековните теолози: след като бог е създал всичко и човека, той ли е създал и злото у човека и защо човек, сам порождение, еманация на бога ще носи отговорността за злото, което твори?

Като дълбоко вярващ християнин Лабрюйер не се съмнява във върховенството на бога, в неговото всесилие и всемогъщество. И то не на кой да е, а на християнския бог. В главата *За свободомислещите*, която в същност е написана, за да заклейми свободомислието, учудват някои фрагменти, в които слабостта на онова, което се отнася до толкова скъпите на Лабрюйер религия и църква, е представена като тяхна сила. Защо например — пита се Лабрюйер — ние не бихме търпели у дома си мисионери, църкви и изображения на сиамската или на която и да е източна религия. А сиамците, индийците, китайците, японците търпят нашите духовници и проповедници и им позволяват да изпълняват мисията си. На този въпрос Лабрюйер може да даде само един отговор: тук си казва думата силата на истината! Сиреч търпимостта на другите е доказателство за тяхната неистина, а нашата свирепа нетърпимост само показва обладаваната от нас единствена истина. Гони и преследвай — и твоя ще е истината! Но в об-

щата композиция на *Характери* преобладава не тази, а другата страна, преобладават точните портрети на нравите и Лабрюйер е убеден в отговорността на човека за устройството на човешките дела, както и в безсилието му за космическите.

Лабрюйер е привърженик на известната теория на Аристотел за средата, за *златната среда*, която е основа на добродетелта, на морала. Коментаторът на Теофраст не е могъл да отмине знаменитото правило на учителя на Теофраст. Например: що е щедрост? Разбира се, среда, среда между две крайности — прахосничеството и скъперничеството. Златната среда е да бъдеш справедлив и спрямо себе си, и спрямо другите, да не си скъперник и да не ощетяваш себе си, и да не си прахосник и да не ощетяваш наследниците си. Но ако средата е справедливост и добродетел, крайностите са несправедливост и порок. При това: „Крайностите са порочни и идват от хората; равновесието е справедливо и идва от бога“ (XVI, 49). Този е новият момент — на християнско-теологическа интерпретация на Аристотел, — който предлага вярващият моралист. Но Лабрюйер не е професионален теолог, а именно моралист, той изследва света на човека, а не света на бога и дори заглавието на неговото изследване е чисто човешко — *Характери*. При цялото морално недоволство на Лабрюйер (въпреки твърдението му, че не следва да се възмущаваме от човешката природа) показателно е, че той, както впрочем и всеки моралист, не може да не вземе за главен предмет на своите изследвания човека, неговото поведение, неговия етос. Защото, какъвто и да е човекът, той е единственото мислещо, разумно, социално същество и единствено към него са приложими доброто и злото.

Човекът е единственият свят на нравственото и този свят е наистина безкраен и изумителен. В извънчовешкия мир самите понятия за добро и зло стават безсмислени и ако в някаква степен те се прилагат към него, то е само дотолкова, доколкото този мир е относим към човека, към някаква страна на човешките материални или духовни интереси. Колкото и извечно да е злото в човешката природа, човекът е единственото същество, което не само стига до съзнанието за своята злина, но се издига и до моралния идеал — единствен човекът разбира безнравственото и се отвращава от него, единствен човекът познава доброто, дава му образци и само в човешкото общество съществува морална регулация на отношенията. Въпреки сякаш безмерния критицизъм на Лабрюйер към човека, към наблюдавания и изследвания от него човек, той оставя достатъчно място за идеала, за човешкия нравствен идеал и дори търси неговата социална локализация. Като Монтен и Лабрюйер открива идеалния човек сред народа — не между представителите на народа, а в самия народ. „Човекът от народа е неспособен да стори каквото и да било зло; господарят не желае да прави никакво добро и е способен на големи злини. Първият расте и се занимава само с полезни неща; вторият добавя към тях и пагубните. На едната страна са наивната недодяланост и прямотата на народа, а на другата—хитрата и покварена същност на богатия, която се прикрива зад една външна учтивост. . . Ако трябва да избирам, не ще се поколебая: искам да бъда от народа“ (IX, 25).

5

Повече под влияние на Монтен, отколкото в резултат на личен морален опит, Лабрюйер обявява за идеален човек, за нравствен идеал човека от народа, човека на труда, селянина. Лабрюйер не познава този човек, не е живял с него — прогласеният в *Характери* нравствен идеал е повече декларативен. И тъй като моралната и литературна съвест на Лабрюйер не му позволява да разказва точно и подробно за онова, което не знае или за което само може да мечтае, той говори предимно за това, което сам е преживял и познал. Така именно неговите

„отрицателни“ портрети и уродливи образи стават свидетелство, превръщат се в доказателство за висша нравствена честност и честност на моралното познание. Какъв ще е онзи моралист, който сам не е морален.

Лабрюйер, който отлично познава образованите кръгове, вижда сред тях много от вечните недъзи на човешката природа — сред тях, а понякога именно сред тях са възможни някои по-особени разновидности на човешката злина, нищожност и суетност. Да живееш в обществото, да общуваш, да разговаряш, да твориш — за това са необходими качества, добродетели, които само малцина притежават и които трудно се придобиват. В този свят способността за преценка се среща много по-рядко от диамантите и перлите. Учтивостта в маниерите изисква много малко, но духовната учтивост изисква много. В т. нар. образовано общество има хора, за които да говорят за други означава да обиждат, хора, с които е по-добре да не влизаме във взаимоотношения — трябва да бягаме на изток, когато виждаме глупак да се задава от запад. Ако се вгледаме в хората, които не казват добра дума, осъждат всички и са вечно недоволни, ще открием, че те са именно онези, от които всички се оплакват.

Но, от друга страна, най-вече сред образованото общество и сред неговия висш слой — творците — са възможни достойнства и добродетели, които не се срещат никъде другаде. Тук преди всичко се отнасят достойнствата на общуването, на събеседването, а най-много добродетелите на творчеството — творенията на човешкия ум. И ако се оставят настрана тезите на Лабрюйер за величието и върховното морално преимущество на народа, на хората на труда, тези, които по-скоро предусещат просветителската философия от XVIII в., в *Характери* много по-убедително е онова, което идва от реалното познание. В образованите кръгове най-скъпо се цени умът и най-жестоко се осмива глупостта — кой, ако не истински образованият човек, ще уважава най-много ума и кой повече от него ще презира глупостта. „Голямо нещастие е да нямаш достатъчно ум, за да приказваш, нито необходимата преценка, за да мълчиш“ (V, 18).

Нахалството е функция на глупака, интелигентният човек разбира дали е приятен или отегчителен; той се оттегля миг преди момента, в който може да стане излишен. Умението на събеседника се състои не в това да покаже своето остроумие, а да даде възможност на другите да го проявят. „На всяка крачка се натъкваме на глупави шегаджии — рояци от тези насекоми се срещат навсякъде. Духовитият човек е рядкост. . . За да се шегуваш изкусно, да проявяваш находчивост при най-дребни поводи, се изисква голяма изобретателност, елегантност, а дори и плодовитост — такъв присмех е творчески, той от нищото прави нещо“ (V, 3, 4). Присмехулството е често признак на слабоумие, присмехът над умни хора е привилегия на глупците, но меката и позволена шега е допустима в компания на учтиви и умни хора.

Общуването е сложно, тънко изкуство. За да общуваш, когато разговаряш, и за да разговаряш, когато общуваш, е необходимо, едва ли не вродено умение. То избира златната среда между крайностите: мудност, която пречи да се започне разговор, или разсеяност, която отвлича от предмета на разговора, поставяйки досадни въпроси и давайки глупави отговори, и прекалено внимание към всяка изплъзнала се дума, която се изтъква, използува се за шеги или в която се виждат невидими загадки, финес и изтънченост, само за да може събеседникът да изкаже своето мнение. Някои хора говорят, преди да се замислят, други пък съзнават смътно приказките си и ни измъчват с умствените усилия, които полагат в разговора. Много са хората, които вечно бързат и ви отпращат с няколко думи, за да се освободят от вас, въпреки че нямат никаква работа, но по притесняват онези, които ви задържат и отегчават непрекъснато. Общуването е внимание, грижа, деликатност — и при това умерени, точно дозирани. То е такт, сдържаност, уважение към събеседника и неговото мнение — неукият човек си въобра-

зява, че учи другите на това, което току-що самият е разбрал, наставническите проповеди са последица от дълбоко невежество. Образованият човек предполага, че нещата, за които говори, са известни, неговият тон е непретенциозен. Общуването е и търпимост и без да е резултат на компромис, то включва и меката деликатност на разумната отстъпчивост — едно приятелство не отива далеч, ако няма взаимна толерантност към дребните недостатъци.

6

Каквото и изкуство да е потребно за общуването, при събеседването, в шегата и остроумието, и каквито добродетели да са необходими за тях, все пак колко повече е необходимо, за да се създаде оригинално творение на човешкия ум, произведение, което да остави трайна диря в човешката култура. Писателят Лабрюйер знае ценността на произведението на писателския труд, човешките добродетели в тази творческа област са му много по-близки и по-познати, отколкото добродетелите на социалните слоеве, които той не е познавал. И може би съвсем не е случайно, че още първата глава на *Характери* е посветена на творенията на човешкия ум — оттук Лабрюйер започва да търси недостатъците и достойнствата на човешката природа. За Лабрюйер качествата на писателя са своеобразни морални характеристики — чертите на гения се включват в моралния размисъл и се осмислят морално, — а естетическите явления често се тълкуват в най-тясно морален смисъл. „Романът и театралната пиеса биха могли да бъдат толкова полезни, колкото сега са вредни. В тях срещаме такива забележителни примери на постоянство, доблест, нежност и безкористност, толкова прекрасни и съвършени характери, че когато една девойка се вгледа след това в заобикалящата я действителност и срещне само хора нечестиви, стоящи много по-долу от онези, които току-що са я запленили, аз бих се учудил, ако тя проявява към тях и най-малката склонност“ (I, 53). „Театърът не бива да се задоволява само с представянето на непорочни нрави; те трябва да бъдат освен това пристойни и поучителни“ (I, 52). „Когато едно четиво извисява духа ви, вдъхва ви благородни и смели чувства, при оценката си не изхождайте от други правила; то е хубаво, в него личи майсторството на твореца“ (I, 31). От моралистите започва моралната интерпретация на изкуството, която през следващия, революционния XVIII в. ще стане типична не само за моралистите, но и за философите, политиците, а и за самите художници, изобщо за много от онези, които ще мислят и използуват мисловни форми. Но още през неговия, строгия XVII в. логиката на Лабрюйер намира преки връзки между естетичното и етичното: и в духовно-творческата сфера — както и навсякъде — ги има всечовешките недостатъци и достойнства, но видимостта и достъпността на творенията на човешкия ум прави по-видими и достъпни човешките характери, които ги създават.

Първото достойнство на художника-творец е способността му да намира, обича и изразява *истината*. Истината като върховно изискване в изкуството е основният принцип на господствуващата през този век класицистична естетика. Но Лабрюйер се интересува преди всичко от моралния аспект на основния естетически принцип на класицизма. Във всеки век моралистът е особено чувствителен към истината — и като критик на изкуството моралистът, именно защото е моралист, не може да не издига истината като първокритерий и на много специфично естетически страни на изкуството. „Да пишеш естествено, силно и дълбоко, значи да казваш истината“ (I, 14). Или: що е възвишеност? „Възвишеното представя само истината, при условие, че темата е благородна; то рисува изцяло правдата, с нейните причини и следствия; то е нейният най-достоен израз или образ. . . Само най-издигнатите измежду големите таланти са способни да достигнат възвишеното“ (I, 55).

Истината като върховен — едновременно морален и естетически — принцип предявява свои изисквания и пред по-особените страни на изкуството. Истината се нуждае от обмисляне, затова не трябва да се твори под въздействието на моментно настроение — настроението е непостоянно и се мени според обстоятелствата, пишещите под негово влияние скоро охладняват към изразите и думите, които преди най-много са им харесвали. Истината, както е известно от Декарт, предполага яснота и отчетливост, затова и произведението трябва да бъде ясно и просто — претенциозният и приповдигнат стил е за избягване. В изискванията на възвишения стил на истината Лабрюйер включва и забраната да се използуват жаргонни и изкълчени думи, както например при Молиер, или непристойности, както например при Рабле. Но в същност и в двата приведени от Лабрюйер случая страда не истината, защото и простонародният език, и непристойността са и могат да бъдат част от истината, а възвишеността, такава, както я разбира моралистът, и още повече моралността, също такава, каквато я разбира той. За Лабрюйер, както и за Боало, плебейският език и народно-драстично-непристойното нямат място в изкуството, в голямото изкуство на възвишения стил на истината.

Лабрюйер знае разликата между познанието и художественото творчество, между истината в качеството ѝ просто на истина и творението на художника. За изкуството — за неговото създаване, разбиране и оценка — е необходим вкус. Но какво е вкус? Картезианско-класицистичните пристрастия на Лабрюйер го карат да вижда във вкуса преди всичко сфера за проявлението на разума. Съвършен вкус има онзи, който усеща и цени съвършенството; следователно има добър и лош вкус и спорът по този въпрос е основателен. В края на краищата вкусът се оказва разсъдливост или — най-малкото — разликата между тях е разлика между причина и следствие, а в по-общ смисъл отношението на ума към таланта е отношение на цялото към частта. Затова многото въображение не ни е необходимо нито когато говорим, нито когато пишем — в повечето случаи то поражда пусти и наивни идеи, които с нищо не допринасят за вкуса. „Мислите ни трябва да следват здравия разум, благоразумието и да изхождат от нашите преценки“ (V, 17).

Но Лабрюйер, както и всеки от големите представители на „големия стил“, е далеч от отъждествяването на класицизма с един плосък рационализъм. Изкуството, истинското изкуство предполага разум и тръгва от разума, но за него са необходими и други условия като негови органични компоненти, а следователно и като черти на гениалния характер.

Всяка гениалност изключва посредствеността. Но има неща, които особено не търпят посредственост: поезията, музиката, живописта, красноречието. Какво наказание е да слушаш надутото произнасяне на един сух текст или тържественото рецитиране на слаби стихове, изпълнявани с бездарна приповдигнатост. За изкуството е необходим преди всичко талант, особен, индивидуален талант и затова досега не сме видели няколко автора да създадат заедно един шедьовър. За изкуството са необходими още и оригиналност, нещо присъщо лично на един творец, и изобретателност, и порядък, и изтънченост. Разбира се, у някои писатели преобладават едни качества, у други — други: у едни преобладават чистотата, съвършенството, изискаността, елегантността, описанието на характерите; у други — жар, естественост, шеги, изображение на нравите; у трети — познаването на живота, човешката природа; у четвърти — творческото вдъхновение. Но някаква комбинация на тези качества е необходима, за да се създаде произведение, което да отговаря не само на вкуса на своето време: който се стреми към съвършенство,ще получи от потомството признанието, от което са го лишили съвременниците. Условията-компоненти на гениалното произведение са за Лабрюйер и особени морални характеристики — нещо като нравственост на гения.

Но понякога, вниквайки в присъщото на някой писател, писателят Лабрюйер дава такива проникновени и блестящи критически оценки, които изгубват строгия си морален смисъл и се превръщат в образец на естетически и психологически портрет. „Корней ни покорява с характерите и идеите си, Расин изразява нашите характери и идеи; първият представя хората такива, каквито трябва да бъдат, вторият — такива, каквито са. У Корней има повече от онова, на което се възхищаваме и на което трябва да подражаваме, у Расин има най-вече това, което виждаме в другите или изпитваме в себе си. Единият ни възвишава, смайва, завладява, възпитава; другият ни харесва, вълнува, трогва, прониква. Първият поднася най-хубавото, най-благородното, най-покоряващото, което разумът може да породи; вторият — най-внушаващото, най-тънкото в нашите страсти. У единия има максими, правила, напътствия; у другия — вкус и чувства. Пиесите на Корней ни грабват, Расин ни разтърсва и разчувствува. Корней е по-нравствен, Расин — по-естествен. Единият може би подражава на Софокъл, докато другият дължи повече на Еврипид“ (I, 54).

По отношение на критиката, официална и неофициална, Лабрюйер е въздържан и дори скептичен. Нека само да мислим и говорим вярно, без да се стремим да наложим на другите нашия вкус, нашите възгледи — това изискване на Лабрюйер така или иначе се отнася и до критиката. Понякога удоволствието да критикуваме ни отнема удоволствието да усетим много красиви неща. А има и такива критици, които, въпреки че чувствуват качествата на четения им ръкопис, не се произнасят в негова полза, докато не видят как ще бъде посрещнат той след публикуването му и каква съдба ще му отредят познавачите. Разбира се, некомпетентността или дори продиктуваното от социална обвързаност безчестие на критиците не освобождава автора от необходимостта да се съобразява с критиката, но той не трябва да ѝ угажда. И най-съвършената творба ще рухне пред критиката, ако авторът повярва на цензорите, всеки от които отхвърля онова, което не му допада. И затова Лабрюйер е склонен да препоръча на творците да се ръководят повече от собствения си вкус и да слушат повелите на собствения си разум. Може би още и в това е етиката на творчеството — такава, каквато тя идва от *Характери*.

Сент Бьов, който, изглежда, е бил твърде склонен да препоръчва определени четива за определени часове на деня, смята, че четенето всяка сутрин на главата *За творенията на човешкия ум* е много подходящо за критически мислещите умове. Но ако става дума не само за една глава от *Характери*, а за цялата книга, тя е четиво, полезно за човека през целия му ден. Защото, докато човек е буден, докато мисли и постъпва, на него като на морално същество му са нужни морални принципи. *Характери* на Лабрюйер е морална книга за морални принципи.

ИВАН ВАЗОВ НА ПРЕХОДА МЕЖДУ ДВЕ ЕПОХИ

Петър Динеков

Дългогодишната писателска дейност на Вазов, продължила повече от половин век, поставя няколко важни въпроса за съотношението между творческия път на поета и развитието на новата българска литература.

Първият от тях засяга предела между възрожденска и следосвобожденска литература. Ако погледнем от позицията на цялостното историческо развитие, съвсем естествено е да отделим литературата на Възраждането от литературата след Освобождението — разчупването на оковите на петвековното чуждо робство и възкресяването на българската държава са такова изключително събитие в историческата съдба на българския народ, че то не може да не се отрази върху развитието на литературата. Тук трябва да се прибавят и дълбоките социално-икономически промени. Да си припомним определението на Ленин за двата основни периода в историческото развитие на XIX в. Поствайки за предел годината на Парижката комуна, той пише: „Първата епоха, от Великата френска революция до Френско-пруската война, е епоха на подема на буржоазията, на нейната пълна победа. Това е възходящата линия на буржоазията, епохата на буржоазно-демократическите движения изобщо, на буржоазно-националните в частност, епоха на бързо разрушаване на преживелите себе си феодално-абсолютистки учреждения. Втората епоха е епоха на пълното господство и упадъка на буржоазията, епоха на преход от прогресивната буржоазия към реакционния и най-реакционния финансов капитал. Това е епоха на подготовката и бавното събиране на силите на новите класи, на съвременната демокрация."[1]

Това определение важи и за периодизацията на българското историческо развитие, като, от една страна, се държи сметка за преплитането на капиталистическото развитие с преживелици на феодализма в страните на Централна и Югоизточна Европа, а, от друга — за Руско-турската война от 1877—1878 г. и Освобождението, които за България представят границата между двете епохи. Без да се покриват напълно, най-общо историческата периодизация определя и периодизацията на литературното развитие.

На пръв поглед литературните факти напълно подкрепят тази периодизация — с Освобождението се завършва делото на най-значителните представители на нашата възрожденска литература: Г. С. Раковски умира в 1867 г., Ботев — в 1876, Л. Каравелов — в 1879, Д. Войников, Р. Жинзифов и Н. Бончев — в 1878; фактически е завършено литературното развитие на П. Р. Славейков, В. Друмев, Ил. Р. Блъсков, Н. Козлев, Гр. Пърличев, при все че някои продъл-

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 41, с. 16—17; вж. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века (1871—1917). М., 1968. с. 4.

жават да пишат и след Освобождението. От друга страна, не може да не се отбележи, че в първите две десетилетия на новоосвободената българска държава се явява ново писателско поколение: К. Величков, Ст. Михайловски, Зах. Стоянов, А. Константинов, Т. Г. Влайков, Д. Благоев, д-р К. Кръстев, А. Страшимиров, Пенчо Славейков, Мих. Георгиев и др. (наистина първите двама правят ранните си творчески опити през 70-те години, но те са съвсем плахи и са без значение за общото литературно развитие).

Единственото явление — и изключение, което трудно се вмества в очертаната периодизация — е Иван Вазов. Той преживява Освобождението като творчески деен писател и продължава да твори още четири десетилетия. Трудността иде от обстоятелството, че до Освобождението Вазов има значителна литературна дейност, участвува активно в литературния печат, издава три стихотворни книги („Пряпорец и гусла“, „Тъгите на България“, „Избавление“); към тях трябва да се прибави и „Майска китка“: макар и издадена в 1880 г., тя съдържа стихотворения, писани през 70-те години. С цялото си доосвобожденско творчество Вазов се очертава като типичен „възрожденски“ поет, най-плътно е свързан с традициите на нашата възрожденска литература — от Раковски и Чинтулов до Каравелов и Ботев. Ако го сравним с двамата най-видни представители на българската поезия през този период — Хр. Ботев и П. Р. Славейков, веднага проличава органическата му близост с тях. По поетически тип Вазов е повече сходен със Славейков. Той е поет с по-разностранна творческа чувствителност (от интимната любовна изповед и поетическото общуване с природата до патриотичния патос и революционния химн), докато поезията на Ботев е изцяло идейно и политически целеустремена, способна на своеобразен художествен „аскетизъм“, обречена на революцията (затова стихотворението „Ней“ звучи като изключение и обърква Ботевите изследователи).[1] Вазов се отнася с дълбоко уважение към творчеството на Славейков, чете го „с наслада“ и се учи от него, нарича го „мой високо почитан учител в поезията“[2], при все че не е много щастлив с личните си срещи с големия възрожденски поет: през 70-те години Вазов, вече автор на „Борът“, посещава Славейков в Цариград и го моли да прочете ръкописа на поемата „Видул“, но Славейков отказва — бил претрупан с много работа;[3] при втората среща в София през 1880 г. Славейков го попарва с думите: „Четох вашата „Грамада“. Това е последният проблясък на един угасающ поет“[4]; не по-щастливи са и контактите между двамата в Пловдив, в Източна Румелия. Но това не пречи на Вазов да изрази възторжената си оценка за П. Р. Славейков, за поезията му, за поетическия му език в речта по време на първия си юбилей в 1895 г. Литературоведският анализ лесно може да посочи вътрешните връзки между Славейковата и Вазовата поезия — както в любовната, така и в гражданската лирика.

С Ботев Вазов се е познавал лично и в Галац е другарувал с него; характеристиката, която му дава в спомените си „Неотдавна“, е извънредно ценна. Вазов е изпитал през 70-те години известно влияние от Ботев — както от личността, така и от поезията му. За това свидетелствуват личните признания на Вазов, патриотично-революционните му стихотворения в навечерието на Априлското въстание и по време на въстанието (най-яркият пример е „Новонагласената гусла“, където зависимостта от Ботевото „До моето първо либе“ е явна). Вазов заявява пред проф. Ив. Д. Шишманов: „Под влиянието на новите революционни идеи и на книжката с Ботьовите и Стамболови стихотворения аз почнах да пиша по

---

[1] Добре изтъкна тази особеност на Ботевото поетическо творчество Ат. Далчев, сравнявайки го с поезията на Петьофи.

[2] Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. XIX. 1957, с. 208.

[3] Пак там, с. 80.

[4] Пак там, с. 208.

това време бунтовнически песни, по-голямата част от които излязоха после в „Пряпорец и гусла“.“[1] Идейната близост се подсилва и от практическата дейност на Вазов: дружбата му с хъшовете в Браила, участието му в подготовката на Априлското въстание (в Сопот), членуването в Централното благотворително общество (продължение на Букурещкия революционен комитет).

Няма да бъде правилно поетическото дело на Вазов до Освобождението да се определя само с оглед на връзките му с поезията на Славейков и Ботев; Вазов не е техен епигон, а оригинален поет, със свой творчески облик, със собствени художествени търсения. Три основни теми, три тематични центъра, които определят и характера на трите му стихотворни книги, са залегнали в неговото поетическо творчество до Освобождението: Априлското въстание — като върховно напрежение в националноосвободителната борба, тежките народни страдания след потушаване на въстанието, Освободителната война и Освобождението. Никой друг поет-съвременник не е изобразил и възпял така широко, с толкова искрено вълнение и патриотичен патос тези големи исторически събития в живота на българския народ. Достатъчно е да се посочат само няколко момента, за да се усети широтата на поетическия замисъл на Вазов: поетическият манифест „Новонагласената гусла“, химните на въстанието „Панагюрските въстаници“, „Пряпорец“, „Свобода или смърт“, апологията на героизма в „Радецки“, „Бунтът“, „Каблешкову“, патриотичните алюзии и пориви в „Борът“, „Де е България“, „Топът заехтя“, „На България“, протестът срещу безразличието на Европа и жестокостта на поробителите в „Към Европа“, „Триумфът на турчина“, „Дизраели“, „Векът“, образът на Русия и руския народ в „Русия“, „Здравствуйте, братушки“, „Разходка до Баняса“, „Царят в Свищов“, „Царят в Бяла“, „Падна Плевен“ и др. В тези стихотворения се сливат патриотизъм и хуманизъм — едно от най-големите идейно-творчески завоевания, до които достига Вазов.

Хуманизмът на Вазов извира от дълбоките традиции на нашето възраждане, което по самата си същност се явява борба за човека и за човешката личност, но видени не философски — абстрактно, а в тяхната определена историческа съдба — като едно общество, подложено на вековно робско унищожение, като един народ, който възкръсва, за да се бори и извоюва своята свобода. Възрожденският проблем за освобождаване и еманципация на личността се превръща в проблем за свободата и прогреса на един цял народ. Вазов разкрива този проблем по един удивителен начин и с поетически форми и средства, които говорят и за таланта на поета, и за безспорния напредък на нашата предиосвобожденска поезия. Към това трябва да се прибавят цяла редица стихотворения, които не влизат в отбелязаните три книги („Пряпорец и гусла“, „Тъгите на България“ и „Избавление“), но съдържат размисли и наблюдения на поета в България и в чужбина; а също и любовната лирика в „Майска китка“ — повечето сантиментална, отколкото романтична, но все пак представяща изблик на виталните сили на едно общество, което навлиза в опиянението на ренесансовата си младост. Още нещо трябва да се отбележи: за изграждане на поетическата личност на Вазов изиграват роля не само националната литературна и фолклорна традиция, голямата руска литература, с която Вазов се сближава още в юношеските си години, но и френската поезия (особено Юго, Беранже и Парни), чрез която поетът внася нов нюанс в българската предиосвобожденска литература.

При все че до Освобождението Вазов разкрива само една страна от своя поетически талант — лирическата (прозаика и драматурга ще видим по-късно), той се оформя като поет със завършена физиономия и ако тук беше спрял неговият творчески или жизнен път, с пълно основание Вазов щеше да се включи

---

[1] Ив. Д. Шишманов. Ив. Вазов. Спомени и документи. С., 1930. с. 46.

в историята на нашата литература на Възраждането като един от нейните най-ярки представители — наред с П. Р. Славейков, Каравелов и Ботев.

Но Вазов имаше щастливата съдба да прекрачи прага на Освобождението и да влезе дейно в следващия период от развитието на българската литература. Как се прояви през този период? Ако го проследим в първото десетилетие след Освобождението, ще констатираме най-напред поетическата му активност: пет стихосбирки — „Гусла“ (1881), „Поля и гори“ (1884), „Италия“ (1884), „Сливница“ (1886), „Звукове“ (1893; огромната част от стихотворенията са писани през 80-те години). Това е забележителен изблик на поетическа енергия. Но Вазов разширява творческите си интереси: обнародва поеми („Грамада“, „Видул“, „Моята съседка Гмитра“, „Зихра“, „Загорка“, „В царството на самодивите“), драми („Господин Мортагон“, „Михалаки чорбаджи“, „Руска“), пътеписи („Един кът от Стара планина“, „Костенец“, „Разходка до Искър“ и др.), спомени („Неотдавна“), публицистични статии и рецензии в „Наука“, „Български глас“ и другаде; пише стихове за деца, прави многобройни поетически преводи (особено за „Българска христоматия“). Все по това време Вазов разкрива друга блестяща страна на своето дарование — прозаика в повестите „Чичовци“, „Немили-недраги“ и „Митрофан“, в цяла редица разкази — „Хаджи Ахил“, „Подпоручик Вълко“, „Един бъдни вечер в Пирин планина“, „Дядо Нистор“, „Из кривините“, „Цончовата мъст“ и др., романа „Под игото“.

Ясно е, че в първото десетилетие след Освобождението Вазовото творчество придобива нови мащаби както в жанрово, така и в тематично отношение, почва да се очертава обликът на големия национален писател. Писателят по-често се замисля върху предназначението на изкуството, все повече спира погледа си върху смисъла на човешкия живот. Започват разочарованията от новата действителност с разрастващите се партизански страсти, с упадъка на морала, с алчността и бруталността на капиталистическата система, с бездушието и кариеризма на бюрократизиралата се интелигенция. Вазов посвещава цяла редица стихотворения на моралното разтление и апатията, създава ядовити сатири, пише хумористични диалози. Това е новата тема на неговата поезия. Той развива още една голяма тема — природата („На Ком“, „Към природата“, „Родопите“, „В лоното на Рила“ и др.); откликва с отделна книга — „Сливница“ — на Сръбско-българската война, за да възпее героизма на обикновения войник. Безспорно, всичко това представя ново богатство в личното развитие на писателя и в развитието на българската литература.

Но и през този период най-високите завоевания на Вазов си остават творбите, посветени на големите събития и герои на Възраждането. Вазов се връща към демократичните и патриотичните идеали на Възраждането, за да ги противопостави на разложението, настъпило веднага след Освобождението. Така се раждат „Епопея на забравените“, „Чичовци“, „Немили-недраги“ и „Под игото“, огледало и възхвала на великата възрожденска епоха. Изхождайки от тях, можем ли да говорим за нов период в развитието на Вазов? Нямаме ли по същество само продължение на Вазовия творчески път от 70-те години и на големите хуманистични традиции на възрожденската литература? Поставям този въпрос, без да имам възможност да се мотивирам по-обширно, защото той засяга периодизацията на новата българска литература. Макар и обусловена от общите исторически закономерности, историята на литературата има и свои собствени закони на развитие, с относителна самостойност. Поради това границите на периодите на литературното развитие не се покриват винаги и напълно с общата историческа периодизация. Струва ми се, такъв е случаят с първото десетилетие след Освобождението — в литературно отношение то принадлежи на възрожденската епоха. Това показва не само творчеството на Вазов, но и творчеството на най-изтъкнатите му съвременни писатели — К. Величков и Зах. Стоянов.

В същност творчеството на Вазов от осемдесетте години и „Записките по българските въстания“ на Зах. Стоянов са не начало, а блестящ завършек в историята на българската литература. Може би в бъдеще ще се наложи да заменим названието „възрожденска литература“ с термин по-подходящ и по-точен от литературоведско гледище. Новият следвъзрожденски период започва от 90-те години; той е обусловен от онези обществено-политически явления, за които говори Ленин, и се свързва по основните си белези с новото литературно движение в Европа в края на XIX и началото на XX в., като, разбира се, се държи сметка за националното своеобразие на нашата литература. Този период се характеризира с народническата литература и критическия реализъм, със създаването на марксическата критика и първите стъпки на пролетарската литература, със силното течение за обновяване, модернизиране и европеизиране на българската литература. Начело на тези три течения стоят значителни писатели: Ал. Константинов, Т. Г. Влайков, А. Страшимиров и Елин Пелин; Д. Благоев; Пенчо Славейков, д-р К. Кръстев, П. Ю. Тодоров и П. К. Яворов.

Какво е отношението на Вазов към тези нови явления? Това е вторият въпрос, на който искам да се спра. Ще бъде погрешно, ако опростим нещата и дадем бърз и схематичен отговор. Действително, Вазов като че ли е написал до този период най-значителното, най-ценното в своето творческо дело и е завършил историческата си мисия в българската литература. Това не значи, че се е самоизключил от литературния процес. Такова твърдение не отговаря на фактите. Вазов не само продължава да бъде активен творчески, но тъкмо през 90-те години и началото на века пише своите разкази и комедии от съвременния живот, образци на критическия реализъм, които съвсем естествено се включват в едно от основните течения на периода („Пейзаж“, „Василица“, „Една загубена вечер“, „Кардашев на лов“, „Изпросила“, „Обикновена история“, „Саво“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Кандидат за хамама“, „Травиата“, „Тъмен герой“, „Службогонци“, „Вестникар ли?“ и др.); не е чужд и на някои народнически тенденции („Казаларската царица“). Макар че от своите политически позиции Вазов се отнася критично към социализма, редица негови поетически творби са социално заострени и Г. Бакалов ги включва в своите социалистически антологии. Вазов допуска и новаторските художествени търсения; в известния предговор на „Легенди при Царевец“ от 1910 г. той заявява, че стремежът на младите поети „да дирят нови пътища и нови форми за мисълта си“ е напълно законен.[1]

Трябва да се вземе пред вид още едно обстоятелство: богатството на Вазовото творчество, което му позволява да играе ролята на преход между периода до 90-те години и периода след 90-те години. Още в „Гусла“, „Италия“, „Поля и гори“ и „Звукове“ Вазов разширява границите на своя художествен свят извън сферата на националното, засяга общочовешки теми, зарейва погледа си в пейзажите на Италия и Швейцария, вслушва се в гласовете на Гьоте и В. Юго, Байрон и Шилер, Алфред дьо Мюсе, Хайне и Леопарди. По този начин, при все че отрича напускането на патриотичното и националното, Вазов до известна степен подготвя откриването на общочовешкото и интернационалното от следващото писателско поколение.

Неговото верую в това отношение е съвсем категорично. В едно интервю през 1905 г. той заявява: „Нашата литература до преди Освобождението беше чисто националистическа. Днес се радваме на свободния живот, но тя пак трябва да бъде преимуществено националистическа, в широкия смисъл на думата. Нейната възпитателна роля още не е свършена. Аз я разбирам националистическа, че тя трябва да отражава в себе си народната душа, нашите идеали, нашите

---

[1] Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. IV. 1956, с. 259.

задачи, поставени от живота, да действува облагородително върху умовете и сърцата, да вдъхва чувство на любов към дълга, към труда, към честта, скромни добродетели, чрез които само може един народ да напредва и да гони по-честито бъдеще.“[1]

В предговора към „Легенди при Царевец“ Вазов повтаря същите мисли: „Светът на поета е велик, безпределен, за крилатата му мисъл няма граница. Той има право да черпи вдъхновение от всичките области, от всичките времена. Важното е да пише с вдъхновение и да обладава талант. А при тях важното е още — за българския поет — да бъде син на своя народ и на своето време, па било че се втурва в миналото, било че се лутва из талазите на съвременния живот, било че си избира общочеловешки теми, и с писането си да засегне която и да е струна от народната душа, да я направи да кънти от всяко чувство, радост и копнеж, той да бъде отзив от нейните.“[2]

В цялата си художествена практика до края на живота си Вазов се стреми да осъществява това естетическо изискване, продължавайки да насочва вниманието си към красотата на българската природа и родина, към българската история, към своето детство и младост, към родното си място, към възрожденски образи, където вижда първоизвора на своя патриотизъм и хуманизъм („Люлека ми замириса“). Дори възпявайки войните — с екзалтация, която днес не можем да приемем, Вазов живее с илюзиите, че в тях се въплъщават изконни исторически тежнения, че се осъществява народната душа.

В тъй наречената млада поезия и модерна литература той вижда само декадентство и епигонство. Той е прав, когато в някои прояви на модерното открива изневяра на големите обществени задачи на изкуството, отчуждаване на поезията от обкръжаващия я реален свят. Но неговото отрицание отива много далеч, когато атакува цялата чужда модерна, т. е. съвременна литература — литературата от края на XIX и началото на XX в. В 1905 г. заявява: „Ибсен, Хауптман, Горки, Чехов са добри, но те са добри и понятни у дома си; за нас са чужди, малко понятни и ненужни.“ Петнадесет години по-късно, през януари 1921 г. в писмото си до „Развигор“ повтаря тази атака: „Имам само един укор да направя на Народния театър: защо той ни дава пиеси като: „Мъртвешкият танц“, „Адам, Ева и змията“, „В ноктите на живота“ и други подобни символически дивотии — извинете за изражението! Кому са нужни те? Кой разбира тия мъгливи шаради?“... „Нам е нужно нещо здраво, човешко, действително художествено. Поврага тези чужди пиеси!“[3]

Съвършено ясно е, че Вазов е чужд на новите явления в литературата; извършила се е смяна на поколения, родила се е нова естетика, нова поетика. Борбата се ожесточава и с лични акценти, когато се изправят един срещу друг писатели: от едната страна Вазов, от другата д-р Кръстев и Пенчо Славейков. Тук няма да проследявам тези отношения — те започват с приятелство и творческа търпимост (Кръстев пише похвали за поезията на Вазов, Вазов се изказва положително за Славейковите стихове). Не мога да не изтъкна обаче безогледната жестокост на „младите“ (да си спомним саркастичните и обидни оценки на П. Славейков за Вазов в „На Острова на блажените“, „Българската поезия вчера и сега“, „Един стар герой“ и т. н.). Вазов страда от това ожесточение, но остава докрай верен на своите естетически позиции.

---

[1] Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. XIX, 1957, с. 271; думата „националистическа“ тук означава национална, народностна.

[2] Пак там. Т. IV, с. 257—258.

[3] Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. XX, с. 493.

Пенчо Славейков отстоява своите; той ги изразява многократно. Когато пише за П. Ю. Тодоров, озаглавява статията си „Блянове на модерен поет", нарича го „поет на модерната душа", „модерен романтик", който живее с „предчувствие за новото". Славейков търси „духът на модерната литература, която вади наяве идеала на нашето време, идеал, проповядван от Достоевски, Толстой, Ибсен и техните последователи: нравственото възраждане на човека. Идеалът на идеалите. Защото само нравствената личност и нейните дела са изгода за человечеството."[1] Когато говори за „Пушкин като национален поет", Славейков отново посочва: „Онова, което се нарича „модерно", изхожда от руската литература — Ибсен, Бьорнсон и т. н."[2]

Верният приятел на Вазов, проф. Ив. Д. Шишманов, се намесва в спора, за да засвидетелствува още веднъж дълбокото си уважение към таланта и делото на поета, но също така и да изрази позицията на литературния историк. Той пише до Вазов от Цюрих, 2. I. 1909 г.:

„Откато те знам като човек и поет, аз съм те дълбоко уважавал и обичал. Вземал съм най-живо участие в твоята съдба и съм намирал истинска наслада в своя култ към тебе. Никога не съм ти изневерявал, не съм се и колебал в оценката на твоя талант. Не съм те издигал днес в небесата, за да те извергна утре в преизподнята. Днес гений — утре бездарност! Днес равен с Данте — утре подолу от Семков! Аз и днес, като вчера и преди година, и преди десетки години — ценя в тебе най-силния изразител на българската народна душа в художествената литература. Хистеричните викове на самозвани гръмовержци и завистливи пигмеи никога не са могли да забъркат моето съждение.

Но аз не съм съглеждал нищо неестествено или вредно в борбата на „младите" против „старите". Няма какво да се прави, драги Вазов. Това е един общ закон в литературното развитие и залог за всяка еволюция: младите поколения са винаги в опозиция към непосредствено предшедствуващите, ако и да стоят на техните плещи. Така е било (вземи историята на която щеш литература!) — така ще си остане вечно. Даже Шекспир, Данте, Гете, Шилер не са били винаги всеобщо признати. Имало е епохи, когато тяхната слава е била бурно оспорвана. Тъй е! И литературните поколения се борят за съществуване."[3]

Тук няма да решавам спора между Вазов и Пенчо Славейков, нито ще се спирам на същността на направлението, което представя Пенчо Славейков със своите другари от сп. „Мисъл"; няма да разгледам и термина „модерна литература", който нашата наука все още се противи да приеме без традиционно отрицателна характеристика. Искам само да подчертая, че Вазов присъствува в българската литература и в периода, който е дошъл да отрече и смени неговата естетика и неговото поколение. При това присъствува осезателно, защото се бори и теоретически, и в художествената си практика. Така Вазов стига до двадесетте години на XX в., когато започва друг период в историята на литературата, а в историческото развитие на българския народ се подготвя решителният щурм срещу капиталистическия строй и в далечината проблясва изгревът на социалистическата революция.

Съдбата довежда Вазов пред прага на нова литературна ера, ознаменувана с бързото развитие на пролетарско-революционната литература и с творчеството на забележителни писатели-хуманисти. Бих искал да потърся връзката на Вазов с новото литературно движение в 20-те години — и това е третият въпрос, на който ще се спра. Без съмнение, не става дума да се търсят преки връзки на Вазов с литературата, възникнала след Октомврийската революция. Но искам

---

[1] Пенчо Славейков. Събрани съчинения. Т. V, 1959, с. 65.
[2] Пак там, с. 129.
[3] Ив. Д. Шишманов. Студии, рецензии, спомени, писма. С., 1969. с. 573—574.

да припомня един малко познат факт: съветите, които проф. Ив. Шишманов дава на Вазов след неговия юбилей. В писмо от Берн от 12. XII. 1920 г. Шишманов настоява Вазов да предприеме пътуване в Европа — за да се освежи и да намери сили за ново творчество: „Аз не гледам на последния ти юбилей като на един вид триумфално погребение. Талантът има няколко младости, няколко пубертета“. . . „Но за новия пубертет се искат по-широки кръгозори от ония, които ти дава България, особено в последните години. Ти, който се възхищаваш толкова от В. Хюго, трябва да нагласиш като него лирата си и за други акорди, по-общочовешки — за всемирна любов, за братство и хуманност. Докажи на своите „приятели“, комунистите, че и ти умееш да страдаш с унижените и оскърбените, че твоето сърце е чувствително за тяхната мизерия и техните болки, че певецът на „Не се гаси туй, що не гасне“ не е бил никога поет само на една класа (буржоазията) и че който умее с такъв свещен патос да възпява труда изобщо, не може да не благоговее и пред труда на индустриалния работник. . . Ето какво очаквам аз от едно твое по-дълго пребиваване в Европа, в Италия или Франция. Досега ти си бил предимно национален поет. Аз се надявам да те видя още и певец на общоевропейските идеали и копнежи.“[1]

Вазов не успява да се възползува от съвета на Шишманов и не се превръща в социален и работнически поет. Но ще си позволя да изкажа едно парадоксално мнение: с блестящото развитие на пролетарско-революционното начало в нашата литература в лицето на Хр. Смирненски, с появата на Хр. Смирненски Вазов спечелва най-голямата си победа — победа не само в спора с кръга „Мисъл“, но победа на цялото си творческо дело. Смирненски върна гражданския и революционния патос на българската литература — възрожденския патос, ботевско-вазовския патос. Върху друга идейна плоскост, върху друга качествена основа, в друга историческа епоха, в друга национална и международна обстановка — след една тежка национална катастрофа и в зарята на една велика революция — Смирненски продължи поетическите традиции на Вазов. Тези традиции започнаха с „Русия“, „Здравствуйте, братушки“, и „Топът заехтя“ на Вазов, за да възкръснат в „Червените ескадрони“, „Северно сияние“ и „Москва“ на Смирненски и да се превърнат в основна сфера и интонация на българската революционна поезия през следващите драматични десетилетия.

Разбира се, Вазов не съзнаваше тази победа, но тя е победа реална.

Тук в същност се касае за едно извънредно интересно явление в историята на литературата: създаване на близки и подобни модели литература в различни исторически периоди. Теоретическата страна на това явление заслужава специално изследване, но също така важно е и конкретното изследване на литературно-историческите епохи, за да може правилно да бъде обяснено неговото възникване.

В началото на своята статия казах, че ще разгледам делото на Вазов на прехода между две епохи. Време е да се дообясня: става дума не само за възрожденската епоха и следващата непосредно след нея епоха на освободената българска държава. Вазов присъствува в нашата литература и в съзнанието на нашия народ на прехода на два литературни периода, но и на прехода на два исторически прелома: осъществяването на националното освобождение и изгрева на социалистическата революция. Голямото литературно дело на Вазов премина през тях безсмъртно. Вазов бе съвременник на народните надежди и народните страдания в навечерието на Освобождението, но той е и наш съвременник, съвременник на нашата епоха. Той бе имал нравствената смелост и поетическото самосъзнание в началото на нашия век (1913) да пише:

---

[1] Ив. Д. Шишманов. Цит. кн., с. 584.

И аз на своя ред ще се замина,
трева и мен ще расне над прахът;
един ще жали, друг ще ме проклина,
но мойте песни все ще се четат.

— — —

Те жив са отклик на духа народни,
а той не мре, и дор сърца туптят
от скръб и радост в наший край свободни,
и мойте песни все ще се четат.

Днес можем да потвърдим, че пророчеството на поета се изпълни.

ТЕОРИЯТА НА Р. ЕЛИЪТ ЗА ПРОИЗХОДА НА САТИРАТА

Росица Димчева

Със статията си „Произход на сатирата (преглед и критика на досегашните гледища)“ предприех един критически преглед на главните възгледи по възникването на сатирата.[1] Беше посочено, че още в края на миналия век въз основа на наблюдения върху древноарабската сатира видният ориенталист Игнац Голдциер се догажда за наличието на известна връзка между примитивните прояви на това творчество и заклинателно-магическото слово. Автори като Робинсън, Рандолф, Корнфорд и Хендриксън подкрепят тази идея с нови факти из областта на древногръцката и келтската култура, където сатирическите импровизации са свързани с ритуални практики, целещи физическо увреждане на противника (например ролята на оскърбленията във фалическите песни при култа на Дионис, сказанията за смъртоносните ямби на Архилох и Хипонакс, ирландските обичаи и нрави, намерили израз в сагите за пагубните прокоби на бардовете, и пр.).[2] Насърчен от примера на предходниците, американският учен Р. Елиът пръв опитва да съгласува чужди и свои наблюдения с обединяваща мисъл, да комбинира частното с цялото, сигурно даденото с предположения за неизвестното. Тази теория, надхвърлила събирането на сурови материали, привлича вниманието ни както с всички положителни и отрицателни страни на едно изследване, в което хипотетичното е неотстранимо поради недостиг на сигурно засвидетелствувани факти, така и със съществените възражения, които биха могли да се направят спрямо някои методологически грешки и тенденциозни гледища. Същевременно, като се взема становище по поставените от автора проблеми, следва да се направят някои изводи относно значението на стореното досега за осветляване психологическите и историческите страни на сатирическото творчество.

Монографията си от 1960 г. „Силата на сатирата: магия, ритуал, изкуство“ Р. Елиът започва с мисълта на Драйдън за развоя на сатирата от различните примитивни прояви до изисканите художествени произведения, създадени в Рим и Западна Европа. Докато английският критик от XVII в. се опира на Библията и разработената от хуманистите литературна история, съвременният учен се обръща към античните митове и фолклора, към достиженията на психофизиологията и изследванията на антрополозите върху обществените нрави на дивите

---

[1] Р. Димчева. Произход на сатирата (преглед и критика на досегашните гледища). — Литературна мисъл, 1976, кн. 1.

[2] Срв. I. Goldzieher. Abhandlungen zur arabischen Philologie. I. Leiden, 1896; F. N. Robinson. Satrirists and Enchanters in Early Irish Literature: Studies in the History of Religions, Presented to Crawford Howell Toy, ed. D. G. Lyon and G. F. Moore. New York, 1912; M. C. Randolph. The Medical Concept in English Renaissance Satiric Theory: its Possible Relationships and Implications. Studies in Philology, XXXVIII, 1941, No. 2; G. L. Hendrickson. Archilochus and the Victims of His Iambics: AJP, XLVI, 1925; F. Cornford. The Origin of Attic Comedy. London, 1914.

племена. „Моята цел, отбелязва Елиът, е едновременно теоретическа и историческа: да се изясни ранното единение на сатирата с магическата сила и да се покаже как тази първична връзка продължава да съществува по скрити и променени пътища в съвременната сатира.“[1]

В един встъпителен отдел върху предисторията на сатирата авторът обогатява с нови факти и систематизира събраните досега материали за изобличително творчество у старите гърци, араби и ирландци. Като посочва тясната връзка между примитивна сатира и клетва в произход, функции и формални белези, Елиът разглежда тези форми като два „относително недиференцирани отговора на заплахите и възможните реакции на едно враждебно обкръжение“. Следва обаче да се прокара разлика между обикновените заклинания и първобитната порицаваща поезия. Докато първите според учения имат установена, неизменна форма и тяхното въздействие зависи от правилното овладяване на осветените от традицията формули, втората се импровизира в зависимост от обстановка и специални условия на простъпката и може да носи печата на индивидуален строй на мисъл, език и хумор (с. 15, 291—292).

Образът на примитивния изобличител се вестява навред като избрано лице, което, разчитайки на посрамването, на симпатическата магия и на способността да влиза в общуване със свръхестествени сили, използува клетви и ритуални фрази, за да разсипе честта, имота, дори здравето и живота на своите жертви. Неговото положение в обществото е двойнствено. От една страна, сатирикът владее обхванатите от първобитна мистика умове и се ползува с голям авторитет поради способността си да освобождава общежитието от напасти. От друга страна, той вдъхва подозрение, страх и неприязън и може да бъде отритнат и изгонен като изкупителна жертва (Scapegoat).[2] Поставяйки въпроса за реалните основи на сказанията за пораженията на древната сатира, авторът намира, че решението може да бъде само принципно, както е случаят с неконтролираните чрез по-близко научно наблюдение многобройни следи на варварски начин на мислене и действуване, опазени в народните обичаи и институции. Потърсил най-общи съответствия между поверие и действителност, той счита, че тези саги не са лишени от достоверност, ако под това се разбира не само грубата житейска истина, но и светът на вярата, на вероятното за даден кръг слушатели. В атмосферата на доброволно подчинение на древните поети тяхното изкуство постига известни реални резултати при инстинктивно улучени, съвсем непредвидени методи на внушението. „Нима не е любопитно, отбелязва Елиът, че днес ние всички говорим за сатирата като „изприщваща“ („blistering“), че „умираме от срам“ подобно на жертвите на ирландската сатира? Ние говорим фигуративно, разбира се, но зад нашата употреба на тези изрази лежи съзнанието за физическо увреждане.“[3]

Историческите изследвания навеждат автора на няколко въпроса, на които той се опитва да даде отговор във втория, теоретически отдел на своя труд. Как да се обясни странната асоциация между сатира и магия в трите така несходни култури? Дали функцията на смеха в съвременните първобитни и цивилизовани общества хвърля светлина върху този проблем? Възможно ли е да се покаже как и кога архаичната сатира се лишава от магическите атрибути и започва да се развива като изкуство?

---

[1] R. C. Elliott. The Power of Satire (Magic, Ritual, Art). Princeton, 1960, Preface.

[2] Елиът припомня жетвения празник на Таргелиите в Атина, когато са извеждали извън града, церемониално са биели и накрая убивали като очистително средство двама мъже, наречени *φαρμακοί*. Той привежда мнението на Херман Узенер, който идентифицира Омировия герой Терсит с типа на pharmakos: пак там, с. 135. Систематично изследване на множество подобни обреди у J. G. Frazer. The Golden Bough. VI. The Scapegoat, London, 1920.

[3] R. C. Elliott. Цит. съч., с. 28.

Американският учен съзнава, че въпросът за генеалогията на сатирата няма да бъде никога разрешен тъй недвусмислено, както някои други проблеми на това творчество, които спадат към богато документирана и сравнително близка епоха. Доколкото все още има недостиг на сигурно засвидетелствувани факти, хипотетичните обяснения са неизбежни: „В подобни спекулативни изследвания експериментът е невъзможен. . . Моделите не описват действителността; те даже не са способни да бъдат „верни“, защото са неизбежно несъизмерими с това, което претендират да описват. Те са повече оръдия на мисълта.“[1] С острото съзнание за недостатъчното в проникване и тълкуване на нещата авторът се надява да достигне до известни резултати, задоволителни поне за дадения момент от историята на проучванията. Разработената теория, психологическа по обясненията си и антропологическа по метода си, се осланя на някои идеи на кембриджската школа в лицето на J. E. Harrison, G. Murray, F. M. Cornford и особено на J. G. Frazer с неговия сравнителен подход и с гледището за магията като изходна фаза при еволюцията на митове и религии.

По силата на някогашната образно-емоционална концепция за света тържеството на древния сатирик над неговите жертви се дължи било на думи-заклинания с тяхната особена стилна форма, било на благосклонни духове, демони и божества или на обредно-символически действия. Според Елиът зад тези различни прояви на магическия светоглед стои волята за въображаемо овладяване на силите в общество и природа, волята, която не държи сметка за пространство и време, за причини и следствия и допуска най-невероятни аналогии между процесите на мисълта и независимите от човека обективни явления. Волевите импулси се съпровождат от известна представа за очаквания резултат — едно „моторно халюциниране“ на страшни ситуации и наказания за провинения, което избива в магически наподобявания или в заклинания и проклятия като словесен еквивалент на обреда.

Пояснил емоционалните и мисловните основи на магическата сатира, Елиът допуска, че тя има ритуален произход. Ученият търси относително ранния стадий на този процес в гръцките фалически песни, които, от една страна, целят да прогонят недоимъка и болестите, а, от друга, да осигурят големите жизнени блага — обилие на посев, добитък и хора. Каква е била реакцията на поименно оскърбените лица, може само да се предполага, но несъмнено словесната атака в Дионисиевия култ е свързана с една негативно-магическа метода за вдъхване страх на злите сили и отпъждане на всичко пакостно в общността. Даже отвъд рамките на ритуала сатирата се оказва фатална за жертвите, особено когато е произнесена при тържествен случай от голям поет като Архилох. Ако този майстор на словото произлиза от семейство на потомствени жреци на Деметра, неговите ямби, рецитирани на тържеството на богинята на земното плодородие, имат отношение към празниците с агрикултурно значение.

Колкото и верни да са наблюденията на Елиът, те се отнасят за антична Гърция и не могат да бъдат нормална схема за развитието на всяка сатирическа литература. У арабите например порицаващата поезия никне при друга обредна практика и демонология. Неясни и неубедителни остават предположенията за връзката на ирландската сатира с древните култове за смърт и възкресение на бога на растителността.[2] Докато в Гърция, мисли авторът, доминира желанието за пробуждане заспалата енергия на природата, в Ирландия преобладава волята за унищожение. Съпоставката е привлекателна и удобна, но не бива да се забравя, че тук се касае за възможни исторически връзки, а не за установени факти. Не е изключена и вероятността за самостойно възникване на сродни практики у

---

[1] R. C. Elliot. Цит. съч., с. 49.
[2] Пак там, с. 60—66.

различни народи, както показва примерът на Елиът за ролята на магическата сатира у американското племе zuñi при обредите за докарване дъжд и плодородие.[1] Всичко натегнато и необосновано в някои генеалогически постройки на американския учен стои в контраст с анализите на Рандолф, която уместно търси по-скоро аналогии, отколкото влияния и връзки.

Следвайки метода на Е. Тайлър, А. Ланг и Дж. Фрейзър, авторът се заема да изясни трудния проблем от друга страна, като проучи функцията на присмеха у някои съвременни първобитни племена по разни части на света (Африка, Гренландия, Америка). Изнесените факти имат значение не само за историка на първите литературни прояви, но и за този, който би желал да работи в сравнително незасегнатата област на психологията и социологията на сатирическото творчество. Елиът взема възренията, митовете, суеверията и ритуалите на тези изостанали народности като аналогия към представите на някогашните гърци, ирландци и араби. Въпреки различието в расите и липсата на исторически континюитет сравнителната метода намира своето оправдание в общата еволюция на човешката мисъл и култура: „Ако ние открием, че сатирата и осмиването имат днес функции, сравними с описаните в сагата, и ако можем да намерим хипотези, които да пояснят тези функции в понятията на XX в., ние ще бъдем в състояние да разберем по-добре разгледания материал, както и силата на сатирата и смеха в нашата собствена култура.“[2] Етнически и хронологически тъй различните явления се сродяват на почвата на близки нрави и представи за света, така че сатирата на старите народи получава осветление от обичаи, морал и обществен живот на африканските, индианските и ескимоските племена.

Очевидно страхът от присмеха е голям положителен фактор в живота на примитивните народи. Той поддържа установените норми много по-здраво и тиранично, отколкото принудителните предписания и ограничения. Гренландските ескимоси принуждават враждуващите лица да заменят физическата разправа с наблюдавани от цялото племе състезания в оскърбление, които добиват значението на контролирано освобождение от враждебни емоции. Подобна, макар и еволюирала практика се наблюдава в обичая „Dozens“ на американските негри или в южноиталианската игра „la legge“ („законът“). В Югоизточна Аляска индианската народност Tlingit използува опозоряването за наказание на провинените, които умират от срам подобно на жертвите на ирландските сатирици. Степните индианци от Северна Америка си служат с присмеха, за да приучат техните войни към задачи, изискващи изключителна смелост. Сурово и жестоко, както в античната литература, действува примитивната инвектива и сред западноафриканското племе Ashanti. Неговите членове са болезнено чувствителни към всякакъв вид лични оскърбления. Неспособни да се противопоставят на враждебното обкръжение, добилите „лошо име“ намират спасение в самоубийството. Удивително е, че същият този народ, у когото разрушителната енергия на присмеха извиква толкова ужас, използува изобличителни импровизации като психотерапевтично средство за здравето на обществото. Фестивалът „Аро“, сроден по утопичен идеал и по сатиричен дух с древните сатурналии, позволява периодично отхвърляне на обществената йерархия и социалните норми при пълна свобода за изказване на сдържаните през годината афекти на огорчение и недоволство. Този обичай, така ясен откъм елементи и тъй първично почувствуван от средата, която го върши, разкрива езика на сатирата, преди тя да стане литература. „Вашата душа, пояснява жрецът на племето, може да боледува, може да храните омраза в сърцето си към някого, защото той ви е причинил нещо. . . Нашите предци знаеха това. . . и отредиха веднъж в годината всеки

---

[1] R. C. Elliott. Цит. съч., с. 58.
[2] Пак там, с. 66.

мъж или жена, всеки свободен или роб да имат свобода да изричат това, което мислят. . . на своите съседи, на краля или главатаря. Когато човек свободно се изкаже, той усеща душата си уталожена и успокоена. Освен това кралят ще бъде по-добре, тъй като не ще боледува от лошите мисли на хората.“[1]

Подобно на изследователя на арабската култура B. Farès Елиът предполага, че популярната асоциация между инвективи и магия се дължи и на пораженията, които присмехът нанася върху духовното и физическото състояние на човека: „В комплицираното отношение на примитивния човек към неговата среда присмехът функционира първично като социално оръжие, като постоянна заплаха срещу престъпването на ред и обичаи. Неговата енергия е страшна — пред нея се разкъсват деликатните жизнени отношения, които обвързват човека с обществеността тяло, извън което животът е немислим. Под удара на присмеха засегнатият умира и когато неговата смърт е причинена от собствената му ръка, налице е механизмът на една публична екзекуция. Струва ми се, че приписваната на различни архаични сатирици магия вероятно се корени отчасти в силата на смеха да причинява психическо увреждане.“[2]

Аналогично на развитието на множество форми на изкуството из култовите церемонии Елиът се опитва да реши въпроса за появата на литературната сатира. Той посочва как с течение на времето обредната схема се заличава, ритуалите губят своето магическо-свещено назначение и се превръщат в просто зрелище, в профанна забава. Изчезне ли принудителният характер на магическия акт, който предполага участие, но не и творчество, става възможно органическото отделяне на художествените форми от сакралните действия. С упадъка на предишната вяра Дионисовата драма за жертвоприношението на бога се снижава до народна игра, на основата на която според изследванията на Корнфорд израства проникнатата от сатиричен дух атическа комедия. Загуби ли се класическото суеверие за обсебване на човека чрез портрета му поради представата за сходството между душа и изображение, става възможно развитието на карикатурата. „По същия начин, мисли Елиът, сатирата като изкуство не може да се развива, докато убеждението в нейната магическа сила запазва своята власт над човешките умове. Когато тя е замислена като клетва или заклинание, нейният първичен начин на съществуване ще бъде ръководен от ирационалните и нелитературни формални връзки с магията. Но когато вярата в нейната магическа енергия бъде поставена под контрола на личността (дали поверието винаги умира?), чрез творческото дело на поета сатирата може да разчупи ограничаващите я форми и да започне свободно да се развива по пътища, присъщи на изкуството.“[3]

Това обяснение на прастария процес, по който възниква литературната сатира, съдържа една съществена методологическа грешка. Изброяват се някои сходни случаи на развитие на изкуството от обредни практики, после сходството се взема за тъждество и по аналогия се съди за еволюцията на сатирата, която се схематизира по установения шаблон. Елиът посочва като пример една средноирландска сага, в която се осмива загубилата значение и влияние магическа сила на старите сатирици. Робинсън, който за първи път обръща внимание на това сказание, предвидливо отбягва прибързаните обобщения относно скрит смисъл и общи линии на развоя: „Сатирата в нейното широко или примитивно значение предлага материал за сатира в точния смисъл на думата. Но не би било честно да се каже, че единият тип преминава в другия; тук не се има пред вид такова предположение.“[4] Спирайки се на следите от първичната разрушителна сила

[1] R. C. Elliott. Цит съч., с. 79.
[2] Пак там, с. 77.
[3] Пак там, с. 58.
[4] F. N. Robinson. Satirists and Enchanters in Early Irish Literature: Studies in the History of Religions, Presented to Crawford Howell Toy, ed. D. G. Lyon and G. F. Moore, New York, 1912, с. 127.

на higâ' в по-късните образци, които са по същество инвективи или подигравки, Голдциер цитира ироничните думи, отправени към поета Фараздак: „Дали е вярно, че неговият стих има силата да унищожи врага, неговите деца и коня му.“[1] На друго място той посочва едно съобщение от II в., от което може да се съди, че древноарабският обичай се е травестирал и е станал предмет на шеговито изображение.[2] Ако изследването на унгарския учен предлага някои факти, аналогични на ирландското сказание, не бива да се забравя, че въпросът за появата на литературната сатира е много по-сложен и далеч не се изчерпва само със загубата на някогашните идеи от по-висок митичен или догматичен разред. Някаква пряка генетическа редица и някакви прости съотношения не ни се разкриват от наличните свидетелства. Дедуктивният подход на Елиът, оправдан донякъде от съществуването на толкова празнини във веригата от явления, показва своите отрицателни страни по-късно, когато, без да е разнищил сложната тъкан от социални, културно-исторически и психологически фактори, авторът се заема да поясни новата европейска сатира и нейните връзки с примитивното минало.

В следващите глави от своя труд Елиът иска да съедини гледищата на теоретика и историка, като анализира художествени факти, както те са дадени в разни епохи у римляните, у Шекспир, у Молиер и Суифт, у някои съвременни английски автори. Тук не се има пред вид една всеобща история на предмета, каквато засега може само да се скицира, но едва ли да се напише. Подтикнат от изследването на М. К. Рандолф, Елиът желае по-скоро да наблюдава някои значителни постижения на литературната сатира с оглед на преживелиците от примитивното минало. Когато се възлезе до самите наченки на сатирическия порив в устни импровизации, митове и предания на старите и дивите народи, по-високите степени на културното творчество се осветляват по нов начин.

Римската сатира привлича първа вниманието на Елиът, тъй като европейският свят гради своите представи за този вид литература върху класическите образци на Хораций, Персий и Ювенал. Макар и възникнала на нова почва, тя има своите етически и социални предпоставки в школите на гръцкия цинизъм и стоицизъм. Основният ѝ тон е комбинация от Сократовата ирония и тръпката на старата комедия. Опрян на своите проучвания, Елиът не е склонен да дели големите постижения на римските писатели от всичко „варварско“ около тях, преди тях и след тях. Между Архилох, Хипонакс, авторите на атическата комедия, от една страна, и начинателя на римската сатира Луцилий, от друга, съществува връзка, срещу която за първи път реагира Хораций. Макар и да се поддава в еподите си на агресивния тон на гръцките ямбисти, този епикуреец в живота благоразумно отхвърля нападателния сарказъм на древните в полза на умерения присмех над човешката глупост. Отречената от Хораций сатирическа традиция намира обаче своя енергичен застъпник в лицето на Ювенал. В неговото творчество отново оживява войнствената и садистична образност, при все че реториката отдавна е заместила магическата сила, приписвана на стиховете на Архилох. Времето за създаване на митове е отминало, но все още в нравите и в поезията живеят старите възрения, суеверия и легенди за зловредното въздействие на хулната реч. Такъв е случаят например с поемата на Овидий „Ибис“, където в няколкостотин стиха са събрани най-гротескните клетви на античната митология, за да поразят всяка става, всяка кост, всяко сухожилие на врага.

Ако наблюденията на Елиът върху римската сатира представят принос към подхванатите от М. К. Рандолф сравнителни изследвания, то по-нататъшните му опити да обясни някои избледнели откъм скрит смисъл страни на европей-

---

[1] I. Goldzieher. Abhandlungen zur arabischen Philologie. I. Leiden, 1896. c. 45—46.
[2] Пак там, с. 54.

ската сатира будят сериозни възражения. На първо място авторът се заема да проследи появата и еволюцията на една от фикциите, използувани от модерния сатирик за разкриване сложното му отношение към действителността. Той създава наченките на тази сюжетна схема в поменатото вече средноирландско сказание и я назовава „осмените сатирици“ („satirists-satirized“). Демоничната сила на древните бардове тук е неутрализирана от присмеха на анонимния съчинител, който показва явното противоречие между техните претенции и фактическото им безсилие да сплашат и да принудят околните да изпълнят техните желания. Елиът разглежда сагата символично като пример за прехода от заклинателна към художествена сатира. Съгласно с неговата теория формите на изкуството в разглежданата област възникват, когато обществото схване социалното значение и опасните сили на примитивното изобличително творчество и се опита да ги контролира чрез закони срещу магическата практика, срещу пасквила, срещу поименното атакуване на действителни лица. По този начин се запазва енергията на сатирата за бичуване на корумпирани индивиди и институции и в същото време суровото и варварското в нея бива обуздано. Несъвместимите с творческия контрол стари заклинателни образци трябва да бъдат хуманизирани и облагородени. Опитът да се балансират положителните и отрицателните сили води до създаване на нови типове литературни произведения и до появата на истинското „изкуство“.

От тази гледна точка Елиът анализира „Тимон Атински“ на Шекспир, „Мизантроп“ на Молиер и „Пътуванията на Гъливер“ на Суифт, където според него е налице една „висококултурна обработка на примитивните теми и идеи“. Шекспировият герой се опитва да възкреси силата на архаичната клетва, като призовава подобно на древния сатирик боговете, небесата, земята и демоничното у самия себе си, за да порази омразното човечество. В духа на Ювенал Алцест запраща ругателства срещу порока и глупостта. Студено, аналитично, безлично Гъливер изрича жестоки обвинения срещу язвите в обществените институции, срещу порочното в инстинктите и в животинската природа на човека. „Техните инвективи — мисли Елиът — развиват цялата мощ на примитивните ругателства; ние, четците, чувствуваме магическото начало и го откриваме, преследвани от техните заклинателни угрози. Вследствие това попадаме отчасти в заблуда. Забравяме, че това са произведения на изкуството, а не на магията, че превъзходната хула е въплътена в художествени структури. Най-обикновената измама е идентифицирането на фиктивния ругател („примитивния сатирик“) с действителния автор: Тимон е Шекспир, Алцест е Молиер, Гъливер е Суифт.“[1] В същност, пояснява американският учен, изобличавайки чрез героите недъзите на обществото, тримата автори съзнават морално осъдителното и невъздържаното в сатирата. Затова те се дистанцират от своите представителни фигури, разглеждат ги иронически като загубили самоконтрол идеалисти, осмиват ги наред с обекта на тяхната атака. Така според теорията на Елиът изкуството на сатирата е отдалечаване на писателя от главния герой и промяна на собствения глас, призоваващ магическите сили, в една драматическа фигура, действуваща в литературната творба: „В разгледаните произведения обективният контрол на тримата писатели ясно се вижда в тяхното окончателно отхвърляне на примитивните сатирици, които те са раздвижили. Това не означава, че произведенията са смекчени. Шекспир, Молиер и Суифт виждат напълно бездната на отчаянието. Можем само да допускаме какво означава това от биографическа гледна точка. Но ние имаме очевидните литературни факти, че някак си в процеса на изображение на отчаянието всеки художник надмогва хаоса. Примитивните сатирици са осмени

---

[1] R. C. Elliott. The Power of Satire, c. 220.

в пълния смисъл на думата. Отхвърляйки безотговорността на първобитната мода, техните автори приемат изцяло отговорността на изкуството.[1]

Явно, увлечен от новия възглед за произхода на сатирата, Елиът се отдава на една хипотеза, която се оказва лишена от историческа основа теоретическа постройка. Колкото и сполучливо да обяснява зараждането на изобличителното творчество и връзката му с някои прастари възрения, неговата теория не може да се прилага пряко към сложните художествено издържани образци. Нима герои като Тимон, Алцест и Гъливер могат да се отъждествяват с примитивния хулител при цялата разлика в епоха, душевност, интелект и социални идеали? Ако висококултурният сатирик понякога е наклонен да поставя образи и афектация в символичната рамка на някогашните сказания, ако понякога във въздухата си попада на една митологическа мисъл, която подсказва фантастични видения за предречена орис на потъпкалите обществената справедливост, то всичко това не бива да се свежда до магическото начало на един суеверно-варварски светоглед. Придавайки сериозен характер на сцените на грубост и жестокост, които се срещат в новата европейска сатира, Елиът фактически подценява свободата на творческото въображение с неговата склонност към ефектното, към силните впечатления, които възбуждат нервите и държат вниманието в постоянно напрежение. Той не прави разлика между словото, използувано в услуга на магията, и магията на словото, способно да действува заразително върху душите на хората. Безспорно, дори когато отслабне и се загуби някогашният първичен мироглед, по силата на традицията и на нравствени мотиви в художествената сатира остава нещо от отживялата словесна магия, но това съвсем не означава, че писателят се връща към древното религиозно-митично разбиране. Схванал словото като дело, сатирикът се стреми да създаде най-голяма активност на духа, така че читателят да се отзове с всичко сетивно-емоционално и волево-интелектуално у себе си.

Елиът основателно разглежда трите произведения като дело на един художествен метод, който работи от дистанция и не позволява героите да се превърнат в едностранчиви превъплъщения и двойници на авторите. Наивно е да се приписват на Шекспир, Молиер и Суифт всички чудатости на мизантропите и самотниците в техните творби, макар и да е вярно, че действуващите лица споделят някои от основните качества на духа на своите създатели. Но това дистанциране не се изразява в обуздаване на проявилото се по атавизъм магическо начало, както мисли американският учен, а в охлаждане на афектите, в постигане на безстрастие и вътрешна свобода. Отстраняването на емоционалната неизбистреност е необходима предпоставка за едно творчество, което е по-скоро двигател на ненавистта, отколкото неин пряк израз. Сатирата е враждебна и въпреки това трябва да спечели публиката, която невинаги е еднородна и разположена да се вслуша в социална проповед. Единственият път, по който писателят може да задържи своята аудитория, е да създаде поне илюзия за дистанция. Той трябва да освободи читателя от всичко отблъскващо на гнева и отвращението, да извика у него представа за независимост и неусетно да го превърне в съучастник. Повече от другите автори на литературни произведения сатирикът разчита на творческото участие на публиката и за да избегне предубежденията спрямо своето изкуство, прибягва до косвените форми на остроумието, бурлеската и иронията. Подчинил страстта на железен контрол, Суифт заставя читателите сами да разпознаят действителните обществени недъзи като извор на изопаченото им отражение в неговия роман. Нужен е талантът на Еразъм и Драйдън, за да може изобличителят да се хвали с аплодисментите на своите жертви.

---

[1] R. C. Elliott. The Power of Satire, c. 221.

Очевидно антропологическият и психологически подход не е достатъчен, за да се схване сложната еволюция на порицаващото творчество. Макар и да включва фактори от културен и обществен характер, той трябва да намери опора в една социологическа метода, която да постави развоя на сатирата в зависимост от явленията в обществения бит и политическия строй. Слабостите в концепцията на Елиът проличават особено отчетливо при неочаквания преход от изследванията върху Шекспир, Молиер и Суифт към съвременния английски сатирик Рой Кемпбъл. Крайно реакционната и антисоциална идеология на този психически неуравновесен поет, у когото надделява пасквилното начало, намира съвсем безкритично обяснение. В негово лице американският учен е наклонен да вижда отдавна изчезналия в мита и в литературата примитивен сатирик. Това странно „възвръщане на изкуството назад към магията", което не се подкрепя от никакви положителни данни, явно цели да завоалира порочното в мирогледа на Кемпбъл.[1] На друго място Елиът „открива" причините за разрастването на локалната атака на сатириците в изобличение на самата обществена система. Ако Молиер в „Тартюф" и Суифт в „Приказка за бъчвата" възнамеряват да покажат единствено злоупотребите в религията, то тяхната критика надхвърля рамките на конкретната задача и води до демаскиране на цялостната институция. Елиът тълкува този процес като „магически", оперирайщ посредством „синекдохата, която спада към основните средства на магията"[2]. Според варварската мисъл на доисторическите епохи особените свойства на даден предмет се смятат присъщи на всички негови части, поради което се вярва, че предметът може да бъде поразен, ако се улучи само една негова част. „Този процес — мисли авторът — по никакъв начин не се ограничава само с едно общество, в което владее митическият дух. . . Съдията, който е осмян от голям сатирик, се превръща в представител на юристите въобще и дори на самия закон. Което започва като конкретна атака, завършва с поставянето на цялата институция под съмнение."[3]

Би било наивно да обясняваме тези рисковани предположения на Елиът само като продукт на страстно желание да се търсят във високите форми на литературата отгласи от някогашните митологично-култови идеи. Тук е налице един опит за мистифициране не само на социалните корени на сатирата, но и на нейните обществени функции. Напусне ли писателят обективния тон на разказа и косвеното изложение, започне ли да говори от свое име, като тълкува събитията, осветлява характерите и изказва рязко собственото си гледище за остарели ценности и обществени аномалии, той изоставя изкуството в полза на загубилата днес смисъла си магическа мода. Неговото творчество дължи силата на внушението си на мистическото потекло, така че ужасът, изпитван от старите келти, продължава да живее подсъзнателно у нас. По този път се внася примитивизъм в разбирането за сатирата, принизява се нейната революционно-политическа роля, притъпява се нейното светогледно и философско начало, което се свежда до механиката на идеите, прилагани във времена, когато не се е усъвършенствувало аналитичното познание. Митологическите разяснения на Елиът практически го довеждат до същите резултати, до които стига и западногерманският учен Клаус Лазарович, защитил абсурдната теза за създаване на „автономна, безцелна сатира"[4].

Повлиян от традициите на идеалистическата естетика и от търсенията на феноменолозите, немският изследовател се опитва да отстрани актуалното, проблемното, социалното в това изкуство за сметка на предпочитанията към едно

---

[1] R. C. Elliott. The Power of Satire, с. 237—257.
[2] Пак там, с. 271.
[3] Пак там, с. 272.
[4] K. Lazarovicz. Verkehrte Welt (Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire), Tübingen, 1963; Р. Димчева. По някои проблеми на теорията на сатирата. — Литературна мисъл, 1974, кн. 5, с. 40.

чисто естетско разбиране. Подобно на Елиът той не се интересува от обществено и политическо положение, от духовен климат, от биографско-генетически коментарии, от въздействие върху идеология и гражданска съвест. Ако американският учен подбира в защита на своята теза неравностойни автори, Лазарович спира вниманието си на отделни текстове, като изключва в угода на своите намерения многобройните сатирически произведения в Германия от Средновековието и разглежданата епоха. И двамата издигат на преден план стеснено разбраното естетическо начало така, че докато първият отъждествява обществено ангажираното с примитивно магическото творчество, другият вижда в критиката на социалните отношения само плоска дидактика и студено алегоризиране.[1]

Посочените слабости в теорията на Елиът го сближават и с популярната днес на Запад школа на ритуално-митологическата критика (Мод Бодкин, Нортроп Фрай, Ричард Чейз, Филип Уилрайт, Фергюсон, Дж. Викери, Найт, Уотс, Хайман). Ако изследванията на Фрейзър и неговите последователи от „кембриджската група" (Джейн Харисън, А. Б. Кук, Ф. М. Корнфорд и мнозина други автори) позволиха да се реконструира ролята на ритуалните мотиви в генезиса на някои жанрове (античния театър, героичния епос, приказката, свещената литература на древния Изток, средновековния епос и пр.), съвременните „ритуалисти" не се задоволяват само с разкриване на генетически връзки, но искат да обосноват онтологическото единство на литературата с мита и ритуала. Позовавайки се на теорията на Юнг за архитиповете като някакви структури на първичните образи на колективната несъзнателна фантазия, те стигат до недопустимо заличаване границите между мит и литература. Подобно на Елиът, изпаднал в произволни тълкувания на някои страни от творчеството на Шекспир, Суифт, Молиер, Кемпбъл, те описват с термините на мита и ритуала автори като Дефо, Колридж, Кийтс, Тенисън, Т. Харди и дори Стендал и Зола.[2]

Трябва само да се съжалява, че полезната и трудна работа, извършена от автора на първия опит за едно генеалогическо изследване, е съпътствувана от предвзетата мисъл за сатирата като някакъв мистичен социален феномен. И същевременно, прибягвайки до една нова митология, израз на реакцията на западното общество към политически актуалното изкуство, Елиът фактически попада на модерен аргумент в полза на собствената си теория. Ако днешният учен е склонен да заговори с фигуралния език на древните, какво остава за някогашните гърци, араби и келти, претълкували в демонологичен смисъл заплахите и порицанията на техните поети?

* * *

Проследявайки по-значителните постижения, ръководни идеи и хипотези в интересуващата ни област, можем да набележим някои по-общи заключения с оглед на значението и перспективите на изследванията върху „археологията" на сатирата.

---

[1] R. C. Elliott. Цит. съч., с. 274, 280—281. Срещу Елиът: E. W. Rosenheim. Swift and the Satirist's Art. Chicago and London, 1963. с. 186—189; K. Lazarowicz. Цит. съч., с. 26, 27, 43. Срещу Лазарович: J. Schönert. Roman und Satire im 18. Jahrhundert (Ein Beitrag zur Poetik). Stuttgart, 1969. с. 31—33; J. Brummack. Цит. съч., с. 338—342.

[2] Срв. Е. М. Мелетинский. Мифологические теории XX века на Западе. — Вопросы философии, 1971, № 7, с. 163—171. Ю. Борев. Критика буржоазных теоретико-литературных концепций — важнейшая идеологическая задача — В: Теории, школы, концепции (Художественный процесс и идеологическая борьба). М., 1975. с. 38 и сл.; М. Б. Храпченко. Семиотика и художественное творчество. — Вопросы литературы, 1971, № 10, с. 71; M. Bodkin. Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination. New York, 1934; Richard Chase. Quest for Mith. Princeton, 1957; N. Frye, Analyse der Literaturkritik, Stuttgart, 1964. Срв. критичните изследвания на Л. М. Землянова. Современная американская фольклористика. М., 1975.

Несъмнено ние сме твърде непълно запознати с предисторията на това творчество, за да могат да се приложат достатъчно строги критерии за свързване на неоднородните факти в една идеална общност. Трудно е да се определи колко митологическа традиция и колко индивидуално съзнание е налице у примитивния сатирик, дали той е жертва на илюзиите си или илюзиите му са наложени от традицията. В едни случаи вярата в злокобната сила на неговото изкуство има опора във фактите, изхожда от обред, от лично или масово преживяване, превръща се в дело. При други обстоятелства не може да се установи къде свършва житейски достоверното и къде започват легендите на едно наивно въображение, вплело в тематиката на произшествието магията на суеверието. Сагите се радват на абсолютно доверие в очите на широката маса, макар и с течение на времето да губят сериозния си характер и да се понижават до обикновени анекдотични разкази. Една от заслугите на разгледаните теории е, че те се опитват да осветлят тъмните страни на въздействието на примитивното изобличително творчество от гледна точка на демопсихологията. Колкото и да ни се струват фантастични и неправдоподобни в някои свои подробности или невъзможни по същество, сказанията за смъртоносната сила на словото трябва да се изследват научно, и то посредством признатите днес от медицината възможности за психическо увреждане. Сходството на резултатите от сатиричеcката атака в тъй отдалечени и толкова различни среди може да бъде обяснено задоволително само ако приемем, че се касае за причиняване неразположения в душевния живот, които разклащат физическите сили и водят до някои функционални разстройства. Очевидно древният сатирик се стреми да използува страстите и вярата на човека, опитва се да го изолира от околните, да го опозори, старае се да постави в движение въображението и съвестта му, да отслаби съзнанието, което отстранява натрапчивите идеи и поддържа самообладание. Осланяйки се на суеверия и традиции на средата, той използува най-мощното средство за извикване на вушения — човешката реч.[1] Поради зависимостта между душевно и телесно организмът на засегнатия ще покаже както психически, така и физиологически промени.[2] Пришките по лицата на жертвите на проклятията и хулите на ирландските бардове могат да бъдат изяснени, като се има пред вид, че нервното и емоционално състояние играе значителна роля върху кожните увреждания. „Човекът е единственото животно, което се изчервява или се нуждае от това“ — отбелязва духовито Марк Твен. „Кожата е платно, на което психиката се саморазкрива“ — твърдят съвременните специалисти в областта на дерматологията.“[3] Възможността да се реализират някои от случаите на смърт, за които съобщават сказанията и летописите, не е изключена, като се има пред вид множеството подобни явления вследствие емоционален шок или като се знае какво означава идеята-фикс за едно суеверно същество, което сляпо вярва в предречената участ.[4]

---

[1] За ролята на чисто словесното внушение в примитивните култури вж. Otto Stoll. Suggestion und Hypnotismus in der Völkerpsychologie. 2 Aufl., Leipzig, 1904. с. 3 и сл.

[2] Според C. A. Seguin цялостната реакция на организма може да бъде извикана от психически или телесни стимули, което означава, че стимулът, поставил в движение общия психотелесен отговор, може да бъде емоция или физикохимическа промяна, но във всеки случай организмът, изявяващ се като единство, ще покаже психически и телесни промени. „Разстройството на психофизическата цялост — твърди H. Marx — може да бъде фактор, обуславящ болест, може самото то да бъде болест.“ Срв. F. Dunbar. Emotions and Bodily Changes (A Survey of Literature on Psychosomatic Interrelationships, 1910—1953). New York, 1964. с. 39,75.

[3] Пак там, с. 633. Според W. Th. Sack причиняването на пришка чрез хипнотично внушение е прафеномен (Urphänomen), от който зависи цялата концепция на науката за възможността от истински и чисти психогенетични кожни явления: пак там, с. 595—596. За изприщване от страх: пак там, с. 605.

[4] Пак там, с. 340. M. Mauss съобщава как енергични, млади, здрави хора от първобитни племена умират за няколко дни, защото са нарушили табу: Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité (Australie Novelle Zélande). — Journal de psychologie

Особено силно е въздействието на това примитивно изкуство, когато то не цели егоистично удовлетворение, а изхожда от живо чувство за протест срещу неправдите и пороците и се превръща в регулатор на обществената справедливост.

Поради празнини в историята и неизвестности в трансформацията въпросът за еволюцията на първобитната сатира се натъква също на непреодолими трудности. Тук редом с внимателното изучаване на оскъдните свидетелства в помощ идва сравнителният метод, за да се разпростират изводите, добити при малкия брой факти, върху повече данни и се стигне до по-общи хипотези. Теоретическите постройки обаче трябва да запазват голяма еластичност, за да могат да бъдат променяни или отхвърляни при появата на нови документи. Методологически съществено е да не се изтръгва насила обяснението, да не се прибързва със заключения и да се чака търпеливо разрешението на проблема. Отдаваме ли някои несполуки на Елиът на непълнотата на материала, на липсата на положителни методи, не бива да забравяме, че има и една по-дълбока причина за неустойчивостта на известни мнения, която се корени в светогледа на учения.

Трудът на американския автор добива значение преди всичко със събраната документация и с конкретните наблюдения, които предоставят много повече възможности за бъдещите изследвания, отколкото някои теоретически постройки, лишени от фактическа основа, или рискованото търсене на несъмнени остатъци от доисторически епохи в модерната сатира. Сам Елиът чувствува известно смущение, съзнавайки, че неговата работа не отговаря в някои отношения на високите изисквания, предявявани към такъв род научни обобщения, и е склонен да я разглежда като преходен етап в ръста на нашите знания за сатирата. „Макар някои от теориите да са временни, отбелязва той, несъмнено е, че те. . .са хвърлили светлина в тъмните места, а една несигурна светлина е за предпочитане, отколкото да няма никаква.“[1]

Очевидно синтезата на дошлите от разни страни идеи ще бъде отново предприемана. Една по-късна работа на Елиът „Сатурналия, сатира и утопия“ идва да разшири кръга на неговите изследвания в нова, сравнително слабо засегната в основния му труд област.[2] Авторът си поставя за задача да изясни генетически забелязаната още от Фр. Шилер връзка между сатира и утопия,[3] като намира нейните митологически корени в легендите за идиличното начало на човешкия живот (представите за златния век на Кронос, за земния рай, за щастливите острови и пр.). Елиът приема като извор на този род идеи в европейския свят мита у Хезиод за справедливото царуване на Кронос (Сатурн), намерило въплъщение в ежегодни карнавални тържества.[4] Изобличение и блян са неразривно свързани в народните празненства, по време на които алхимията на ритуала преобразява „железния век“ в „златен“, отхвърляйки социалната йерархия, гнета и обще-

---

normale et pathologie, 23, 1926, 653—669. Примери също у Дж. Фрейзър: цит. съч., т. II, Taboo and the Perils of the Soul, 1922. Към края на миналия век работещият в Ломско д-р И. Басанович съобщава, че „не рядко се явяват при лекаря болни в състояние на инанация (изтощение), които сериозно уверяват, че са се поболели и „гинат“, защото им били премерили и зазидали сянката например в гираня или в някоя сграда (църква, мост и т. н.)“: Ломският окръг. — СбНУ, С., 1891, кн. 5, с. 76. В редица случаи може да се касае за привидно умиране, за неподвижност на тялото в каталепсия. Разглеждайки познатия новозаветен разказ за убийството на Анани и жена му посредством словесно внушение (История на апостолите, 5, 1—11), Ото Щол е склонен да вижда в необикновения случай по-скоро една ненадейно настъпила каталепсия, считана от множеството за действителна смърт: цит. съч., с. 239—241.

[1] R. C. Elliott, Цит. съч. Предговор.

[2] R. C. Elliott. Saturnalia, Satire, and Utopia: The Yale Review, 55 (1965—1966).

[3] Фр. Шилер. За наивната и сантиментална поезия (1795).

[4] От една страна, Сатурн е почитан като владетел на земния рай, а, от друга, той е асоцииран с най-далечната планета и като олицетворение на меланхолия, болест и смърт става патрон на английските ренесансови сатирици: Р. Елиът. Цит. съч., с. 532—533. Срв. етимологическите сближения между сатира и Сатурн у М. Рандолф, цит. съч., с. 150—151.

ствените ограничения. Като посочва близостта между гръцките кронии, римските сатурналии, вавилонското тържество Sacaea, френския празник на глупците, ученият набелязва еволюирането на карнавалните форми и значението им за възникването на литературната сатира и утопия. Неговите наблюдения се доближават до изследванията на Михаил Бахтин върху ролята на народната карнавална култура през Средновековието и Ренесанса за появата на знаменития сатиричен роман на Фр. Рабле „Гаргантюа и Пантагрюел".[1]

Макар и да не си поставя за задача да изгради една обща теория за потекло и генетическа връзка, съветският учен фактически допринася твърде много за интересуващия ни проблем, вземайки народните забавления в епоха, когато всичко култово-религиозно и верско-митическо се загубва, за да останат всечовешкото, универсалното и утопичното. Запознат с труда на Фр. Корнфорд върху произхода на атическата комедия, Бахтин се заема да разкрие връзката на формите на народния празничен смях с творбата на Рабле. Той посочва корените на това наследство в магическия характер на клетвата и ругателството, в ролята на присмеха при езическите земеделски култове, в представите за възраждането, свързани с възобновата на растителността напролет, в утопическата свобода и критическия дух на античните сатурналии и пр. Срещу антропологическия подход, довел Елиът до антиисторизъм, тук се налага една социално-историческа метода, която позволява да се разкрие убедително еволюцията на древната хумористично-сатирическа традиция през Средновековието и Ренесанса. Наблюденията на Бахтин могат да бъдат разширени върху значението на традицията на словесната разпуснатост в Италия за появата на бурлескната сатира на Пулчи, Боярдо, Ариосто, Фоленго и Касти. Байроновият късен сатирически стил („Дон Жуан") се дължи не само на познаването на италианските поети, но и на дълбокото впечатление, направено му от изкуството на „improvisatore".

Въпреки че разгледаните проучвания не дават окончателен и ясен отговор на въпросите за потекло и еволюция на сатирата, значението им е преди всичко в новите хоризонти, които се разкриват пред литературната теория. Поставяйки художествената сатира пред фона на една примитивна фаза, можем да осветлим каузално-генетически някои нейни съществени страни при цялата социална, интелектуална, естетическа и морална еволюция на човечеството. На първо място трябва да се поставят импулсите и функциите на това творчество, ранното му свързване с потребностите на обществото и с неговите норми, първичният съюз с утопията, въздействието върху публиката. Не по-малко съществени са и ред особености от формален и съдържателен характер: преходът от инвективи към по-косвено изображение, ролята на травестията и на анархистичната пародия, мотивът за физическото наказание на виновниците като реализиране на клетвата, атаката срещу безплодието и извратеността, нивелиращото в цинизма, материалната багра на словото, което се схваща метафорично като елемент на чисто предметни асоциации и пр.

Изследванията върху произход и първични форми на сатирата добиват значение и за балканистиката, доколкото една от нейните основни задачи е проучването на двете културни сфери, засегнали най-дълбоко бита и религиозно-магическите представи на населението в тази географска област: гръцко-римската митоложка старина и ориенталското влияние. Поради особените исторически условия народностите от полуострова запазват сравнително до късно в нравите и поезията си култови идеи и древни форми.

---

[1] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965.

Както забелязва през 1906 г. Р. Докинс, следите на стария Дионисиев празник могат да се открият в тракийския кукерски карнавал.[1] Наред със сериозната задача да се повлияе магически върху плодородието балканският обичай запазва и грубоватия комизъм на някогашната ритуална драма, въпреки че в повечето случаи позитивната сексуална магия се изражда в цинизъм, а инвективите заменят стария негативен елемент на магическата антипатия. Смехът е необходим за самото развлечение като компонент на радостта, с която се върши обредът, като средство за преодоляване на някои отрицателни явления в бита и нравите, за надмогване всичко мъчително и трудно в живота. Пряко или косвено той изобличава апатията и неверието. Смехът е един динамичен елемент в съзнанието на масите и в потребността им да се поддържа едно жизнеутвърждаващо настроение. Особен интерес в това отношение представят текстовете на някои песни от Тесалия, изпълнявани от участниците във фалическата процесия.[2] От една страна, те целят да донесат обилие и благоденствие на жителите, прояснявайки с благословии настоящето в едно бъдеще, което би задоволило всички очаквания. От друга страна, в тях се импровизират клетви, злоезичия и лични нападки, отправени към стопани-скъперници, отказали да надарят играчите:

„Σένα σ'ἔπρεπ' ἀφέντη μου τροβὰς καὶ δοκανίκι νά σὲ τραβοῦνι τὰ σκυλιὰ καὶ πέντε δέκα λύκοι, καί σὲ κυρά μ' ἡ ἐμορφιὰ γρήγορα νὰ σ'ἀφήσῃ, ὁ ἄνδρας σου νά σ'ἰδῇ νὰ μή σὲ γνωρίσῃ, τήν κόρην σου τὴν ἔμορφη βάλ' τή 'στὸ ζιμβὴλι καὶ κρέμασέ την ὑψηλὰ νὰ μή την φᾶνε φύλλοι, ἀπὸ χρόνους σας πολλοὺς ἕνα τάσι ποντικούς, καὶ ἕνα κόσκινο βολβούς."

(„Стопанино, да стигнеш до просешка торба и патерица тъй, че да те разкъсат кучета и пет-десет вълка! Госпожо, нека хубостта бързо те напусне и когато твоят мъж те види, да не те познае! Що се отнася до твоята хубава дъщеря, сложи я в кошница и я окачи високо, за да не могат да я хапят бълхите! За много години да имате само гърне с мишки и сито с луковици!")

„Ἀφέντῃ μ' 'στὸ σπιτάκι σου γουμὰτο καλλιακούδια, τὰ μισὰ γεννοῦν, τὰ μισὰ κλωσσοῦν, τὰ μισὰ σ'βγάζουν τὰ μάτια."

(„Стопанино, в твоята къщурка, пълна с гарги, едни снасят, други мътят, а трети ти кълвят очите!")

Ако в кукерския карнавал можем да наблюдаваме преживелици от ритуала, вдъхнал живот на древногръцката комедия и сатира, в произведенията на големия турски поет от XVII в. Неф'и (1572 или 1582—1635) ние се срещаме с една еволюирала форма на популярния древноарабски жанр hiǧâ'.

Останали верни на старата азиатска книжовна школа в продължение на пет и половина века, османските писатели усвояват и запазват не само тона и духа на приетите модели, но и образност, мотиви, литературни видове.[3] Било пряко чрез арабите, било чрез персите hiǧâ' навлиза в турската поезия, като оцветява своеобразно стиховете на нейния най-талантлив сатирик.[4]

---

[1] М. Арнаудов. Кукери и русалии. Студии върху българските обреди и легенди. Т. II. С., БАН, 1972, гл. IV, с. 81 и сл.

[2] Текстовете на песните заедно с описание на карнавала в Тесалия и Южна Македония у A. J. B. Wace: North Greek Festivals and the Worship of Dionysos. The Annual of the British School of Athens, No. XVI, 1909—1910, с. 232—253.

[3] E. J. W. Gibb. A History of Ottoman Poetry. I, London, 1909, с. 4 и сл.

[4] Е. И. Маштакова. Из истории сатиры и юмора в турецкой литературе (XIV—XVII вв.) М., 1972. с. 11—13, 181. Турското означение за сатира hicviye има арабско потекло. За необикновената устойчивост на този вид сатирически импровизации говори не само разпространението им в най-ново време сред бедуинските племена (срв. Stumme. Tripolitanisch-Tunisische Beduinerlieder. Leipzig, 1894. с. 20), но и обработването им в повече или по-малко класически вид от съвременни арабски поети при цялата разлика в тематиката (изобличение на колониализма, империализма, чужди и местни правителства, политически партии и пр.): The Encyclopaedia of Islam, с. 355.

Плод на страстно изживяване на безутешната действителност, творбите на Неф'и показват въображение и сарказъм, които напомнят за традициите на сатирата на Изток. Това са преди всичко лични инвективи, насочени срещу поименно назовани видни представители на светската и духовната власт, които поетът счита за врагове на държавата и народа. Силно впечатление правят страстните избухвания и проклятия, яростният език, цинизмът на злословията, грубите ругатни, карикатурният рисунък от натура, метафорите, изразяващи ужас и садизъм. Неслучайно Неф'и озаглавява своята сбирка от сатири „Стрелите на съдбата".[1] Крайно активна натура, той не може да се примири с вражеските сили и иска да бъде войн за тържеството на правдата:

„Такива са времената: ние встъпваме в бой с щастливите владетели.
Нима няма нито един боец, нима арената на речта е пуста?"
Стиховете са стрели, думите — сабя, а езикът — меч, който насича на късове неприятеля. Подобно на истинско оръжие сатирата наранява, терзае, убива:

„Какви са тези нрави, какви са тези времена, какъв е този
кръговрат на небесата?!
Ако не се изменят, нека небесата се превърнат в прах!
. . . . . .
Нека съзвездието на Плеядите се разпадне!
Нека звездите се сблъскат една с друга!
Нека слънцето с месеца влезе в двубой!
. . . . . .
Велик грях е да се изравняват справедливия с угнетителя. . .
За едно моля господа: нека съкрати живота и щастието
На този, който ме е подтискал!
Ако не отмъстя на този угнетител със сатира,
Нека цялата поезия стане за мен клевета!
С меча на своя език аз ще накълцам черния му дроб
И така ще зарадвам враговете и ще хвърля
В мъка и печал другарите му!"

Очевидно този тип порицания представя интересен материал за развоя на примитивната, невинаги удовлетворяваща нравственото ни чувство сатира към по-значителна обществена проблематика.[2]

Универсалната вяра в силата на думата, на словото, на клетвата намира израз и в популярната както сред християнските, така и сред мохамеданските народи суеверна практика, известна в Гърция като „анатема", в България като „натемия" („проклетия"), в Сърбия като „проклета гомила" в Черна гора и Херцеговина като „pametna" или „primetna gomila".[3] Касае се за познатото от Вазовата поема „Грамада" образно-символическо унищожаване на злосторници и народни изедници, като се хвърлят камъни на избрано място извън селото (обикновено кръстопът), съпровождани от гласно изричани проклятия. Наред с упованието в някакъв висок промисъл изпъкват социално-етични мотиви за наказание на престъпника, когато общността не е в състояние да наложи някаква

---

[1] Публикации у Е. И. Мащакова (цит. съч., с. 239—259) и у Гиб (цит. съч., т. II, с. 214—218).

[2] По сведения на Е. И. Мащакова подобни наблюдения са направени върху материал из узбекската литература от А. Х. Абдугафуров и е желателно да се проведат и в областта на турската литература: цит. съч., с. 11—12.

[3] За творческата сила на словото в митологиите и разните религии, както и за ролята на клетвата у балканските народи вж. Ив. Д. Шишманов. Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи. — СбНУ, XV, с. 529—539. За обичая „натемия": А. П. Стоилов. Грамада (Фолклорна студия). — Пер. сп., 1910, т. 71, с. 391—415; Д. Маринов. Народна вяра и религиозни народни обичаи. — СбНУ, XXVIII, С., 1914, с. 566—569.

друга санкция. Както по силата на внушената отвън натрапчива идея, така и поради презрението и изолацията на околните осъденото лице губи волята си, стига до отчаяние, до полуда. Особено жесток и суров е бил в старо време обичаят в Черна гора и Херцеговина, където виновникът бива убит с камъни, а на гроба му се издига грамада.[1] Въпреки че образно-магическото заклеване не се разраства в сатирически импровизации, както е случаят с едно описание на подобната церемония „glám dichenn“ в Ирландия,[2] то е извънредно показателно с оглед на психологическите и обществените предпоставки на разглеждания проблем.

И в нови времена големите сатирици прибягват до митични реминисценции, когато неправдата буди техния свещен гняв и ги въодушевява за изобличения и дела. Заклинателният тон се проявява в застрашителния списък на клетвите, в ядовитите преувеличения на недъзите, в проектираните хипотетични ситуации на лишения, мъка и смърт за виновниците, чрез което се внася една фантастична правда в грубата действителност. Но тук трябва да се прави разлика между съвсем наивните схващания на един първобитен ум и странните понякога за обикновената мисъл образи, видения, асоциации и превращения на един писател, вложил в своето изкуство цялата двигателна енергия на душата си, за да внуши ненавист към всичко извратено в живота и упорита воля за подобряване на света. Докато при едни примитивни литературни и обществени условия сатирата цели едва ли не обредно въздействие чрез слово, днешният образован човек остава при чистата метафора, когато говори за това творчество като „убийствено“, „свирепо“, „кърваво“, „хапливо“, „язвително“, „жлъчно“, „парливо“ и пр. Като заместител на физическата разправа, телесното наказание и инвективата сарказмът става необходим за социалното общуване:

“For let Mankind discharge their Tongues
In Venom, till they burst their Lungs,
Their utmost Malice cannot make
Jour head, or tooth, or finger ache;
Nor spoil your shape, distort your face,
Or put one feature out of place.”

(Дж. Суифт — „За цензурата“)

(„Нека хората изливат отрова с езика си, докато им се пръснат дробовете. И най-голямата им злоба не би могла да нарани нито главата, нито зъба, нито пръста ти дори или да обезобрази твоя външен вид, да разкриви лицето и измени чертите ти.“)

Запазвайки своето значение за потеклото на известен кръг първи сатирически теми, разгледаните теории трябва да претърпят голямо ограничение по отношение на исторически епохи, където важат други принципи. „Не бива — отбелязва проницателно видният съветски учен Мелетински — да се превръща в тъждество хомогенното на мита с другите идеологически форми и личната фантазия. Необходимо е, обратно, да се изучи процесът на отделяне на различните идеологически форми от първоначалния синкретизъм на митологическото съзнание, а после да се разгледа тяхното взаимоотношение на различни исторически

---

[1] Срв. А. П. Стоилов. Цит. съч., с. 401—404.

[2] Получили одобрението на църквата, бардовете се събират преди изгрев слънце на хълм, който се намира на границата на седем земи и върху който расте глогов храст. Брулени от „черен“ северен вятър, те изричат с камък в ръка своите куплети срещу прегрешилия и неговите близки, после захвърлят камъните до стеблото на глога и си разотиват. Робинсън счита, че тази практика не е била широко разпространена в Ирландия, тъй като в повечето случаи поетите не са прибягвали до сложна церемония: цит. съч., с. 108—110.

стъпала, а също да се изследва със съвременни рационални методи общата психологическа почва на митологическата фантазия и на другите видове въображение.“[1]

Ако някога сатирата е била съюзник на грубата сила и на варварските нрави, сега е инструмент за социална и етическа реформа. Още от времето на Аристофан и Луцилий тя се стреми да повлияе активно на обществения живот и става най-често срещаната форма на политическата литература. Тя е онази разяждаща сила, която отстранява предразсъдъци и отживели понятия, поразява ретроградното, апатичното, бездарното, всичко, което стои по пътя на преобразованията. По сполучливия израз на М. К. Рандолф „през всеки даден период сатирата приема подобно на хамелеон баграта на господствуващата рационалистическа философия“[2].

Привлечена в служба на рационализма, тя отправя своите най-смели удари срещу суеверието. Тази атака започва още от гръцките silloi, които представят преднаучни нападки срещу невежеството. Чосер и Бен Джонсън се обявяват срещу алхимиците, Суифт осмива астролозите, С. Батлер охулва окултистите. Волтер разкрива несъстоятелността на чудеса и пророчества, като изтъква абсурдното от становище на разума и здравите понятия за дълг. Без да щади авторитети и светини, Хайне демаскира тайнствата на религията. В очерци, разкази и повести Салтиков-Шчедрин въстава срещу всичко диво-невежествено и престъпно в руската действителност. Изникнала някога на основата на едно наивно-митическо разбиране на нещата, днес сатирата тласка напред мисълта и самопознанието.

---

[1] Е. М. Мелетинский. Цит. съч., с. 171.

[2] M. C. Randolph. The Medical Concept in English Renaissance Satiric Theory: its Possible Relationskips and Implications, Studies in Philology, XXXVIII, 1941, No. 2, с. 126.

ПОЕЗИЯ И ИСТИНА У Е. Т. А. ХОФМАН

(По случай 200-годишнината от рождението на писателя)

Богдан Мирчев

Освен Гьоте, Шилер и Хайне Е. Т. А. Хофман е може би единственият немски писател от първата половина на миналия век, който е бил четен с увлечение и и за когото се е дискутирало и във Франция, и в Англия, в Русия и в Америка. Е. А. По, Дикенс, Бодлер, Мюсе, Балзак, Достоевски, Пушкин и Гогол — у всички тях връзката с идейния свят и художествената образност на Хофман е неоспорима. В някои случаи тя се изразява и в пряко, трайно влияние върху собствения творчески натюрел (у Е. А. По например). Мнозина литературни критици от най-висок ранг — сред тях Белински и Херцен — пишат възторжено за творческото дело на този удивителен писател от епохата на романтизма. Застъпничеството на тези критици в полза на Хофман в никакъв случай не е било излишно, тъй като лаконичното „отличен в службата, като поет, като композитор и художник", което е изписано на надгробната му плоча, определено не изразява всеобщото мнение, което са имали за творчеството му личности с неоспорима компетентност в областта на литературата и културната история. В своята „Естетика" например Хегел твърди, че Е. Т. А. Хофман е един от онези писатели, „които са говорили със словата на болния дух и са отнесли поезията към мъглявото, суетното и празното"[1]. Гьоте съжалява за това, че „болезнените творби на този страдащ човек дълги години са били действени в Германия" и отбелязва, че „всеки загрижен за изграждане на нацията човек би трябвало да съжалява за това"[2]. Пред вид на рязкото, отрицателно отношение на Гьоте към немския романтизъм, изразено и в прочутата му сентенция — „Класическото е здравото, а романтическото е болезнено", тази оценка на ваймарския класик не би трябвало да ни учудва. Именно в творчеството, пък и в живота на Хофман следите на болезненото са особено ярки. Интересен е обаче фактът, че творбите му стават обект на остра критика и в лагера на романтизма, към който несъмнено принадлежи и самият той. Тук може би най-категоричен е Уолтър Скот. При това създателят на историческия роман използува в много свои произведения неща, типични и за творбите на „немския разказвач на призрачни истории": романтически внушения при изграждане на фабулата и образите на героите, фантастически и тайнствени елементи. За Хофмановото творчество Скот пише: „Неговите произведения . . . не трябва да се сочат като пример за подражание, а по-скоро като предупредителни табла, които правят за нас нагледно това, как най-плодоносната

---

[1] Цит. по Hoffmanns Werke. Band I. Berlin u. Weimar, 1972. Einleitung von G. Schneider. S. III.

[2] Eckermann. Gespräche mit Goethe, цит. по Г. Шнайдер, вж. по-горе, с. III.

сила на въображението може да бъде изчерпана поради една лекомислена склонност към разхищение.“[1] Напълно в духа на една морализираща тенденциозност шотландският разказвач съзира в Хофмановото творчество упадъчност и порочност — беди, за които ще го упрекват и мнозина други.

Цитираните слова на У. Скот навеждат мисълта към проблемите за връзката между лична съдба и творческо дело, между характер на художника и използувания от него начин на пресъздаване. Универсалното художествено наследство на Хофман, неговият кратък, изпълнен с дълбоки преживявания и превратности живот, задълбочените му саморефлексии безспорно са дали възможност за интересни наблюдения във връзка със споменатия кръг от проблеми. Дълбоко впечатляващата своеобразност на неговите литературни творби е несъмнено продукт на едно необикновено творческо дарование. В тях елементите на случайното и особеното се превръщат в маркировка по пътя към всеобщозначимото.

Жизнен път и творчество у Хофман, както и у много други автори, са неотделими. Въпреки заплетените фабули, въпреки фантастичното и абсурдното в неговата художествена образност връзката с конкретно преживяното навсякъде е очевидна. Сам Хофман отбелязва в своя дневник: „Виждам собственото ми аз сякаш през стъкло, което множи изображенията. Всички образи, които кръжат около мен, са моето аз и аз се дразня заради техните действия.“[2]

За да видим днес Хофман, 200 години след рождението му, трябва да съберем тези многолики изображения в едно и да го обозрем както в лъкатушенията на краткия му житейски път, така и в съвременната проекция на неговото творческо дело.

Роден на 24. I. 1776 г. в Кьонигсберг, в някогашна Източна Прусия, Ернст Теодор Вилхелм Хофман (по-късно ще приеме като трето име Амадеус, в преклонение към своя музикален кумир — Моцарт) долавя твърде рано в своя живот злокобните удари на съдбата. Те ще отекват често по жизнения му път и ето защо не трябва да ни удивлява фактът, че Петата симфония на Бетховен има в лицето на този музикално надарен писател и художник един великолепен тълкувател. На 4-годишна възраст той се сбогува завинаги с баща си — способен юрист и непоправим бохем. (Причина е разводът на родителите му и пълното безразличие на бащата към съдбата на сина.) За малкия Хофман това е раздяла с естествения пример за подражание на един син. „И най-лошият баща е все пак много по-добър от всеки добър възпитател“, ще изповяда по-късно котаракът Мур, герой на едно от най-известните му произведения. Хофман израства в дома на роднини, възпитаван от порядъчния си, но твърде безличен и оеснафен вуйчо. Тягостната атмосфера в дома, в който не става нищо интересно, липсата на топлота, оставят трайна следа в съзнанието на впечатлителния младеж. „Моята младост“, разказва капелмайсторът Крайслер — един от известните герои на Хофман и несъмнено изразител на авторови идеи, „прилича на пуста ливада, без цветя, без дух и душевност, упойваща в безутешното си еднообразие“[3]. Очевидно спомени от нерадостното детство, в което роднини и възпитатели с прусашка твърдост са потискали всяка проява на младежко лекомислие и веселие, се наслояват дълбоко в душата на автора и обуславят мрачния колорит на голяма част от творбите му. Интересни самонаблюдения прави самият Хофман: „Всяко силно психическо изживяване“, пише той в дневника си, „по което и да е време

---

[1] Цит. по Hoffmanns Werke. Band I. Berlin u. Weimar, 1972. Einleitung von G. Schneider. S. III.

[2] Цит. по Kurt Willimczik. E. T. A. Hoffmann. Die drei Reiche seiner Gestaltung. Berlin, 1939. S. 8.

[3] J. E. Hitzig. Aus Hoffmanns Leben und Nachlass, цит. по R. Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Berlin u. Leipzig, 1904. S. 15.

от развитието на човека, оставя може би някакво зърно, кълн, който избуява с разцвета на умствените способности и така у нас продължават да живеят всичката болка и радост от часовете на нашето зазоряване.“[1] За юношата Хофман в дома има само едно единствено донякъде забавно нещо — „музикалните забавления“ на роднините му. Задължен да присъствува на тях, той търси действително забавното — странните гримаси на захласнатите музикални лаици и причудливата игра на техните сенки по стената. Тогава Хофман добива първите впечатления за това, което по-късно ще стане за него особено сполучлива форма за художествено изобразяване — гротеската. Интересът към музиката, който цари в дома на роднините му, както и постоянните занимания култивират у него изтънчен музикален вкус, удивително изпълнителско умение. От ранна възраст Хофман търси в музиката забрава на тягостното ежедневие, чрез нея той открива света на прекрасното, за него тя е „най-романтичното от всички изкуства, възвишеният език на непознатия свят на духовете“[2]. Още първите му опити за композиране го изправят пред проблема, който поражда понякога дълбок конфликт у творческата личност — осъзнавана немощ за формално-художествено изобразяване на възникващите образи във вътрешния мир на художника. „Непознати мелодии, които никога не съм дочувал, пронизват вътрешния ми мир. Но опитам ли се сам да ги изпея или пък да ги изсвиря на пианото, всичко, така ясно дочуто преди това, се превръща в смътно, объркано предусещане“, пише Хофман в дневника си.[3] Не е ли това досущ кризата на Адриан Леверкюн от „Доктор Фаустус“ на Томас Ман, заради чието преодоляване изглежда приемлив дори рискът на съюзяване с демоничното? Впрочем за младия Хофман демоничните сили властвуват в неговото непосредствено обкръжение. На горния етаж в родната му къща живее умопомрачената майка на тогава още невръстния най-голям драматург на немския романтизъм — Захариас Вернер. Необикновено-загадъчното и ужасяващото в думите и действията на тази нещастна жена става за него трайно възприятие, което той се опитва да потисне ту чрез престорена веселост, ту чрез необуздан полет на фантазията, при който възникват удивителни рисунки.

По-нататъшният жизнен път на Хофман би трябвало да го доведе до обезпеченото ежедневие на високопоставен чиновник, в което блаженствува вуйчо му. Той следва право, после започва да се изкачва по стъпалата на юридическата кариера, подпомогнат както от своята акуратност и трудолюбие, така и от влиятелни роднини и приятели. Когато Хофман е студент в университета на родния си град Кьонигсберг, неговият велик съгражданин Имануел Кант е в апогея на славата си: лекциите му привличат студенти от всички факултети. Но Хофман бяга от тях, избягва също така всеки разговор на колегите си, свързан с религията, държавното устройство и политиката, твърди, че не разбира „мъдреца“ Кант и изпитва особена неприязън към стремежа за изграждане на каквато и да е философска система.[4] По същото време философските идеи на Кант предизвикват дълбока криза у един от най-надарените немски драматурзи, у връстника на Хофман — Хайнрих Клайст. Този фанатик на делото, потресен от Кантовия агностицизъм и най-вече от идеята за привидност на света, си внушава, че е загубил реалното поле за действие, а с това и смисъла на живота си. Хофман обаче не си съставя програма за действие, нито пък се опитва да се опре на някаква философска конструкция, затова и не преживява някакъв идеен крах. От тягостните моменти в своето ежедневие той бяга в света на изкуството — прекарва

---

[1] Цит. по същото съч. на Р. Шаукал — с. 16.
[2] Вж. по-горе, с. 23.
[3] J. E. Hitzig. Aus Hoffmanns Leben and Nachlass. Berlin, 1823; цит. по R. Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Berlin, 1904, S. 18.
[4] Цит. съч. на Р. Шаукал, с. 23.

дълги часове на пианото или пък увлечен в рисуването, където постига истинско съвършенство в графичните гротескни изображения и карикатурата.

През 1803 г. Хофман е достигнал вече поста „правителствен съветник“ в присъединената към Прусия Варшава и е автор на многобройни вокални и инструментални творби, опери, на живописни табла и графики. Тук той е в разцвета на музикалния си талант, който среща общо признание. Негови образци са Хайдн, Хендел и Моцарт. Същевременно той изпълнява с удивителна акуратност служебните си задължения на сановник, а вечерите и нощите си прекарва в бохемска компания или усамотен на рояла. Но скоро влизането на Наполеоновата армия във Варшава предизвиква първата дълбока криза в живота му. Уволнен, отчаян и застрашен за съществуването си, той пристига в Берлин и търси напразно купувачи на своите рисунки и музикални пиеси. Сега той разбира трагедията на бездомните и гладните, на непризнатия талант, жестоко предаден на самоунищожение сред филистерските среди на пруската метрополия. „Знам. . . , че имам само таланти, които могат да ме запазят жив, но тук в безлюдния, обеднял Берлин те едва ли биха могли да избуят“, отбелязва той по това време в дневника си.[1] Хофман, бившият „правителствен съветник“ от Варшава, се е превърнал в безработен човек на изкуството, броди из улиците и кръчмите на Берлин и търси забрава в алкохола. По същото време далеч от него умира неговото дете, а жена му е тежко болна. Съвсем ненадейно в тези мигове на най-голямо разочарование от живота до него достига радостна вест — назначен е за музикален директор на театъра в Бамберг. Превратностите в живота на Хофман, както може да се съди от записки в дневниците му, започват все почесто да го карат да се чувствува като марионетка, чиито движения се определят от действието на неразгадаеми сили. У него се загнездва убеденост в неизбежната намеса на „непредвидимото“. Това става реална психологическа основа за някои характерни елементи в творчеството му, като например онези невероятни превъплъщения на неговите герои, техните фантастични щастливи извисявания и главоломни пропадания в бездната на нещастието. (Характерен пример тук е приказката „Малкият Цахес, наречен Цинобър“.)

Годините, прекарани в Бамберг, се характеризират с голям творчески подем у Хофман. „Сега едва чувствувам“, пише той в дневника си, „че предишната ми кариера съвсем не е била за мен. . . Колко добре ми се отразява животът на художник.“[2] Именно в Бамберг с музикалната новела „Рицарят Глук“ (1809) Хофман започва своята литературна дейност. За кратък период той създава още няколко прозаични творби, обединени по-късно в книга под заглавие „Фантазии в маниера на Кало“ (1814—1815). По това време той решава да се посвети главно на литературната дейност въпреки големия успех на написаната през същата година негова опера „Ундине“. Твърде неочакваното и решително изместване към друга област на изкуството може би загатва за криза или поне за сериозни съмнения на Хофман относно възможността да намери в музиката реализация на властния си вътрешен подтик към творческо пресъздаване. Особено важно е тук обстоятелството, че по същото време той създава своята прочута „Крайслериана“ — историята на „музикалните страдания“ на капелмайстора Йоханес Крайслер, чийто прототип е самият автор. Крайслер е композитор „с крайно възбудена душевност, загубил своето вътрешно равновесие в непрекъснати, безуспешни опити да пресъзладе чрез музиката това, което вълнува неговия дух“[3].

---

[1] Цит. по Hoffmanns Werke in drei Bänden. Berlin u. Weimar, 1972. Einleitung von G. Schneider. S. XXIV.

[2] Пак там, с. XXV.

[3] Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin, 1967. S. 447.

Насочването на Хофман към литературно творчество съвпада с преживяното от него голямо любовно разочарование. Пламенната му любов към една негова 16-годишна ученичка по музика Юлия Марк бива неочаквано разбита — родителите сгодяват момичето за един стар, корумпиран търговец от Хамбург. Хофман е дълбоко засегнат, безутешен, изпълнен с гняв и омраза към тези, които доказват явната му принадлежност към игнорираните от буржоата-филистери социални слоеве. Мотивът за несправедливо отнетата любима ще бъде застъпен по-късно на много места в творчеството му (например в „Малкият Цахес, наречен Цинобър“, в „Елексирите на дявола“ и пр.).

Друго характерно явление в живота на Хофман през годините, прекарани в Бамберг, е увлечението му по модните за онова време идеи на месмеризма, както и възникналият у него интерес към проявления на „свръхестественото“ — сомнамбулизма, илюзионизма, телепатията и телекинезата. Тези увлечения несъмнено трябва да се поставят във връзка с появилите се вече в творчеството му (още в сборника „Фантазии в маниера на Кало“) тайнствени, магически мотиви, които спечелват на автора по-късно и прозвището „призрачния Хофман“ (Gespenster-Hoffmann). Особено характерни в това отношение са творбите му от многотомните сборници разкази и новели „Нощни пиеси“ (1816—1817) и „Разкази на Серапионовите братя“ (1819—1821).

След победата над Наполеон през 1814 г. Хофман се премества отново в Берлин, където го очаква прекъснатата кариера на юрист на държавна служба. Очевидно връщането към чиновническата служба се е сторило на Хофман жизнена необходимост след някои професионални неблагополучия в Бамберг и доста несигурния в ония времена, въпреки успехите, живот, отдаден изцяло на изкуството.

След всяка новоизлязла книга и особено след романтическата приказка „Златното гърне“ (1814) и истинския „роман на ужаса“ — „Елексирите на дявола“ (1816) расте славата на Хофман като един от най-интересните писатели. В Берлин той дружи с талантливите и модни тогава писатели на късния немски романтизъм — Клеменс Брентано и Адалберт Шамисо, както и с най-голямата театрална знаменитост на тогавашната театрална сцена в Германия — артиста Лудвиг Девриен. Хофман става свидетел на големия успех на някои от музикалните си творби, немалка е и славата му на музикален критик. Наред с това той проявява удивително усърдие и най-голяма компетентност в юридическата си дейност, което заедно с добрите протекции го довежда и до поста съветник в „постоянната правителствена комисия за борба срещу подривна и предателска дейност“. Въпреки високопоставеното си положение и проявяваната дезинтересираност спрямо надигащата се вълна на протест (особено сред студентската младеж) срещу реакционната, реставраторска политика в тогавашна Прусия, Хофман не става послушно оръдие на деспотичната власт. Той съзнава своята гражданска отговорност да следи за стриктно изпълнение на съществуващата поне на книга законност.[1] Заради застъпничество в полза на неправилно подведени под отговорност и репресирани прогресивно-либерални дейци Хофман попада в остър конфликт с пруския директор на полицията, когото бичува в някои епизоди на приказката си „Майстор Бълха“ (1822). Тягостната действителност от времето на реставрацията, непрекъснатата раздвоеност на Хофман между дълга, произлизащ от заеманата от него длъжност на блюстител на реда и непримиримостта му към реакционния характер на режима, от една страна, а, от друга, между конвенционално предписания, монотонен живот на чиновник и страстния порив

[1] Осъществените от барон фон Щайн относително прогресивни, буржоазни по дух социално-политически реформи в Прусия от времето на патриотичното освободително движение срещу завоевателните действия на Наполеоновите войски формално не са били отменени през периода на феодалната реставрация.

към изкуството, са непреодолими кризисни фактори в неговото съзнание. Пряк израз на тази раздвоеност, както и на засилващите се социално-критични тенденции в светоотношението му става и едно от най-известните негови произведения, останалият недовършен роман „Житейските възгледи на котарака Мур, наред с фрагментарна биография на капелмайстора Йоханес Крайслер върху случайни макулатурни писма“ (1819—1821).

През последните години от живота си Хофман все повече се убеждава в това, че не би могъл да намери мястото си в света, който му изглежда „едно странно недоразумение“, да признае „вечността на договора, според който се осъществява животът в него“.[1] От често обладаващите го мисли за непригодност и невъзможност за положителна промяна в окръжаващата го действителност Хофман бяга в един микросвят на блаженството, изграден на базата на илюзорни възприятия. Той сякаш е грабнат от стихията на своето дълго потискано жизнелюбие, което се превръща в хедонично опиянение. Разпален от виното, той винаги е в центъра на внимание на пъстра бохемска компания в посещавания от редица знаменитости берлински локал „Лутер и Вегенер“, съчинява и разказва безконечни фантастични истории. Все по-често натрапчиви мисли и халюцинации вземат в плен съзнанието му. Под влияние на алкохола рухва напълно нервната му система. Един от най-талантливите хора на времето си се самоунищожава постепенно, оставяйки да властвува над себе си силата на порока. Парализиран пред последните месеци от живота си, той има контакт със света само през прозореца на своята стая. Оттам Хофман наблюдава ежедневието на обикновените хора от народа, тези, към които в живота и творчеството си е изразявал дълбоко съчувствие и привързаност. Техния живот, пъстър и многообразен, изпълнен с неволи и радости, той описва в една от последните си знаменити творби — „Ъгловият прозорец на братовчеда“ (1822). На 46-годишна възраст Хофман умира, оставяйки след себе си дирята на могъщ талант и спомена за един живот, отдаден на почти всички изкуства и на дълга за справедливост.

* * *

Художественият свят на Е. Т. А. Хофман поразява със своята ярка образност, с тематичното си многообразие и оригиналността на поетическото внушение. За него Хайнрих Хайне изтъква, че „принадлежи към най-забележителното, което е създало нашето време“[2]. Литературните творби на Хофман поразяват с шеметния полет на авторовата фантазия, отнасящ читателя ту в сферата на „ужасното“, ту към химерични царства на блаженството. Наред с голямото разнообразие от умело използувани художествени средства за пресъздаване от кръга на комичното — от сатирата до шегата — и увлекателния повествователен стил може би най-ценното в тях е онзи непогрешимо Хофманов „фантастичен реализъм“, чрез който се разкриват характерни страни от живота на полуфеодална Германия в началото на миналия век. Тези творби, както образно се изразява Р. Шаукал, „наподобяват на гениална многоцветна художествена конструкция, изградена сред еднообразния и скучен свят на филистерското ежедневие“[3].

Интересно явление за литературни историци и социолози на изкуството е истинският ренесанс на литературните творби на Хофман, който е типично явление в много страни през първите две десетилетия на нашия век.[4] Както е

---

[1] Цит. по R. Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Berlin u. Leizig, 1904. S. 96.
[2] H. Heine. Sämtliche Werke, ed. Gustav Karpeles. Leipzig, Band V, S. 179.
[3] R. Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Berlin u. Leipzig, 1904. S. 67.
[4] Тогава се появяват и редица многотомни издания на неговото творчество (например на К. Г. фон Маасен — 1908 г. и на Л. Хиршберг — 1922 г.), както и първите базисни изслед-

известно, това е времето на кризисно изостряне на противоречията в капиталистическото общество. Обяснение за нововъзникналия тогава интерес към литературните творби на Хофман може да бъде потърсено в това, че те са били възприемани като своеобразно, дълбоко впечатляващо отражение на кризата на индивида в една подобна отчуждаваща, дехуманизирана действителност и на надигащия се протест срещу социалната несправедливост.

Почти всички свои литературни произведения Хофман публикува приживе, и то в точна хронологическа последователност на тяхното написване. Освен това по-голямата част от тях са включени в съставени от самия автор сборници (те съдържат негови разкази, новели, приказки), обединени или на базата на тематична общност, или пък на единен художествен принцип. Това обстоятелство улеснява до голяма степен изследователите на генезиса на теми и мотиви в творчеството му, а също така дава и възможност за сигурно проследяване на неговото творческо развитие.

Първият сборник „Фантазии в маниера на Кало“ (1814—1815) още в заглавието напомня за рано изявените предпочитания на автора, що се касае до основния начин на художествено изобразяване — съчетаване на елементи на действителното с фантастичното. Отразената във „Фантазиите“ действителност е проектирана в един имагинерен свят.[1] Основният проблем тук е свързан с острия конфликт, в който попада „свръхсетивният“ човек на изкуството с едно лишено от усет за красивото социално обкръжение („Крайслериана“). Интересна вариация на тази тема съдържа появилата се като 3-и том на „Фантазиите“ първа Хофманова приказка — „Златното гърне“. И в нея човекът с чувство за красивото — роденият художник Анселм — среща в реалния свят само огорчения и неуспехи; поради романтичната си, нежна душа той е напълно непригоден за живот в него. Хофман пренася действието в имагинерното, намесва извънземни, тайнствени сили и дарява своя герой с вечно щастие в блажената страна Атлантида, където животът му се превръща в поезия. Със „Златното гърне“ Хофман несъмнено следва увлечението на романтиците към приказния сюжет (приказките са съществен дял в цялото му творчество), но го извежда от една напълно реална основа, разкрита в началната фаза на фабулата. С подзаглавието — „приказка от ново време“ авторът демонстрира интереса си към съвремието, нещо, което е в противоположност на характерното за ранния немски романтизъм бягство от съвременността към един свят на фантастични и средновековни представи. Свързвайки в творбата фантастичното с реалността, Хофман в същност го лишава от абсолютизираната мощ на извънземното и чрез скептична ирония релативира представата за противоположност между действителност и измислица. (Неговият похват тук напомня на известната „романтическа ирония“.) В по-късните си приказки обаче Хофман изоставя този принцип и като използува една шаблонизирана фабулна схема, рисува героите в двата свята — реалния и фантастичния, които вече са ясно разграничени. Характерна в това отношение е широко известната му приказка „Малкият Цахес, наречен Циноб̀ър“ (1819). И в нея един младеж с поетична душа, студентът Балтазар, бива спасен от злощастия в действителния свят чрез магически сили и се озовава в идиличното царство на хармонията. В творбата Хофман не иронизира някаква „илюзорна“ представа за реалния свят, а го изобразява в противоречие или по-скоро в подчинителна връзка с абсолютизираната вече сфера на действие на магическото и фантастичното. Това несъмнено показва засилването на дуалистични тенденции в светогледа на автора, а художественият замисъл на творбата подсеща за фило-

---

вания върху него. През последните 10—15 години секундарната литература е нараснала значително и в общи линии затвърждава убеждението, че Хофмановото литературно творчество е сериозен принос в световната литература.

[1] Срв. Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin, 1967. S. 454.

софско-естетическите възгледи на Шелинг.[1] В една от последните си приказки — „Царска невяста“ (1820), Хофман изоставя станалата вече типична за много негови произведения с приказен сюжет фабулна схема, която предвижда спасение на героя с поетична душа в магическото царство на блаженството. В нея фантастичните елементи стават орнаментални и привнасят пародиен характер в действието, с което авторът цели да порицае дворцовия живот. Това обаче не може да се изтъкне като обща тенденция в късното му приказно творчество, защото още в следващата си творба — „Майстор Бълха“ (1922), Хофман сякаш отново се е завърнал при изходната позиция — преплитане и релативиране на сферите на реалното и приказно-фантастичното в сюжета. Преливането между действителност и измислица обаче тук вече няма предишните художественоестетически качества и внушава представата за маниеризъм. За сметка на това пък в „Майстор Бълха“ се долавят елементи на остра политическа сатира, които засилват убеждението, че социално-критическото начало бележи развитие в приказното творчество на Хофман, започнало така успешно със „Златното гърне“.

Четиритомният сборник новели и разкази, озаглавен „Серапионови братя“ (1819—1821), заема важно място в Хофмановото творчество не само заради съдържащите се в него съвършени в художествено отношение прозаични творби, но и поради факта, че в него авторът е дал творчески изказ на свои оригинални естетически идеи. Отделните творби в тази многотомна сбирка са рамкирани от своеобразно въведение, което в известно отношение напомня на новелистичния сборник „Декамерон“ на Бокачо.[2] В началото на Хофмановата сбирка един герой на име Киприан разказва на приятелите си историята на граф Р., който някога бил знатен и богат, но решил внезапно да стане отшелник, въобразявайки си, че е свети Серапион (отшелник и мъченик от епохата на ранното християнство). Серапион бил странен за всички, тъй като вярвал, че фантазиите му са самата действителност. Другарите на Киприан смятат — очевидно чрез тях говори самият автор, — че безумният Серапион с дарбата си да прави фантастично реално отговарял на основното изискване за истинския поет. Според тях поетът може да изразява душевните си пориви, без да използува познати представи за конкретния, реален свят. Той обаче винаги трябвало да бъде в състояние да различава духовното от материалното, вътрешното от външното. Според т. нар. „Серапионов принцип“ на Хофман „читателят трябва да се вживява в поетичния свят“ и да го схваща като реален, а самата художествена творба чрез присъщата ѝ сила на внушение „трябва да го откъсва от действителността и да го свързва с неосезаемия свят“[3]. Явно е, че и тук, както и в първия си сборник разкази и новели „Фантазии в маниера на Кало“ Хофман изхожда от представата си за двата свята — „вътрешен“, свят на представите и идеите — и „външен“, предметен, осезаем. Докато в разказите и новелите от сборника „Фантазии в маниера на Кало“ той търси в конкретния, реален свят само трамплин към „света на идеите“ — невидим, загадъчен и фантастичен, то в почти всички творби, включени в „Серапионови братя“, реалният, външен свят е място за обективиране на фантастичния вътрешен свят на художника. И в двата случая обаче Хофман не отрича съществуването на „външния свят“, не го прави и зависим от хрумванията на творческия субект. Разбира се, с това той оставя открита пред себе си възможността за реалистичното му пресъздаване. Новелата „Госпожица

---

[1] Няма доказателства, че Хофман е бил запознат основно с философските съчинения на Шелинг. Философските възгледи на Г. Х. Шуберт обаче, от които е бил повлиян Хофман, не се различават съществено от тези на Шелинг (вж. Th. Cramer. Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann. München, 1970. S. 125—137).

[2] Не е изключено тук и пряко повлияване от композиционния метод на бележития италиански писател. Хофман се е интересувал живо от италианската духовна култура и е владеел много добре италиански.

[3] Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin, 1967. S. 471.

Скюдери“ — една криминална история от времето на Людвиг XIV, и особено новелата „Майстор Мартин — бъчварят“, едни от най-сполучливите творби в сбирката „Серапионови братя“, показват колко плодоносно е било развитието на художествения метод на пресъздаване у автора, когато основната тенденция е обусловена от засилване на реалистичните моменти в творбата. Неоправдано би било обаче да търсим еднопосочност в творческото развитие на Хофман. Сякаш в пълно съответствие с неизменния дуалистичен характер на неговото светоотношение то се осъществява в зигзагообразен ход между полюсите на реалистично пресъздаване на конкретната действителност, на правдоподобни характери и съдби и най-невероятни измислици и странствувания из дебрите на подсъзнателното, из представния свят на свръхестественото.[1]

В споменатия сборник „Серапионови братя“ се срещат редица типични творби на т. нар. „Призрачен Хофман“, например „Тайнственият гостенин“, „Призрачна история“, „Вампиризъм“, в които, както и във всички творби от издадената две години по-рано сбирка „Нощни пиеси“, доминират тайнствено-загадъчни мотиви, показват се анормални душевни състояния, кошмарни престъпления. Сходен по съдържание с тях е и първият роман на Хофман — „Елексирите на дявола“ (1815—1816). Повечето от тези произведения дават основание Хофман да бъде наречен „първи писател на ужаса“. Неправилно би било обаче своеобразието на тези творби, които за голямо огорчение на тогава още живите естети на класицизма са били четени с голям интерес, да се обяснява единствено с модното по онова време увлечение по идеите на Месмер и разпалените интерес към проявления на патологичното, към сомнамбулизма, хипнозата и телепатията.[2] Разбира се, неоспорими са данните, че Хофман е бил запознат добре с теорията за животинския магнетизъм, а също така и с научните трудове на философа Г. Шуберт.[3] Призрачно-патологичните мотиви в творбите на Хофман обаче не са израз на някакъв стремеж към „външни ефекти“[4], чрез които е трябвало да бъде грабнат читателят, особено възприемчив към творби с тематика за „тайнства“ и „ужаси“ под влияние на някои актуални в началото на миналия век тенденции и открития в науката. Те отразяват важни страни от вътрешната нагласа на автора, която е била повлияна в значителна степен от духовната криза на неговото съвремие — резултат на станалата очевидна невъзможност да бъде обяснена същността на редица явления в природата и обществото с остарелите механицистични представи за света. Една бележка в дневника на Хофман от бамбергския период в творчеството му изразява добре неговото отношение към тези, които са търсили „естествено“ обяснение на всяко явление, дори в областта на душевния мир с помощта на механицистичния принцип: „Естествено — Естествено! Трябва най-после да се разбере, че в този свят нищо не става естествено, съвсем нищо. Или пък смятате, че тъй като с помощта на разполагаемите ни средства можем да предизвикаме някакво действие, сме прозрели съдържащата се в тайнствения организъм същинска причина на това действие?!“[5]

Интересно отражение на тези възгледи на Хофман за порочността на опитите за механицистично обясняване и моделиране на света[6] откриваме в неговия съвършен „разказ на ужаса“ „Пясъчният часовник“. Главният герой в него,

---

[1] За „лъкатушен“ характер на творческото развитие на E. T. A. Хофман се споменава в интересното изследване на Lothar Köhn. Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Tübingen, 1966.

[2] Такова становище е застъпено в книгата на Ernst von Schenk: E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen. Berlin, 1939. S. 234.

[3] Вж. Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin, 1967. S. 451.

[4] Срв. Deutsche Literatur im Überblick. Leipzig, 1965. S. 108.

[5] Цит. по R. Schaukal. E. T. A. Hoffmann. Berlin u. Leipzig, 1904. S. 93.

[6] Тези негови възгледи съвпадат с някои представи на немския романтизъм за възможно разрушаване на света чрез разума. Фр. Шлегел например изтъква в ранния период от своето

заинтересуваният от експериментиране студент Натаниел, с помощта на подарения му джобен далекоглед открива Олимпия — своя любовен идеал. Но Олимпия се оказва не мечтаната любима девойка, а кукла-автомат. В резултат на това поразяващо откритие Натаниел полудява и се самоубива. Стремежът към техническо, механистично възпроизвеждане на природата (според внушението на Хофман в разказа) води до гибелни последици — до загуба на способността за разпознаване на границата между природното и изкуственото, а също така и на тази между реалното и въображаемо-реалното,[1] тоест до дълбока душевна деформация.

Другата идейна основа на „призрачните“ творби на Хофман е свързана с интереса към патологичното, към тъмните страни в човешкото съзнание. Като източник на влияние тук освен изтъкнатия вече интерес на авторовите съвременници към психопатологични прояви, хипнотични сеанси и телепатията биха могли да бъдат посочени и някои специфични страни на обществено-политическото положение в родината на писателя. „В обстановката на феодално-абсолютистката реакция, господствуваща тогава в Германия, процесът на буржоазното развитие е приемал болезнени и уродливи форми. Това в значителна степен обуславя и призрачно-уродливия характер, който има отражението на тази действителност в произведенията на Хофман.“[2] Разбира се, от голямо значение са и някои факти от живота на писателя — лични наблюдения върху душевноболни, неговата психическа лабилност, честите случаи на халюцинативни състояния под влияние на алкохола и др.

Проява на опростителство би било да се търси в мистичните страни в творчеството на Хофман проява на реакционен светоглед. Стремежът му да отреди място на титанични, свръхестествени сили в отблъскващата го социално-политическа действителност напомня на обществено-критическите източници на средновековната немска мистика (у Якоб Бьоме например). Като дава пълна власт на свръхестественото в един институционализиран свят на обясненията като „естествен ред“ социална несправедливост, Хофман руши представата за непроменливост на този ред, релативира силата на поддържащите го фактори.

Някои от последните литературни творби на Хофман — новелата „Ъгловият прозорец на братовчеда“ (1822) и недовършеният роман „Житейските възгледи на котарака Мур“ (1819—1822), доказват засилване на реалистичните тенденции в края на творчеството му. Особено голямо литературно-историческо значение има споменатата тук новела, в която се долавят някои автобиографични моменти. В нея авторът за първи път в немската литература използува непосредственото наблюдение като основа на художественото пресъздаване на действителността. Фабулата е сведена до разкриване на позицията на разказвача — един болен, парализиран поет наблюдава през прозореца на стаята си живота на пазарния площад (в същото положение се намира и Хофман, когато пише тази творба). Реалистичното, детайлно описание на видяното служи за отправна точка на фантазията на поета, който съчинява житейските съдби на наблюдаваните. На пръв поглед тук имаме нещо подобно на пренасяне от реалното към фантастичното, нещо, което е характерно за приказното творчество на Хофман. Но в „Ъгловият прозорец на братовчеда“ измисленото е напълно в сферата на конкретно-ежедневното, полетът на фантазията не твори непознати светове, а дава възможност за друг поглед към обективната действителност.

Последният, останал недовършен роман на Хофман — „Житейските възгледи на котарака Мур, наред с фрагментарна биография на капелмайстора

творчество, че „изолиращият разум започва да разделя целостта на природата и води до уединяване на обектите в нея“ (срв. Fr. Schlegel. Jugendschriften. Band I. Wien, 1906. S. 105.

[1] Срв. M. Kesting. Entdeckung u. Destruktion. München, 1970. S. 311.

[2] История зарубежной литературы XIX века. М., 1964. с. 59.

Йоханес Крайслер върху случайни макулатурни листа“ съчетава характерни теми и мотиви от творчеството на автора и е едно от неговите най-забележителни постижения. В сложната му художествена структура се съдържат елементи с ярко изразен комедиен или трагичен характер, наситени с лиризъм описания на душевното състояние на героите, не липсват и фантастични моменти. Всичко това е събрано в една двупластова фабула, в чиито многобройни разклонения протича повествованието за кризисното съществуване на композитора Крайслер и за живота на самодоволния котарак Мур. Социално-критическото начало в творбата е резултат на натрупания от автора обществен опит през годините на феодалната реставрация в родината му. Описвайки странния живот на гениалния композитор Крайслер (едно интересно развитие на познатия вече едноименен образ от произведението „Крайслериана“, включено в сборника „Фантазии в маниера на Кало“), Хофман бичува тесногръдото, враждебно на истинското изкуство общество. Чрез иронизирания образ на котарака и неговия „порядъчен“ живот се разкрива перспективата на едно отблъскващо филистерско благополучие. Обществената среда на Крайслер е различна от тази на котарака Мур, но авторът показва и чести случаи на взаимопроникване на житейските им сфери. И все пак светът на Крайслер — това е феодалният двор, докато Мур и неговото обкръжение напомнят във всичко на нравите на буржоазното общество.[1] Показаните в романа два свята — животинския на котарака Мур и „човешкия“ на Крайслер, подсещат за типичната в други произведения на Хофман раздвоеност между действително и фантастично. Тук обаче, в измисления свят на котарака, липсва свръхестественото, той е земен и е възприеман от нормална човешка перспектива — тъкмо поради това обаче изглежда странен, защото все пак това е светът, видян през очите на едно животно. „Очовеченият“ животински свят на котарака Мур, комичен и странен, е едно удивително художествено постижение на автора, който тук дава пример за гротесково изображение в неговата класическа форма.[2]

В своята цялост творчеството на Е. Т. А. Хофман попада в идейно-художествената сфера на късния немски романтизъм. Това проличава най-вече в авторовото отношение към действителността и начина на нейното изобразяване, който у Хофман напомня за характерното романтическо „изплъзване“ или към приказно-фантастичното, или към исторически отдалеченото. Романтическа окраска има и доловимият в много негови творби копнеж по химерични светове на блаженството и, разбира се, стремежът на неговите герои към недостижим в реалния свят любовен идеал. Голяма част от художествените образи в творчеството му също така съответстват на представата за романтическия персонаж — особено ярката им индивидуализация и демонстрираната „самоценност“ на тяхната личност, нещо, което е едно от интересните завоевания на романтизма.[3] Както и у повечето писатели от втория етап в развитието на немския романтизъм (1806—1830) — например Ахим фон Арним и Клеменс Брентано, и у Хофман се долавя засилване на реалистичната страна. При него това е ярко изразено през последните години от живота и творчеството му. Но наред с типично романтическото в Хофмановото творчество има много своеобразни страни, заради които той наистина заслужава да бъде наречен „най-комплицираният романтик“[4].

---

[1] Срв. Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin, 1967. S. 487.

[2] На редица места в романа откриваме елементи, които наистина могат да послужат като класически примери за известната най-обща дефиниция на гротеската, която дава Ф. Т. Фишер: „Гротескно е комичното във формата на странното“ (F. T. Vischer. Ästhetik der Wissenschaft des Schönen. 2. Teil, p. 55, 2, München, 1922).

[3] Вж. И. Ф. Волков. Романтизм как творческий метод (в Проблемы романтизма. М., 1971. с. 51).

[4] Това се споменава от E. von Schenk. E. T. A. Hoffmann. Berlin, 1939. S. VIII.

Така например прочутата романтическа ирония в повечето случаи вече не е изява на субективната свобода на твореца, нито пък е средство за релативиране на действителното. В повечето негови творби тя се появява във формата на гротеска, която у Хофман е и своеобразна форма на познание на моралните стойности на изобразяваното.[1] Творчеството му съдържа и образци на реалистичния психологически разказ, на криминалната новела, а също така и творби, които са художествени изображения на „ужасното". Е. Т. А. Хофман освен това е и блестящ разказвач на своите приказни, призрачни и реалистични истории, може би най-увлекателният прозаик в немската литература от миналия век и положително един от най-добрите в световната.

[1] Срв. Th. Cramer. Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann. München, 1970. S. 63.

НЯКОИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ „ИСТОРИЯ СЛАВЕННО-БОЛГАРСКОГ НАРОДА“ ОТ АТАНАСИЙ НЕСКОВИЧ

Анисава Милтенова

През първата половина на XIX в. интересът към историческото минало у нас се разраства и задълбочава, което е в пряка връзка със засилването на възрожденските процеси. Историцизмът се разгръща като обширно обществено-политическо и литературно течение, форма на пробуденото народностно съзнание. По това време интересът към българската история се задоволява с най-разнообразни по жанр произведения — от историческото изследване до есхатологичните съчинения и гражданската лирика. Кръгът от читатели се увеличава поради възможностите, които дава печатането.

Съчиненията с историческо съдържание, които имат най-широко разпространение през първата половина на XIX в., бихме могли да разглеждаме най-общо като оригинални и компилативни, а последните от своя страна могат да бъдат създадени въз основа на български съчинения или да представляват преводи. От преводните истории голяма популярност получава „История славенно-болгарског народа из г. Раича истории и неких исторических книг составленна и простим язиком списанна за синове отечества Атанасием Несковичем. В Будиме граде, 1801“.

За автора на това първо печатано у нас историческо съчинение нямаме все още категорични данни. Ако съдим по годината, в която е отпечатана историята му — 1801, той е роден най-късно към средата на 70-те години на XVIII в. Сведения за рожденото му място намираме в книгата на Шафарик „Geschihte der südslawischen Literatur“, 1865, т. III, с. 331—332, който пръв отбелязва историята на Нескович и дава бегли вести за автора ѝ. Според него Нескович е от селището Язак, Сремска област (aus Jazak im sirmier komitat); то се намира южно от Нови Сад, близо до Сремска Митровица, Врдничка околия. Шафарик посочва, че Нескович е получил образованието си в Пеща, Раад, Пресбург (Братислава) и Йоденбург и е бил преподавател по немски език и литература в Пеща през 1810—1812 г., а също и по-късно, което го характеризира като високообразован за времето си човек.

Последната година, за която имаме сигурни данни за Атанасий Нескович, е 1825 г. и ни е известна от публикацията на Марта Бур „Писма на книгоиздателя В. Н. Ненович в Будапещенските архиви (1824—1826)“;[1] в тази публикация се съдържат интересни сведения за автора на „История славенно-болгарског народа“. От писмо № 4 на В. Н. Ненович до братовчеда му Павел С. Ненович (12. III. 1825 г.) узнаваме, че Нескович е бил твърде авторитетна личност сред нашата интелигенция тогава и кореспондира с българи от Одеса и Кишинев, за да търси абонати за историята си. Василий Ненович го кани да стане коректор на неговата „Свещенная история църковна“, като се отнася с уважение към познанията му: „Ако има таквизи хора да разумеват от нашите болгарски, или ако не, а то кажете на типографията за госп. Афанасия Несковича, ако щът да го приемнат за коректора на тази книжка, тоест ако го намерите и господство Ви мунасип, защо ако има други по-добър, може по-добриет да буде. Па ако ще г. Афан(ас) да приемне това, комуто ся покланям, да му кажете и за историята негова, малко

[1] Известия на Института за литература, XXI, 1972, с. 219—246.

попечение има ха(джи) Йордан[1] писмата му за Кишнов и Одесса йоще стоят тука в Брашов и моля някак да не би писал тука, че аз пиша так.“[2] Друг факт във връзка с биографията на Нескович се съдържа в писмо № 8 пак до Павел С. Ненович (2/14. VII. 1825 г.). Тук по повод коригирането на съчинението му, извършвано от Ат. Нескович, В. Ненович подчертава: „И да не прави никаква друга поправка, сиреч да промени смисъла на историята съобразно със сръбския синтаксис, а да я остави така на прост български език както е, а само да поправи правописа и рядко по някоя дума, ако се случи двусмислена.“[3]

Този откъс от писмото на Ненович отново повдига въпроса за произхода на Атанасий Нескович, по който досега са изказани твърде противоречиви мнения. Марин Дринов, който пръв прави по-подробен преглед на съдържанието и разпространението на „История славенно-болгарског народа“, изказва предположение, че Нескович е българин; „Види се, че он е бил от някой преселен в Австро-Маджарско български род.“[4] А. Теодоров-Балан най-напред смята, че „Авторът на историята може и да е бил българин, но самата книга е сръбска“[5], но по-късно в „Българска литература“ определено поддържа, че произходът на Нескович е български: „Из Западна България излизат през XVIII в. две лица — Христофор Жефарович и Атанас Нешкович, които в сръбски книги се обаждат като ревнители на своето „българско отечество“[6]. На това мнение се противопоставя Й. Скерлич,[7] който смята Нескович за сърбин. Сведенията за Нескович, изнесени в публикацията на М. Бур, подкрепят по-скоро тезата на М. Дринов, която се основава и на казаното от Шафарик.

Авторът на „История славенно-болгарског народа“, подбуден от „неких болгарских господ, решава да напише история на своето отечество. В предговора към съчинението си той излага причините, които са го накарали да се насочи именно към такъв вид произведение: „Колика е полза Историе отечества они токму знаду, кой искренно свое Отечество любе и нему ревную. Каку е то лепо знати начало свог рода и первог Прародителя. История нас учи, гди су перве столице биле, куд се тако наименовали Прародители, какове су у почетка до сад судбине претерпели, каковасу славна ниова дела била, какови Кралеви, с соими народами войне водили и за что е то било? Све то она нам пред очи живо поставля, кое знаючи не само общу ползу непрезираемо, но и мудрший пречашя разсуждаваючи бивамо, и веще побуждение к Наукам имамо, ко си ум просвещаваю и отечества укрепляваю.“[8]

Атанасий Нескович има ясна представа за читателската публика, която ще се ползува от неговото съчинение, като е съобразил „История славенно-болгарског народа“ с нейните възможности — тя е „составленна и простим язиком списанна за синове отечества“. Той заменя църковнославянския език на своя главен извор — историята на Йован Раич — с една изкуствена смесица от български и сръбски елементи, която според неговите представи и езикови навици стои по-близо до народната реч. Това гледище на Нескович е естествено за неговата епоха и е често явление тогава, още повече, че той е роден и е живял сред сръбско население. По този начин можем да си обясним и неговата склонност към сръбския синтаксис, за която споменава Василий Ненович.

Всички споменати дотук автори, които отбелязват „История славенно-болгарског народа“, се ограничават главно с предположения за произхода на Нескович или ако се спират на съдържанието ѝ, както това прави М. Дринов, то е за да се изтъкне ролята на това историческо съчинение за възрожденското пробуждане на нашия народ. По-обширен анализ на Нескови-чевата история помества Б. Пенев в „История на новата българска литература“ (т. I, 1930, с. 359—364), където излага всичко, известно дотогава за Атанасии Нескович, и прави опит да характеризира някои от особеностите на неговото съчинение.

---

[1] Йордан х. Генович от Русчук, спомоществовател на редица български книги (бел. М. Б.).
[2] Пос. съч., с. 230.
[3] Пос. съч., с. 243.
[4] М. Дринов. Една забравена българска история. — Пер. сп., XXXIV, 1890, с. 542—545.
[5] А. Т.-Балан. Български книгопис. — СбНУ, IX, 1893, с. 94.
[6] А. Т.-Балан. Българска литература. 1896. с. 150.
[7] J. Скерлић. Српска књижевност у XVIII веку. Београд, 1909. с. 325—326.
[8] История славенно-болгарског народа, вж. предговора, без паг.

В съвременната научна литература „История славенно-болгарског народа“ се отбелязва като част от историографската традиция с патриотична насоченост през първата половина на XIX в.[1] и като форма, в която се разпространява историята на Йован Раич в нашите земи. В това отношение приносно значение имат сведенията, които дава Б. Ст. Ангелов в „Рилска преправка на История славянобългарска“[2] и в статията си „Из ръкописната сбирка на НБКМ.“[3]

При един нов поглед върху „История славенно-болгарског народа“ е необходимо да се направи опит за по-детайлна текстологична съпоставка на това историческо съчинение с неговия извор — „История разных славенских народов. . .“ Установяването на отношението между текстовете на двете истории би могло да стане основа за нови изводи относно метода на работа на Нескович и да изясни някои негови идейно-политически възгледи.

Атанасий Нескович заема от обширната „История разных славенских народов, най-паче Болгар, Хорватов и Сербов“ на Й. Раич (в четири тома) само онова, което се отнася до българската история. Авторът е съобразил метода си на работа със своите читатели и, както сам посочва в предговора си, съзнателно избягва натрупването на цитати от изворите, приведени от Раич: „Порядок иточност и сторическа, кою сам я особито наблюдавао, нигде изостављена ни е. Свидетелства при вести хотео нисам, даби с тим и читателя не утруждавао и краткост коя к намерению служи, ненарушимо. Кто обаче такова жели, найти може у поменутим историами.“[4] Тук Нескович изтъква три основни принципа, от които се е ръководил при съставянето на историята си: хронологическа подредба на материала, историческа точност и краткост на изложението. В същността си те имат много общо с подбора и интерпретирането на историческите събития в Паисиевата история. На читателя се поднасят отбрани сведения, от което историята придобива обобщено-съкратен и целенасочен характер. Предпоставената патриотична идея намира отражение в композицията — разделянето на материала на глави и раздели, в което Нескович се е придържал изключително към това на Раич. Обемът на главите обаче е значително намален. Така общославянската идея у Раич, широко разгърната в книга първа от неговата история, е предадена в десет кратки глави в част първа от Несковичевата история. Част втора, посветена на древните илирийци и най-малка по обем, представлява съкращение на глава първа в книга трета от историята на Раич. Доста е съкратено и изложението на българската история в сравнение с Раич (книга втора), като често две глави са сливани в една. От съпоставката на съдържанието на Несковичевата история и на Раичевата може да се получи цялостна представа за начина, по който Нескович е подходил към извора си:

Йован Раич	*Атанасий Нескович*
книга I	част I
1. О начале слав. рода — 1—23 с.	1. О началу Славенског народа и Первим прародителю — 1—2 с.
2. Древных славенских столицах — 24—38 с.	2. О первейшим отечеству и поселению Славенског народа — 3—4 с.
3. О наименовании славенского народа — 38—47 с.	3. О општим наименованию, то ест от куд су славяни име себе Славянами називати получили — 5—6 с.
4. О диалекте славенском — 47—60 с.	4. О славянским языку — 6—9 с.
5. О лице, нравах и обычаех славен	пропусната от Нескович
6. О разделении славенских народов — 47—85 с.	5. О разсеянию и разделению славенског народа — 9—11 с.
.	6. О различним наименованию, то ест от куд су славянски народи разна имена получили — 11—14 с.
.	
.	

[1] Вж. например Хр. Христов. Паисий Хилендарски. С., 1972, и др.
[2] Б. Ст. Ангелов. Рилска преправка на История славянобългарска. 1966. с. 8—10.
[3] Б. Ст. Ангелов. Из ръкописната сбирка на НБКМ. — Известия на НБКМ, т. V (XI) 1965, с. 17—30.
[4] История славенно-болгарског народа, вж. предговора, без паг.

22. О обращении и крещении славян — 332—391 с.

книга III

1. О древнем иллирице — 1—24 с.

книга II

1.О Славенской Болгар породе и языце —

2.О древных их поселениях

3. О нименовании сего народа 392—408 с.

4. О поселений Булгаров во Европе — 408—416 с.

5. О разсеянии народа Болгарского — 416—421 с.

6. О основании Кралевства Болгарского в Мисии — 421—458 с.

7. О христианских Государех в Болгарии— 458—486 с.

8. О умалении Кралевства Болгарского — 486—532 с.

9. О возобновления Кралевства Болгарского и последнем падении — 532—604 с.

7. О крещению Славянов — 14—16 с.

8. Крещению Балтий скйи или Западни Славяна — 16—19 с.

9. Крещению Сарматски Славяна — 20—37 с.

10. Крещению Иллирически Славяна — 38—46 с.

част II

1. О старим Иларику. — 47—55 стр.

2. О пришествию Славен у Иллирик. — 55—57 с.

част III

1. О породе, наименованию и первым столицама Болгарског народа — 58—60 с.

2. О приключению и дел Болгаров у Европи до разсеяния ниовог — 61—65 с.

3. О разсеянию Болгарског народа — 66—69 с.

4. О основанию кралевства Болгарског у Мисии — 69—98 с.

5. О христианских Кралех у Болгарии. — 99—120 с.

6. О умалению Болгарског Кралевства — 121—163 с.

7. О возобновлению Болгарског Кралевства и последнем падению — 163—229 с.

От съпоставката на главите по обем се вижда, че най-малко са съкратени от Нескович VI, VII, VIII и IX глава от книга II на Раичевата история, които са посветени на най-важното от българската история. Вътре в самите глави работата на автора се свежда до максимално опростяване на сведенията, дадени от Раич. Обикновено в „История разных славенских народов“ се дават по няколко извора, които авторът сравнява, допълва или подлага на преценка. Нескович само накратко преразказва онова, което е счел за най-достоверно. Така например смъртта на Никифор Раич е предал според Кедрин, Зонара и Теофилакт. От тези разкази Нескович е комбинирал своето изложение, без да посочва извори: „Крум е опет императора смиренно просио, да би блага узело колико хоче, и са миром из Болгарие изишао. Но горделиви Никифор и то второ прошение нему отбацио. На то се Крум гневом распалио и заповедио сва она места, по ти се могли, засести и заградити. После два дена собрао е Народ свои и са великим жаром на самим Никифора шатор напао и сам табор негов разбио. У том случаю потнуо е и Никифор Император, и сви велможи негови и неизброенно множество воинов. Хочеш с миром? Нечу, да како с чиром, ето ти чира. Тако болгари и свое возвратили и что е било императорско освоили и придобили. Главу потом Никифорову приказао е Крум на колац натакнути и своем воинству показати, после е скинуо теме с те главе и окова га сребром и заповедио велможам Славенским из тога пити, и с тим начином наругати се Никифору, као ненаситному и непримирителному Турану.“[1] Интересна е прибавката на Нескович: „Хочеш с

[1] История славенно-болгарског народа. 1801. с. 89—90.

миром? Нечу, да како счиром, ето ти чира“, която е почти единствен случай на непосредствен израз на лично отношение в историята му. До нея разказът е зает от Кедрин, а след това — от Зонара.

Нескович възприема от Раич рационалистичната интерпретация на чудесата и легендите в нашата история. На автора на „История разных славенских народов“ за разлика от Паисий е чужда идеята за свръхсветовна справедливост и богоизбраност на българския народ, която не е в съгласие с неговия мироглед. Според Раич в достоверния исторически разказ нямат място народни предания, нито фантастичното и чудесното като проява на божията милост към българите. Нескович напълно го следва в това отношение. Показателен е епизодът с чудотворната намеса на св. Димитър за възцаряването на Асен и Петър и възобновяването на българското царство. Ако Паисий представя внушената от св. Димитър повеля да се отхвърли гръцкото робство чрез въстание като достоверен факт, който доказва справедливостта на божието провидение и дава надежди за освобождение, то Раич я представя като ловка измислица, която е била разпространена сред народа чрез подкупни хора: „И во еже бы легше на страну свою привлещи люди ужасающыся противится Царской власти, постр или иждивением своим храм святаго великомученика Димитрия, в который собрали многих обоего пола беснующихся, между коими и подкупленни от них неций обреталися проглаголавшии, яко Бог изволил, да бы род Болгарский, отложив иго Греческое, свободу свою получил, и яко тоя ради вины с. мученик Димитрий оставив Солун и Римляны, в защищение к ним пришел, еже помощи им. Тою хитростию Болгари оболщени, тым двоим братиям поверился, и Петру червленныя сапоги и Кралевский венец даровали, Асен же в соцарствование прият быст.“[1]

Този разказ е предаден от Нескович без никакви изменения по същия начин. Рационалистичният подход може да бъде илюстриран и с други примери — например легендата за смъртта на Симеон, която според Раич е „баснословие и суеверие, нехристианско дело,“ мнение, споделено и от Нескович и др.

Както показва всичко казано дотук, Нескович в своето историческо съчинение се придържа твърде последователно към извора си не само във формално, но и в идейно отношение. На този фон още по-ярко изпъкват някои интересни изменения, които той прави при изложението на историческите събития в сравнение с Раич. Става дума за пропуски или преправки на известни моменти от „История разных славенских народов“, които дават отражение върху общото звучене на Несковичевата история и характеризират мирогледа на автора ѝ. Така например Раич обяснява падането на България под турско робство с нравствения упадък на българите и липсата на наука и просвета: „Наук же лишени и теми оскудни Болгари, начали и общую ползу презирати и вместо того самолюбие в них вкоренило ся, откуду вси хотели владяти, вси началствовати, и оттуду паки родило ся несогласие, от того же нестроение, по том распри, брани и разорение последное.“[2] По същия начин предава причините за последното разорение на България и Нескович. Но следващото изречение той преработва по следния начин, смекчавайки противотурската тенденция:

Раич	*Нескович*
Попадше они под иго турское и до дняшняго дне под ярмом их стенут.[3]	И от тог времене подпала е Болгариа под поданство турско и до данашнег дна.[4]

А пасажът у Раич: „. . .зане турское грабление разными взысканиями вся имения их истощило, и по слово пророческому, и глезни их извили, того ради в крайнем убожестве жизн свою проводят“[5] изобщо е изпуснат от Нескович, който направо преминава към обрисуване на древните граници и столици на България.

---

[1] Й. Раич. История разных славенских народов. Т. II. 1823. с. 535.
[2] Пак там, с. 602.
[3] Пак там.
[4] История славенно-болгарског народа. 1801. с. 226.
[5] История разных славенских народов. Т. II. 1823. с. 604.

Раичевият разказ за българската история завършва с описание на древния герб на българите, на който е изобразен лъв, изправен на задните си крака, но сега потъпкан от завоевателите турци: „Арма или герб всея Болгария был лев яростен стоящ простертыми предними ногами к граблению, златым венцем славы увенчан. Обаче порождением ехидными Мухамеда лжепророка уязвлен, венец и славу с диханием погубил, лежит и до ныне бездушен.“[1] Този така силен със своето патриотично чувство пасаж, който Раич е почерпил от „Стематографията“ на Жефарович, също липсва в „История славенно-болгарског народа“.

От тези няколко примера става ясно, че Нескович, преработвайки своя източник, съзнателно е избягвал или изменял моментите с по-остро изразена противотурска тенденция. Това се отразява на общото звучене на „История славенно-болгарског народа“, което доста се различава от това на Раичевата история, а още повече от пламенната Паисиева история. Може да се допусне, че пропуснатите моменти от Раичевата история не са били в съгласие с убежденията на самия Нескович или на тези, от които е зависело отпечатването на историята му. Друга причина би могла да бъде предназначението ѝ да се разпространява в тогавашната Турска империя, което е наложило да бъде съобразена с турската цензура.

Както вече посочихме, „История славенно-болгарског народа“ е една от формите, в които се популяризира историята на Йован Раич. Тя много се е нравила на нашата читателска публика с патриотичните общославянски идеи, с разкриването на тежкото положение на народа под турско робство. Раич за пръв път защищава извънредно важната теза, че българите са славяни по произход, която по-късно бива защищавана от Венелин. Поради това „История славенно-болгарског народа“ като преработка на историята на Раич става едно от най-четените исторически съчинения у нас през първата половина на XIX в. От нея излизат общо три издания, а през 1844 г. бива издадена от Петър Сапунов на новобългарски език. Това четвърто издание под наслов „История на славено-българския народ . . . списана за синовете на отечеството от Анастасия Нескович . . ., а от славено сербския на славяно-болгарския език преведена от канцелариста Петра Сапунова, Букурещ, 1844“, излиза в 2040 екземпляра. През 1858 г. в „Цариградски вестник“, бр. 377, се печата покана за ново, пето издание на Несковичевата история от Георги Икономов и Йован Нешкович, но изданието не се осъществява.[2] Ето какво пише Марин Дринов за „История славенно-болгарског народа“: „. . .тя много се купувала, много се е чела и не само между българете в Австро-Маджарско, но и вътре в България, където лесно са я изпращали и пренасяли, заедно с други стоки различни благопочтенородни български купци, които са работили в Пещ-Будин.“[3]

Историята на Нескович е част от активното движение за разпалване на националното съзнание у българите чрез родното минало, една от формите, в които се проявява историцизмът през първата половина на XIX в. Поради значението на „История славенно-болгарског народа“ като първо печатно историческо съчинение с широко разпространение, както и поради интересните ѝ особености като преработка на „История разных славенских народов“ на Й. Раич, Несковичевата история трябва да заеме своето място в историята на нашата възрожденска литература.

---

[1] История разных славенских народов. Т. II. 1823. с. 604.

[2] Вж. Б. Ст. Ангелов. Из ръкописната сбирка на НБКМ. — Известия на НБКМ, т. V(XI), 1965, с. 17—30.

[3] М. Дринов. Една забравена българска история. — Пер.сп., XXXIV, 1890, с. 545.

ИЗ ДНЕВНИКА НА ЕДИН АЛЕКОВ ПЛЕМЕННИК

Галина Минчева

През лятото на 1970 г. един щастлив случай ме свърза във Варна с Мария Константинова. Стаята на осемдесет и една годишната жена е запазила атмосферата на далечните години — старинни извити столове, виенско канапе с райрана сиво-черна дамаска, гравюри по стените: „Наполеон и сина му“ и „Торквато Тасо и Леонора“. Върху украсения с резби скрин на най-видно място стои в старомодна рамка фотографията на Алеко Константинов. Този портрет е скъпа семейна реликва, тъй като старата жена е потомка на Константиновия род. Нейният дядо е чичо на Алеко — брат на баща му.

Възрастната жена е пазила немалко неща, свързани с именития ѝ сродник. Повечето от тях са били дадени за временно ползване на различни музейни работници и литературни изследователи, но не са ѝ върнати за голямо нейно огорчение. . . и сега Мария Константинова прояви своята отзивчивост, като ми даде възможност да се запозная с един автентичен ръкопис — дневника на нейния рано починал, още като юноша, брат. В този дневник той, племенникът на Алеко Константинов, е записал породените от срещите си с писателя размисли и впечатления. В тетрадката от двойни канцеларски, пожълтели от времето листа намерих редица интересни факти за отношенията между чичото и младия племенник, както и една истинска находка: собственоръчно написан на отделен лист албумен експромпт на Алеко Константинов. Освен това се запознах и с едно писмо, отправено от Алеко до чичо му — Прокопи Хаджи Константинов, както и с един документ — някогашен препис на „Списък на вещите, намерени в квартирата на А. Константинов, както и при него по време на убийството му“.

Особен интерес буди дневникът на Алековия племенник — шестнадесетгодишния Никола Прокопиев Константинов. Записите почват от 1-ви август 1892 г., когато юношата, завършил втори курс на Търговското училище в Свищов, отива в София с намерение да постъпи във Военното училище. Още в началото на дневника се усеща впечатлителната, отзивчива и сърдечна душа на момъка, неговото желание да учи, както той сам казва, „по-добри неща и по-всестранни“.

Първият запис, в който се споменава за Алеко Константинов, е от 12 август: „Аз бях при Алека Константинов — известний преводач на Пушкина и Лермонтова“. От следващите записи в дневника имаме основание да смятаме, че при тези посещения юношата е споделил с чичо си своите литературни наклонности, издал му е тайната си, че пише стихове. Вероятно двамата са водили разговори на литературни теми, защото през тези дни Алеко Константинов написва в дневника на племенника си следния звучен поетически експромт:

НА КОЛЯ

С драга воля
Аз на Коля
ще напиша нещо.
Аз израснах
и угаснах
Веч не пиша вещо.
Да се грижа
Да нанижа
само ритми гладки
Ни високи
ни дълбоки —
за ухото сладки.
Нà, немее
и не пее
мойта Муза млада.

Веч не ражда
не обажда
Що ми е в душата.
Кой не знае,
че жена е
Музата лукава
Всички млади
Тя ги глади
старите остава.
Ти дете си
и догде си
с Музата безпечна
Помъчи я
Научи я
Да те люби вечно.

5 август 1892 г.
Алеко

Макар и написано с шеговита самоирония, с лекота и игривост, това стихотворно посвещение загатва за някои черти на Алековите естетически възгледи. Не може да не се почувствува подигравката към ония, които пишат само с „ритми гладки, ни високи, ни дълбоки, за ухото сладки". Достатъчно ясен е и намекът, че младата лирическа муза трябва да „обажда" само онова, що е в душата. В закачливия експромт прозвучава и мисълта, че музата обича младостта, която е безгрижна и с детински искрен поглед към живота. По своеобразен начин тук Алеко Константинов разкрива своите разбирания в защита на високото призвание на твореца, посветил се на изкуството.

По време на първите срещи у Алеко Константинов на момъка прави силно впечатление поетът П. П. Славейков, за когото той пише: „Когато стоях при А. Константинов, той (П. П. Славейков — б. м.) идеше у дома. Той се познаваше много с него. Бяха превели двамата „Демон" от Лермонтов. . ."

Интересно е тук сведението за превода на поемата „Демон". В спомените на Алековите съвременници се среща мнението, че преводът е съвместно дело на Пенчо Славейков и Алеко Константинов. Самият Славейков обаче в списание „Мисъл", год. XI, 1901, опровергава това твърдение: „. . . допреведох само два-три стиха и промених или допълних десетина рими. Това е всичкия мой дял в този превод, чийто истински преводач не се съгласяваше да го печата само със своето име." Вероятно Никола Константинов е отразил общото мнение, че в превеждането на „Демон" взема участие и Пенчо Славейков.

В следващите редове Никола продължава да излага впечатленията си от Славейков: „Беше не толкова стар поет, можеше да се каже, че беше нов. Голямо впечатление ми направи запознаването. Аз първи път продумвах с поет. . . Наистина, че този човек бе роден за поет — новите му поеми и стихове показваха, че има талант. Ходеше и мъчно говореше. Той ме запита пиша ли стихове. Аз не исках да излъжа и казах „детински неща, ръбати". После те приказваха за някои литературни неща, после политически. Той беше опозиция, какъвто може да кажа, бях и аз."

Този запис „опозицията" на шестнадесетгодишния юноша на пръв поглед странно противоречи с първите страници на дневника. В тях момчето искрено описва своето възхищение от онова, което вижда в София, дълго и възторжено рисува например парада на 2 август 1892 г. по случай възкачването на Фердинанд на българския престол. С умиление и хвалебствие той пише там за Стамболов, за когото възклицава: „велик човек!"

После отношението на младежа рязко се изменя. На 6 септември 1892 г. се празнува годишнината от съединяването на двете Българии. Никола, който дотогава е възхитен от княза, сега критично отбелязва, че на тържеството не присъствува нито князът, нито някой от министрите. Едва ли промяната във възгледите на юношата е станала без влиянието на срещите и разго-

ворите с А. Константинов и П. П. Славейков. По-късните записи в дневника заедно с упоменаването, че момъкът не се среща с никой друг в София, потвърждават това влияние. В някои от тия редове на дневника като че ли напира гневният дъх на сатирика Алеко, който успява да причасти Никола към своята непримиримост спрямо заобикалящия го буржоазен свят и грубата житейска философия на времето. Трудно можем да повярваме, че оценките на юношата за различните политически събития са лично негови. Но несъмнено е, че отношението на Алеко към обществото той приема безрезервно. Също така едва ли без намесата на чичо си Никола решава да се откаже от Военното училище и да постъпи в гимназия. С Алеково насърчение момъкът пише и редица стихотворения, запазени в отделна тетрадка у Мария Константинова, между които може да се открие и едно стихотворение, посветено на Пенчо Славейков.[1]

От дневника на Никола Константинов личи неговата поетично-романтична натура. Не намерил приятели сред своите съученици, той обича да се разхожда сам до Кремиковския манастир, да премисля дълго много неща, удивен от прочетеното и чутото, изпълнен с благоговение пред Алеко Константинов. Опитвайки се, макар и несръчно, да даде израз на поетичните си изживявания, младежът съчинява и стихове. Той споменава в дневника и мечтата си да размени поне две думи с Вазов. Един ден го среща по софийските улици. Дълго върви след него, пленен от внушителната му осанка, вдъхваща респект. „Впечатлението ми беше голямо. Треперех и не знам защо толкова ми туптеше сърцето. Като доближи до мене, аз не смеех да си поема дъхът." Единственото, което успява да направи, е да разгледа по-добре твореца, когото обича и уважава. И макар че няма смелостта да го спре, в душата му настъпва „миг на дълбоко удовлетворение".

Младият автор на дневника става свидетел и на един известен факт, дал повод за написване на прочут Алеков фейлетон. „Запознанството ни с Пенча Славейков стигна до там — пише той с дата 12 август, — щото отидохме заедно и с Алеко Константинова в Черната джамия, гдето бяха затворени някои от нашата партия. Аз бях любопитен да видя тези хора, за които слушах много по вестниците. Скоро-събрания Полевой Военен съд беше осъдил четирима на бесило. Убесването се случи преди аз да дойда в София. Те бяха Миларов Светослав, Александър Карагюлев, Тома Георгиев и Константин Попов. Между записките на Стамбулова трябва да фигурират като негови жертви. Най-млад между тях беше К. Попов — 25, 26 г. О, съдбо? О, отечество? Литераторът Св. Миларов бе талантлив. Може би той щеше да принесе полза, ако лежеше във военен затвор, в някоя сигурна крепост, ако се толкова плаши Стамбулов."

Тези размишления не могат да дойдат само от прочетеното в официалната преса. Може би са по-скоро отглас на онова, което са споделяли помежду си Алеко Константинов и Пенчо Славейков по повод диктаторския режим на Стамболов и жестоката му разправа с политическите противници. За това говори и категоричността на съжденията, и езикът, с който са изказани. Следващите редове от дневника потвърждават подобно предположение: „В Черната джамия беше Петко Каравелов — братът на Любена Каравелов, български писател. Разправяха, че Стамбулов го бил гонел този философ Каравелов, защото жена му не се дала да я обезчести. Не знам това дали е записано в царските архиви."

Буди интерес щрихираният от юношата портрет на известния политически деец: „Петко Каравелов наистина беше философ. Той разсъждаваше при всяко нещо и мислеше правилно. Той беше весел, както и още няколко затворници, които живееха при него. Той и в затвора пак се занимаваше. Искаше да бъде всезнаещ. Жена му, Екатерина Каравелова, го посещаваше всякога с едното му по-голямо момиченце.[2] Тя беше писателка и преводачка." Става дума за времето непосредствено след убийството на министъра на финансите Христо Белчев, когато се сбъдва дългоочакваното желание на правителството да арестува русофила Петко Каравелов. В затвора Екатерина Каравелова посещава често своя съпруг. Веднъж, както пише тя в спомените си, бива приятно изненадана, че заварва при него Алеко Константинов. Тя отбелязва, че

---

[1] Стихотворението е озаглавено „П. П. Славейкову". В него мислите са разбъркани и неясни, но се забелязва съзнателен стремеж към трактовката на актуален проблем — жестокия тиран, който тъпче родината.

[2] Става дума за Лора Каравелова. По това време другата ѝ сестра е в Париж.

Алеко е бил сам на тази среща.[1] Вероятно редовете в дневника на Никола Константинов се отнасят до едно от многото посещения, които Алеко е правил на своя приятел.

Така юношата документира това, към което след две години ще се насочат сатиричните стрели на неговия родственик. С присъщия си неповторим хумор на изобличението Алеко пише във фейлетона: „Властта е длъжна да знае дори и зъбите на външните посетители (като че ли могат да бъдат вътрешни посетители) на Черната джамия." Въпросният фейлетон — „Освидетелствување зъбите на посещающите Черната джамия" — е писан през 1894 г. След падането на Стамболов всички затворници са освободени, само Петко Каравелов е задържан до Коледа. Тогава появата на Алековия фейлетон става възможна.

По-нататък дневникът на Никола Константинов придобива характер на съкровена изповед. Момъкът разкрива своето остро критично отношение към заобикалящия го свят. С непосредствено чувство той говори, че единственият път да се отърве „днешний свят от най-гнусните неща, е социализмът". Разбира се, шестнадесетгодишният юноша вижда социализма в твърде отвлечена форма, издаваща и объркаността, и незрелост. Но въпреки това с подкупваща чистота пише и разсъждава за социализма като „най-велико, можа да кажа, учение", „което ще докара мир, свобода, любов, вяра, равенство и братство между народите".

Макар в дневника да не се упоменават пряко разговори с Алеко Константинов на тази тема, в следващите страници се откриват пасажи, които дават основание да се смята, че юношата е споделял мисли по тези въпроси с чичо си и е срещал у него насърчение и опора. На 24 септември, като пише отново за Алеко Константинов, племенникът казва: „Аз няма да забравя заслугите на един такъв човек. Той направи много нещо за душата ми. Той беше единственият, който чу тайната на моята душа."

В същия запис от дневника момъкът прави едно вълнуващо лирическо отклонение, което представлява затрогващ портрет на бъдещия майстор на сатирата, видян с очите на юношата:

„Тези думи пиша искрено, може някой да ги чете, може би пък да загинат, но в Алека Константинов аз видях това, което не вярвах да видя. . . И аз познах, че това е душа блага, възвишена, че е човек, който разбира от светът. . . Този нещастник (очевидно момъкът има пред вид нещастията, сполетели Алеко: за пет години умират майка му и двете му сестри — б. а.) се отнесе с мене като с брат и нещо повече. Защото братята в днешний век не се зачитат. Аз го възхвалявам, почитам и ще се мъча да му се отплащам. Моето сърце може да заслужи неговата подпора."

По това време младият Никола е вече болен от туберкулоза — болест, която не пощадява целия Константинов род. През тези дни у него страданието, изглежда, се е активизирало, защото в записа на 11 септември Никола открито пише за отчаянието, до което го е довела болестта, а на 20 септември споделя: „Макар да ме гледат моите другари, че аз се смея и се веселя, но те не знаят какво ми тежи на душата." Като знаем от спомени на Алекови съвременници как „Щастливецът" умее от деликатност да скрие мъката си зад изблици на веселие и фойерверки от шеги, не може да не ни направят тук впечатление сходното жизнено поведение и стоицизмът на младия му племенник. Безспорно нравствената устойчивост и силата на духа са едни от ярките черти на Константиновия род. За отношението на Алеко Константинов към болестта на Никола намираме свидетелство в дневниковия запис от 24 септември. „Той ме попита дали съм бил болен. Моята болка е на душата ми, а днес и вчера е на сърцето. Той ме поутеши малко и каза, че ще пише на нашите да ми отредят по-добра кариера, по която аз ще мога да следвам и без чужда издръжка. Това и исках аз. Има ли по-добро нещо, отколкото да не се задължаваш на другите? Не, няма! Той това ме съветва."

Тези редове свидетелствуват не само за една черта от моралния кодекс на Алеко Константинов. Писателят разбира, че неговият племенник живее с оскъдни средства в София — така, както оскъдно е живял и самият Алеко. Можем само да се догаждаме за причините, които са накарали бащата да лиши сина си от издръжка. Вероятно свищовският търговец Прокопи Хаджи Константинов е държал синът му да стане военен и затова неслучайно го е пращал да търси ходатайства за влизане във Военното училище при министър Савов и при главния сек-

---

[1] Сп. Демокрация, год. 2, бр. 14, С., 25. V. 1922, с. 325—326.

ретар на Министерския съвет Иванов. Отказът на момчето и постъпването му в класическата гимназия в София, изглежда, твърде много са разгневили бащата. А може би и неочакваните за него политически убеждения на Никола са изиграли определена роля. Във всеки случай за Алеко Константинов положението на болния му племенник е било съвършено ясно. И няколко дни след тази среща с Никола той пише писмо до баща му. В него открито споделя тревогата си от състоянието на юношата и опасения от лошия край, който може да го сполети.

Това писмо е запазено в семейството. Възрастната Мария Константинова го е скътала между листите на братовия си дневник.

г. София, 30-ти септ. 1892 г.

Драги Нени[1] Прокопий,

Из уважение към Вас и от обич кам Коля, който ми направи твърде приятно впечатление като момък интелигентен и добре възпитан, аз Ви препоръчвам да не го държите вече в София, а да го повикате в Свищов, защото инак ще повредите бъдещето му, а може би още от сега да го лишите от здравие. Той постоянно боледува от треска. Вместо да го държите без средства и без надзор в гимназията четири години, много по-добре е да го съветвате да свърши последния курс на Търговското училище, с което ще си придобие същите права, каквито имат гимназистите.

Аз изпълнявам своята длъжност, по-нататък постъпвайте, както намерите за добре.

Целувам Ви

Алеко Ив. Константинов

Сдържаното и строго писмо на Алеко постига целта си, защото на 16 октомври Никола се прибира в родния Свищов. Преди отпътуването си той пише в дневника, че болестта го е съвсем „услабила“. Отчаянието се прокрадва вече сред всеки ред. „Аз съм нищо. Израсло цветенце, което трябва да изсъхне. Какво е животът? Какво е вселената?“

Макар в последния запис от дневника на 16 октомври 1892 г. да прозвучава оптимистичната нотка на надеждата, че той ще се учи колкото се може по-добре, за да завърши по-скоро с единствено желание — „да се заловя с любимий си предмет, който е литературата, или въобще книжнината“, туберкулозата прекършва живота му само след месец. Племенникът на Алеко умира на 6 декември 1892 г. От него остава една тетрадка с твърди черни корици, в която той е записал свои стихове, опит за пиеса в две действия със сюжет от хайдушките подвизи на Филип Тотю и няколко разказа. В тях личи влиянието на Алеко, развил у него интерес към литературата, която Никола започва да чувствува като свое призвание. От Алеко Константинов той се учи на отговорност, на свободно мислене и затова запазва до края на живота си непокътнати чувства на благодарност и почитание към чичо си.

Освен дневника на брат си Никола Константинов Мария Константинова ми даде възможност да прегледам и протокола на „Списъка на вещите, намерени в квартирата на А. Константинов, както и при него по време на убийството“. В квартирата са намерени: „пръстен, сребърен медал, кисия с монети, 15 турски златни монети махмудийки, 65 лв. сребро, една връзка горни дрехи и една връзка бели дрехи“. При покойния: „едно портмоне с 55 лв. и 52 ст. “Както се казва по-нататък в протокола, от намерените всичко 120 лв. 52 ст. „се плати на хазаина му 80 лв. 35 ст., на гостилница „Средна гора“ 33 лв. Дрехите се остават в Софийското градоначалство да се дадат на някой беден човек.“

Какво по-голямо доказателство за безсребърника Алеко от този протокол? Всичко, с което е разполагал, едва стига да се покрият дълговете му.

Сведенията, получени от Мария Константинова, разбира се, не ни дават някой особен важен нов факт от биографията на бъдещия автор на „Бай Ганьо“. Но записите в дневника на Никола Константинов са единствени по рода си свидетелства за писателя от най-чист и непорочен извор, които разкриват образа на Алеко с непосредствеността и откритото сърце на един

---

[1] Звателна диалектна форма в някои части на Североизточна България, вместо „бай“, „чичо“ и т. н.

юноша. По неподправен начин те разкриват още веднъж чисто човешките прояви и отношения на Алеко Константинов, спечелили уважението и признателността както на съвременниците му, така и на следващите поколения.

ПИСМА НА АСЕН ЗЛАТАРОВ ДО НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Славчо Данаилов

Писмата на Асен Златаров, които се намират в архива на Николай Лилиев, колкото и малко на брой — пет — са ценни, защото отварят непрочетена страница от книгата на неговия живот. В тях той пише, че сказките, от които ние на времето сме били във възторг, и кабинетната му работа на учен опустошават неспокойната му душа.

Златаров е представител на онова поколение, което изнася на своите плещи две войни — Балканската и Първата световна. След тях „Никога вече война" е лозунг в ръцете на народите. Той се подема от писатели, общественици, политици. Николай Лилиев превежда „Огънят" от Анри Барбюс. Сладкодумецът Асен Златаров е неофициален пратеник на мира. Но той не е само негов апостол, не само сказчик по научни и философски въпроси, не само развява знамето на Лилиевата поезия из цяла България, а е и крайно състрадателен и нежен.

В 1922 г. Златаров е във Враца и говори за автора на „Птици в нощта". От разлепените афиши освен заглавието „Поетът на душата — Николай Лилиев" узнаваме и това, че парите от продажбата на билетите се пращат на поета, който е тежко болен във Виена. По-късно между двамата приятели не става дума за подаръците. Лилиев мисли, че големия пакет, който Светослав Минков му донася в поликлиниката, праща някоя богата софийска дама. За хуманната постъпка на Асен Златаров той узнава едва през 1933 г. А в последните дни на живота му, при страшни мъки, някой му казал, че Лилиев бил болен, той повтарял „бедният Николай, бедният Николай, и той ли страда! . . ."[1].

ПИСМА

Нова Загора
4. XII. 917

Скъпи Николай,

и от Новата[2] много ти здраве! Тука съм между стари приятели, с които всякога сме се разбирали, даже и когато го изкараме на кавга.

Говорим за Николая и „другия Николай"[3] сè добри работи. Не мога да те нахваля: „Магистър Му е сè пак най-добрият Му[4] приятел . . ." Разправям как с тебе е дохождало ред да водим борба в защита на нашите общи приятели, които, ако загинат, от приятели ще бъде. Друго? Ти как си? До виждане! Твой Асен.

---

[1] Из писмо на съпругата му Евдокия до Лилиев, 4. 11. 1941.
[2] Загора.
[3] Райнов.
[4] Николай Райнов, който печата „Богомилски легенди" в 1912 г., преди Лилиев да издаде „Птици в нощта" в 1918.

Николай, Диана[5] Ви благодари искрено за добрите думи, казани за нея сред оная глут ница. Ама защо е трябвало? Нахалост са били думите Ви. Защото за другите тя ще си остане такава, каквато я мислят. Зер[6] те нивга не са искали да я видят, каквато е.

Приятелски привет Ви изпраща Диана.

Привет и от сестрата Дианина[7]

Н. Милкова

II

В. Търново

24. X. 921

Поздрав, скъпи Николай, от Търново, дето след Лилиево утро сѐ още се радваме на името и песните ти.

Асен

Благодарение сладкодумната реч на г-н Златаров вие станахте в Търново така популярен, както само вие го заслужавате: З. Недев, Ан. В. Ангелов, Тодорка Ст. Бурмова, В. Ангелов и д-р К. Славчев.

Сърдечни привети на най-нежния поет Г. Пеев.

Вършиме една ежедневна и много прозаична работа, но мислите и сърцата ни са към нежния поет. Здравейте! Д-р Цанев.

От една „душа с размирна скръб“ всичкото ми възхищение от Вашата нежна поезия.

Дора Петрова[8]

III

София. 13. II. 22 г.

Скъпи Николай,

Твоето писмо ми додене[9] наистина радост. Така, както сега живея, аз нямам почти никого, с когото да разменя две човешки думи и виждам как тоя „режим“ почва да ме притиска. . . Това ти пиша, за да разбереш цената на твоите писма. . .

Ти подигаш в писмото си един въпрос, който аз се силя да отпъждам, защото иначе не ная де бих се спрял: разни странични задължения и никому ненужна университетска работа са е заробили и нямам наистина нито час свободно време за по-спокойна творческа работа. Понякога, като се видя оплетен в безизходна работа, става ми страшно. И тогава единственото спасение е да не мисля за това. . .

Много ме радва, че тая пролет ще имаме твоята сбирка.[10] Не съм само аз, който я чака с нетърпение: нели ходя сега по провинцията и чувам — па и запитвам — какво мисли нашият читател за твоите песни, особено в Плевен. След сказката ми за твоята поезия дойде цяла фаланга от твои почитатели и почитателки да ме уверява, че това, що съм разправял, право от душата им излизало. . . Сега отивам пак по сказки, във Враца и Самоков.

---

[5] Сестра на Христо Минчев, съпруга на Николай Райнов и първа братовчедка на Асен Златаров.

[6] Та.

[7] Надя — братовчедка на Златаров.

Писмото е цветна картичка, озаглавена на френски и на немски (Невинност) от времето на импресионизма, момиче със сини очи, с цветя в дясната ръка. Косата му е превързана с розова панделка, репродукция, художник: Е. Емзлие—Стокхолм.

[8] Изглед от Велико Търново със Стамболовия мост. На гърба на картичката Златаров е написал с латиница Nikolai Liliev. Изпратена е по пощата в затворен плик.

[9] Донесе.

[10] „Лунни петна“, 1922.

Чакам „Златорог“ да видя Хофмансталя[11] в нашенска премяна. Иска ми се много да види и статията на Бояна[12] за литературния плут. Каквито глупости е говорил нашият Людмил[13] в Плевен: всички са останали възмутени.

Поздрав от майка Златарова[14], г-жа Дуня [15], Аси[16] и мене.

Твой Асен

IV

Сливен
3. V. 922

Скъпи Николай,

Моята апостолска участ ме довлече и до Сините камъни, които са сини може би, когато си турим такива очила.

Ходя и разправям. Слуша се охотно и дори с увлечение. Но да знаеш, братко, колко много ме изхарчва всичко това: разпилях се по ветровете и не ще смогна да дам, което някога така уверено и гордо бях замечтал. . . Нищо: нека други се радват, че са намерили себе си; нели пък може да се радваме и на чуждата радост. Това поне никой не може ми отне.

Довечера ще говоря за твоите песни. Това ще е вече дванадесетата беседа за „Птиците“.[17] Да знаеш как хубаво загоряват очите на младите, когато им се разправя за твоите плахи копнежи! Аз сам не мислех, че това така допада на сърцата. И това ме радва. Ти какво правиш? Защо не пратиш някой ред от това, което сигурно вече имаш писано, но, какъвто си си, криеш? Ще чакаме ли наесен новата сбирка?[18] Хайде, че аз вече водя пропаганда за нея.

Тука е идвал Голето[19] и е говорил цял куп недомислия. Право казва един: „Неговата сказка не е нищо друго освен мъгла и себехвалство. Той сам едва ли разбира това, що говори, а пък публиката си дава вид, че го разбира. . .“ Но всички са останали недоволни. Харесали са Константинова[20], който също им е говорил за развоя на нашата лирика.

А у Бечу[21] какво ново има? Чувам, че си щял да ходиш в Мюнхен, истина ли е? Ах да бих могъл и аз да надскоча дотам! Но това е загубена за мене работа. Много обеднях, та ще трябва да се свивам в гнездото си.

А сега, драги Николай, поздрави бача Коля[22] и приеми много пожелания за добро и привет от твоя

Асен

---

[11] Хуго фон Хофманстал: „Пред пролет“, „Видение“, „Пътнишка песен“, „Двамата“, „Балада на външния живот“, „Да се пее сред зеленина“ — стихотворения, преведени от Николай Лилиев, „Златорог“, год. III, март—април, 3 и 4, с. 175.

[12] Боян Пенев — „За литературния плут“, „Златорог“, год. III, февруари, кн. 2, с. 103.

[13] Людмил Стоянов.

[14] Майката на Асен Златаров, сестра на бащата на Диана. Георги Минчев, член на комитета в Хасково, основан от Васил Левски, заточван в Диарбекир.

[15] Евдокия — съпруга на Златаров.

[16] Асен — син на Асен Златаров, сега лекар.

[17] „Птици в нощта“.

[18] „Лунни петна“.

[19] Людмил Стоянов.

[20] Константин Константинов.

[21] Виена.

[22] Никола Михов.

V

София
24. II.923

Скъпи Николай,

Срамувам се, че досега не ти се обадих: заслужавам, наистина, каторга. . . И аз не зная защо не ми върви в писане до тебе, макар че не минава ден с мадам Дуня да не те спомняме.

„Лунните“[23] не можаха много с хубав печат и хартия да се дадат, макар че с Бояна[24] двама избирахме и едното, и другото. Сега по нашенско е такава оскъдица на печатарска хартия, че наистина нищо свястно не може да се намери.

Твоите песни внесоха малко ново в сѐ същите дни на моето битие. Дори ме поканиха в Пазарджик да говоря за тях. Ходих. Маса свят дойде и слушаха, без да мръднат, час и половина. Както виждаш, балабанизмите[25] не хванаха дикиш![26] Какво не се мъчи тоя герой да направи, за да не вземеш премията[27], но и там удари на сухо.

Хайде сега ще чакаме обещаната поема[28] за „Златорог“.

При тебе е Щръклето[29], нели? Нему, на бача Коля и на Григор Василев[30], ако и той е там, много поздрави. А ти не се сърди и обаждай се поне с ред понякога: сѐ още е останало малко душа и у нас.

Поздрав и от Дуня. Твой Асен

---

[23] „Лунни петна“.
[24] Боян Пенев.
[25] Приказките.
[26] Място.
[27] За своята стихотворна сбирка „Лунни петна“ Николай Лилиев получава наградата на Министерството на народната просвета.
[28] „Ахасфер“.
[29] Константин Щъркелов.
[30] Общественик.

ГДР

„Zeitschrift für Slavistik", Берлин, кн. 4/1975

Рецензираната книжка привлича вниманието главно с материалите, посветени на проблеми от българската литература и естетика.

Особен интерес буди статията на д-р Дитмар Ендлер от университета „Карл Маркс" в Лайпциг, озаглавена „Пресъздаване образа на социалистическия човек в съвременната българска литература". Авторът отбелязва, че съвременната българска проза е изцяло пронизана от усилията на писателите да изобразят достоверно и диференцирано социалистическия съвременник като субект и обект на историческото развитие, да обхванат задълбочено неговите социални, духовни, емоционални и нравствени измерения. Разбира се, литературният процес не е лишен от противоречия и проблеми, това е диалектически процес, в който — при борбата за овладяване на нови творчески позиции — съществуват както победи, така и поражения. Но преди всичко може да се каже, че възникнаха многобройни творби, най-вече сборници с разкази и кратки романи, които извършват смели разузнавателни походи в комплицираната, динамично развиваща се социалистическа съвременност. Това са произведения, посочва авторът, които пресъздават самоутвърждаването и промяната на хората при изграждането на социализма и атакуват дребнобуржоазния начин на живот и на мислене. В тази връзка се отбелязват книгите на Камен Калчев „Двама в новия град" (1964), Павел Вежинов „Момчето с цигулката" (1963), Андрей Гуляшки „Седемте дни на нашия живот" (1964), „Романтична повест" (1967) и др. Д-р Ендлер подчертава, че през този период в новата българска литература се разшири кръгът от проблеми, появиха се много нови и своеобразни художествени почерци.

Ала акцентирането на нравствените проблеми в българската проза на шейсетте години подведе отделни писатели да разглеждат етическите въпроси откъснато от конкретно-историческите условия на общественото развитие, смята авторът. Също тъй невинаги бяха достатъчно интензивни усилията за пресъздаване образа на съвременника. В тази връзка авторът цитира отчетния доклад на ЦК пред Десетия конгрес на БКП, в който се казва:„. . . Етапът на развитие, в който се намира нашата страна, наложително изисква нашата съвременност да навлезе пълновластно в литературата, съвременният човек, творецът на новия живот да стане главен герой, с пълна сила да зазвучи патосът на комунистическото преустройство на света." Д-р Ендлер е на мнение, че литературното развитие от началото на шейсетте години наистина е било съпроводено от известно изоставане в сравнение с върховите постижения на петдесетте години, когато, макар и с историческо закъснение, но затова пък веднага от позициите на социалистическия реализъм се създава големият обществен роман, достигнал своите най-големи висоти в четирите „национални епопеи" (П. Зарев) — романите „Тютюн" (1951) на Димитър Димов, „Обикновени хора" (т. I, 1952) на Георги Караславов, „Железният светилник" (1952) на Димитър Талев и „Иван Кондарев" (т. I, 1958) на Емилиян Станев. Тези романи представляват по думите на автора историческо самопознаване, поглед назад към миналото, към отшумялата епоха, те са размисъл върху извървения път и историческия опит, довеждане до съзнанието на читателя онези закономерности на общественото и националното развитие, които доведоха до деветосептемврийската победа. Тези мащабни литературни творби проникват дълбоко в характера на изобразяваната епоха, обхващат големите социални измерения на времето и достигат до значителни историко-философски обобщения. Тъкмо с тези си качества обществения роман от петдесетте години създаде мащаби, до които невинаги се доближава литературата от шейсетте години, насочена преди всичко към изобразяване на съвременния живот.

Обаче опитът на големия роман не е отишъл напразно, смята авторът. Той си пробива път в съвременната българска литература по нов начин, съобразно с промените и изискванията на новото време и това се върши с нарастваща интензивност. В редица забележителни романи от нов тип героите поставят своя живот,с воите стремежи, своите конфликти и лични решения в непосредствена връзка с историческото развитие на социалистическото общество. Тези герои често се подлагат сами на критическа самопроверка и влизат в спор със своето минало. В тази връзка д-р Ендлер отбелязва романите „Злат-

ното руно“ (1958) на Андрей Гуляшки, „Небето на Велека“ (1963) на Дико Фучеджиев, „Отклонение“ (1967) на Блага Димитрова и др. В статията се подчертава, че новите художествени задачи, които си поставят българските писатели, са довели на живот нови композиционни и стилистични техники, които с помощта на асоциации, ретроспекции, вътрешен монолог и пр. позволяват да се обхванат героите и техните съдби едновременно в настоящето и в миналото, правят възможно присъствието на миналото в настоящето действие. Като интересен образец на тази тенденция авторът посочва романа на Димитър Вълев „Жега“ (1973) и цитира изказването на писателя на страниците на сп. „Тракия“: „. . . Истината е при конфликтите, при които в нашата действителност вече не играе роля „хирургията“, а бавното, мъчително лечение.“ Д-р Ендлер смята, че произведения като романа на Димитър Вълев допринасят значително за едно задълбочено пресъздаване образа на социалистическия човек в нова България.

На стремежа към историчност отговарят и произведения, заемащи видно място в литературния живот. Тук авторът отбелязва романа на Емилиян Станев „Антихрист“ (1970). Макар че отвежда далеч в историческото минало, този роман е отправен към съвремието, той свидетелствува за близка връзка с демократичните исторически традиции, крие в себе си стремеж за самопознаване на историческия път на българския народ и на същностните черти на националния му характер и същевременно притежава по-всеобщи интенции. Най-добрите литературни произведения от този вид, към които спада според автора и романът на Антон Дончев „Време разделно“, съчетават модерните наративни техники със стилистичните и жанровите особености на старата българска литература, на нейните хроники, жития и апокрифи. В стремежа си да изобрази социалистическия съвременник българската белетристика след средата на шейсетте години рефлектира все по-отчетливо онази дълбока промяна, която се извършва в живота, мисленето и манталитета на народа. С индустриализацията на страната и нейната урбанизация, със задълбочения процес на социалното прегрупиране се извършват сложни обществени и социално-психологически преобразования, подчертава д-р Ендлер. Някогашните селски традиции постепенно изчезват. Наред с романи, които се занимават непосредствено с тези проблеми, например романа на Стоян Ц. Даскалов „Село край завод“ (1966), се появяват — преди всичко във втората половина на шейсетте години — и разкази, които повече или по-малко реагират опосредствано на описаните процеси. В тази връзка авторът посочва „Диви разкази“ (1967) на Николай Хайтов. По съвсем друг начин реагира Йордан Радичков. Неговите разкази са според д-р Ендлер едно карнавално сбогуване с традиционния начин на живот. Тези писатели обогатяват значително съвременната българска литература. Но същевременно, добавя авторът, техните произведения представят съществуващите социални промени в тяхната последователност, но не и в тяхната диалектика. Те имат големи постижения, но достигат само до определени граници в изобразяването на социалистическия човек.

Д-р Ендлер отбелязва и продуктивния характер на друга една тенденция в съвременната ни литература, която в последните години се развива все по-ярко. Появиха се произведения, които се занимават много по-непосредствено, по-конкретно с настъпилите промени в българския живот и с възникналите от това духовни проблеми. Авторът посочва в тази връзка романа на Генчо Стоев „Циклопът“ (1973), романа на Атанас Наковски „Светът вечер, светът сутрин“ (1973) и романа на Вера Мутафчиева „Белот на две ръце“ (1973). В статията се отбелязва, че въпреки всичките им различия тези романи имат нещо много общо и това е именно акцентирането на един определен нравствено-философски проблем. Макар че в тези произведения често преобладава естетичното начало, а индивидуализацията на героите отстъпва на втори план, те заемат важно място в съвременния литературен процес. Те обогатяват българската литература в рационален и философски аспект при разискването на основните проблеми на социалистическото съвремие.

В рецензираната книжка буди интерес и статията на Елена Лутер от Хумболдовия университет в Берлин „За някои тенденции в съвременната българска проза със селска тематика“.

В българската литература прозата със селска тематика има характер на „литературно направление“, смята авторката, със свои собствени вътрешни закономерности и етапи на развитие, които носят белезите на цялата българска класическа литература. По своята основна тема тази литература по мнението на авторката е селска литература. Най-големите класически майстори на разказа, като Елин Пелин и Йордан Йовков, са изобразили — съобразно с демократичния характер на българската литература — живота на народните маси, които в по-голямата си част се състоят предимно от селяни. Следването на тези класически традиции е една от причините и днес още белетристиката за селото да заема челно място в рамките на целокупния литературен процес. Втората причина според Елена Лутер трябва да се търси все още в социалната структура на страната. В България числеността на градското население достига тази на селското едва към средата на шейсетте години. Поради това по-голямата част от активно пишещите днес български писатели произлизат от село и са прекарали там поне детството си. А това обстоятелство, както показва практиката, е

от решаващо значение за литературната дейност на един писател. Третата причина за интензивните занимания на днешната българска литература с проблемите на селото и селянина се съдържа несъмнено в бурните промени, настъпили в живота и начина на мислене на българския селянин. Това вътрешно „преструктуриране“ на манталитета, динамичното развитие на бита естествено привлича вниманието на писателите. Показателен в тази връзка е фактът, че дори произведенията с работническа тематика се занимават предимно с онази част от работническата класа, която идва от селото. Външната действителност се променя много по-бързо от човешката психика и именно това е, което силно занимава литературата със селска тематика. Авторката посочва, че „селската проза“ от последните десет години притежава ярко изразен психологическо-етичен характер, което съответствува в по-общ план на характера на българската литература след 1960 г., но притежава и свой особен аспект: след бурните години на революцията, когато радикално се отхвърля всичко старо, идва време на оценка на извършеното; тогава възникват и въпросите за значението на някои стари морално-психически ценности, за спецификата на националния характер и пр. Всичко това намира своето отражение в литературата, и то тъкмо в литературата със селска тематика.

В съвременната българска селска белетристика се очертават според авторката две основни тенденции. Характерно за първата е предпочитанието към разискване на всичко онова, което, обобщено казано, може да се нарече наследство от старото село. Тази тенденция може да се нарече и литература на разлъката със старото село. Тук спада творчеството на Йордан Радичков, Николай Хайтов, Ивайло Петров, Васил Попов и др. Втората тенденция се отличава повече с търсене на промените, пред които се изправя старата селска психика в резултат на настъпилите нови социалистически взаимоотношения на село. Представители на тази тенденция са писатели като Георги Мишев, Димитър Вълев, Любен Петков и др. Наред с общността на проблематиката прави впечатление твърде голямото многообразие в подходите към тази проблематика, както и в начините, по които тя се пресъздава, а това още веднъж свидетелствува за жизнеността на съвременната българска проза със селска тематика.

От интерес е и статията на д-р Едуард Байер от Хумболдовия университет в Берлин, озаглавена „Димитър Благоев и развитието на марксическата естетика и на пролетарско-социалистическата литература в България“.

След подробен анализ на проблемите, които са занимавали Димитър Благоев, и на неговия принос за укрепването на българската естетическа мисъл авторът изтъква, че естетическите схващания на Дядото произтичат от неговия марксически мироглед, че са логическо следствие на този мироглед, както, от друга страна, и от набрания в революционната борба практически опит, който придава на теоретическите позиции на Димитър Благоев националния елемент, вкоренен здраво в богатата история на българската работническа класа и на българската литература.

В. К.

„WEIMARER BEITRÄGE“, 7/1975

Сред разнообразното съдържание на тази книжка, включила студията на Клаус Шуман „Индивид и общество в съвременната литература на ГДР“, изследването на Зигрид Дам и Юрген Енглер „Жената в нашата литература“, авторефератa на дисертацията на Маргот Гериш, засягаща проблема „За творческата индивидуалност в литературния процес“, отбелязваме и студията на Урсула Райнхолд „Опит и реализъм. За Мартин Валзер“. Това литературно-критическо изследване трябва да се разгледа и свърже с публикуваната в същата книжка беседа с известния западногермански романист и драматург. Интервюто е взето от младия писател от ГФР Клаус Конйецки. Развитието на литературния процес в ГФР е предизвикало наново появата на темата „Реализъм и партийност“, станала обект на дискусия между западногермански писатели социалисти и демократи. Тя е основният проблем, засегнат и в настоящия разговор, воден от двама писатели, принадлежащи към различни поколения, с различен опит и творчески път. Урсула Райнхолд характеризира в общи линии съвременния литературен климат в ГФР: тя подчертава присъствието на социалистическо направление, даващо възможност за поставяне на редица проблеми, един от които е: обществената функция на литературата и методите, посредством които литературата трябва да се съгласува с реалността. Буржоазната критика, която се опитва да противодействува, се стреми към изолация на индивида, към разединение на сродните гледища. Особено типичен пример е реакцията, която предизвиква най-новото творческо развитие на Мартин Валзер. В своя доклад на споменатата дискусия писателят категорично е изтъкнал новите си възгледи, оформени по пътя на творческо преосмисляне и преоценка на явленията от заобикалящия го свят. Той е изтъкнал на първо място взаимодействието между художественото творчество като особен вид дейност и специфичния за литературата начин на въздействие. Във връзка с това е отговорил и на въпроса, какво може да постигне реалистичната творба: без да категоризира, той изхожда от актуалната действителност в ГФР и анализира функцията на антологиите — дело на заводските литературни кръжоци; освен това той е разгледал

литературното произведение откъм неговата същност и форма на фона на общественото предназначение на литературата, като е оборил тезата на крайната левица сред писателите на ГФР, че по своята същност литературата е само буржоазна.

Според Мартин Валзер единствено релевантни за творчеството на писателя са екзистенциалните подбуди. Те са резултат от натрупания му жизнен опит, който от своя страна е обусловен от мястото, заемано в обществото. Тук Валзер абсолютизира — за него творчеството е един акт на самоизява и с това, както отбелязва авторът, разкрива непреодоления още комплекс на изолирания индивид в капиталистическото общество.

Валзер е против механичното отразяване на реалността, тъй като то няма да включи оценъчния и активно-променящ момент, присъщ на литературното изображение. Своето виждане за капиталистическия и социалистическия реализъм той е дефинирал по следния начин: „Капиталистически реализъм можем да наречем онзи, който се интересува само от безумието, от края, а социалистически реализъм, който тълкува, който се интересува от историята и от развитието.“ Авторът изтъква, че Валзер е включил в специфичния за литературата процес на познание и въздействие и значението на духовната структура на твореца. Той недвусмислено е заявил, че е пресъздал своите преживявания и размисли от гледна точка на изолирания индивид. Интелектуалната близост с политическите проблеми е променила възгледите му, но не е станала още необходимият екзистенциален фактор, определящ творчеството му. Той все още смята, че при една дискусия в литературата могат да се препоръчат методи, но не могат да се предпишат резултати. Който прави това, той прилага партийността механично, той не вярва, че литературата като познавателно средство може да бъде и средство за променяне на съзнанието, следователно и на действителността.

За да открои по-ярко образа на човека и твореца Мартин Валзер, предаваме извадки от споменатата беседа:

Клаус Конйецки: Заглавието на книгата, над която работя, е „Обществената и политическата действителност в ГФР, отразени в литературата“. Кристиан Енценсбергер ми казваше, че литературата в ГФР, т. е. в една капиталистическа страна, не отразява действителността, а господстващата идеология. Той смята, че литература, която произхожда от буржоазни интелигенти, не може и не бива да претендира за задоволяване културните нужди на пролетариата.

Мартин Валзер: За мен литературата е преди всичко отговор на едно състояние от даден момент, отговор на жизнения опит на автора. Когато погледнем назад, към световната литература, виждаме едно изобилие от изстрадан жизнен опит, от негативен опит. Негативният опит е в основата на писането, той се натрупва под формата на наранявания. Рани, нанесени първо в семейството, после в училището, което от своя страна е само един идеологически апарат. И сега децата биват все още нереалистично възпитавани, тяхната индивидуалност — увреждана. Като дете аз бях нараняван в училище от моите учители, и то не умишлено — те се чувствуваха проводници на хуманизма. Тези дребни буржоа не знаеха, че служат на идеалите на едробуржоазното общество; но те ми бяха открили Гьоте по начин, който ме оскърбяваше. Те ме оскърбиха. Днес аз реагирам на това.

Смятам, че в дискусията върху реализма винаги се губи нещо важно — това, че негативното, изявено като негативно, получава положителен отговор. Това е позитивното на литературата и то дава възможност да се даде оценка на познанието. Така у мен се създаде успоредно с вярата в един подобър човек и потребността за това. Междувременно се добави и опитът (мнозина навлизат с този опит в жизненото си поприще, при мен трябваше да се оформи едва сега), че хората са различни в зависимост от условията, в които са поставени, и че именно условията трябва да се променят, за да станат хората по-добри. Но не смятам, че това е най-важното, по-важно е, че се наложи становище, което допуска историята като възможност; защото някои от нашите интелектуалци не признават онова, което ние наричаме историческа гледна точка, за тях то е само точка, т. е. черна. Те са се отцепили, скъсали са с постиженията на човечеството, те абсолютизират своята индивидуална ситуация и отричат историята, като с това заблуждават мнозина. Известно време подобни интелектуалци противопоставяха на всички тълкувания, твърдения или най-малко опити да се онагледи историята — абсурд и безсмислие. Но сега и това е вече остаряло — най-новата версия е, например у Хандке, че изобщо не е нужен смисълът. Целта е да се постигне разтоварване на индивида, да се направи животът му по-идиличен и затова се декларира: нека оставим настрана въпроса за смисъла, тъй като не можем да му намерим отговор. Мисля, че към подобно отношение водят конкретни условия от заобикалящата среда — семейство, родства, училищна среда, начин на препитание и пр.

Твърдението, че имаме история, е много по-благоприятно за човека обстоятелство, отколкото твърдението, че нямаме история или че не е необходимо да осмисляме човешкото съществование. Трудността се крие в изследване резултатите на литературната дейност. За мен всеки герой на роман е опит на автора да нахвърли един образ, който ще се справи по-добре със същите условия, с които и той се е сблъсквал. Това е една измислена фигура, било позитивна или негативна. „Негативният“ герой се справя също много добре с условията. Но аз почти не по-

знавам в литературата негативни герои: например Мазерат на Гюнтер Грас е обрисуван от мнозина като негативен герой. А това е положителен герой с изключително силна фантазия, нему се удава да задържи дори процеса на стареенето, той наистина е една богоизбрана фигура. Истински негативни герои познавам само у двама автори — Кафка и Роберт Валзер, може би и у Суифт.

Класовото общество деформира до такава степен писателя, че той не може да противостои вече на собственото си унищожение. Почти всички герои от литературата са опити за освобождение на автора. Сега е мястото да се каже: налице са толкова много опити да се опише една и съща класова катастрофа, а никой не стига до извода, че трябва да се назове смело едно основно обстоятелство, и то по начин, който да го промени, дори премахне. Смятам, че този проблем е назрял и е поставен за разрешаване от литературата именно сега — това личи от факта, че го поставят мнозина.

Тъй като традицията не само че не поставя проблема, а дори налага естетическа санкция за поставянето му, той изпъква днес като творчески проблем за писателя. Санкцията не засяга само литературния престиж, тя не допуска също включването на подобен елемент в традиционата форма на романа — проециране в бъдещето. Това не е обичайно, то не е преплетено с никой сюжет, с никоя биография на герой. Именно затова традицията на романа трябва да продължи сега по начин, който изобщо никога не е бил изискван.

Мисля, че романът трябва да бъде разширен, този буржоазен роман, написан в първо лице, за който някога Лукач бе отбелязал in abstracto, че това е пътят на проблематичния индивид към себе си. Сега обаче знаем, че това е пътят на класовото осъзнаване. Романът трябва да получи тласък, и то в тази насока, защото сме доста изостанали, нали? Следващата стъпка би била например, ако някой успее, изхождайки от личен опит, да опише един колективен герой. Никой не може да постигне това, защото го желае или защото е необходимо, той трябва да разреши проблемите по пътя на личния опит, отнасящ се до колективния герой.

К. К.: Да помислим сега и за читателя. Какво отношение има всичко това към него? Заявявам, че който не иска да въздействува с творчеството си, не би трябвало да пише. Аз желая литературата да опише герои, сюжети, които не само да не се съгласуват с тази действителност, а които да поставят под въпрос нейните предпоставки, да я разбират не като закостеняла даденост, а като действена сила. Едва тогава бих видял изгледи за въздействие на литературата над читателя. В същата степен, в която читателят възприема чрез литературата действителността не като нещо завършено, а като един променлив процес, в същата степен бива инспирирана и представата за една нова действителност.

Затова мисля, че ако творчеството не даде представа за едно зависимо от нас и променяемо бъдеще, не би имало ориентиращо съзнанието и постъпките въздействие.

М. В.: Централният въпрос, който оправдава съществуването на литературата, за мен е — как страданието се променя в действие?

Фихте използува някъде един пример, който ми харесва много. Там, където тъмнина и светлина се сблъскват, трябва да има някаква граница — тъмнината не почва веднага там, където свършва светлината. Трябва да има някакъв преход, където те са заедно, където има и светлина, и тъмнина. Когато някой иска да пише роман, той ще спазва една категория, наречена точност. За мен това е другата дума за почтеност, което означава, че реалност и опит трябва да бъдат слети.

К. К.: Точността не изчерпва простото наблюдаване. Нашата реалност е невъзможно да бъде опозната неутрално. Точността зависи от позицията, от която се наблюдава. Мисля, че това винаги е една политическа позиция. Затова в една система като нашата действителността не може да бъде опозната от неутрална обсерватория, а с мащаба на партийността.

От това следва, че една реалистична литература трябва да бъде партийна.

М. В.: Има една висококвалифицирана литература, отговаряща на вътрешнолитературни изисквания или, да кажем, на чисто литературни мащаби. Пример за такава литература е пиесата на Хандке „Неразумните измират“. В нея на едно място се разправя, че някой държи в ръка един килограм брашно— то едновременно е меко и тежко, подава се лесно, а пък така много натежава. Тъкмо това изречение бе цитирано многократно от критиката. Този израз доказва изостре-ната чувствителност на автора спрямо едно реално усещане — когато пръстите потъват в брашното; но идва моментът, когато срещаш съпротива и тогава брашното става невероятно тежко; а това става неочаквано, защото първоначално не е имало никаква съпротива. Твърдя, че това впечатление на Хандке е много точно, то доказва до каква степен е развита познавателната му способност при възприемането на действителността. Но трябва да се запитаме дали това е едно реалистично изображение? Известно ни е, че при липса на каквато и да е партийност цялата творческа сила на автора се изчерпва в точността. Какво постига той? Ефект у зрителите, че всички те са много чувствителни; а в същност описана е една подробност, една невероятно малка и безсмислена подробност, но въпреки това всеки от нас я е изживял.

Чувствителността, която Хандке демонстрира тук наистина виртуозно и със съвършенство, е лишена от всякакъв историзъм,

на нея й липсва всичко, което бележи историческото развитие на човека. И в този смисъл тази точност е несъвършена. В импресионизма на Хандке, в който липсва измерението историзъм, точността е величина, която ограничава себе си — точност в идилична капсула.

Въпросът за партийна литература разкрива един специален въпрос, засягащ интелектуалците. Чрез дискусиите с колеги той се разширява до основен проблем: стигаш до едно място, когато за теб възниква въпросът — какво означава моят опит, към кого да се причисля, с кого ще мога да реализирам онова, което съм замислил? Сега съм партиен — но какво означава това за по-нататъшното ми творчество? Дали притежавам някакво привилегировано знание, било марксическо или материалистическо, което липсва на друг? Дали ще разреша по-лесно следващата литературна задача? И на това място, когато се явят тези въпроси, аз чувствувам, че моята партийност ме напуска; това е, защото винаги съм мислил, че партийността е следствие от резултатите на творческия ми процес. Когато съм завършил работата си, едва тогава виждам накъде е насочена тя. Смятам, че преценяването на партийността като предварително даден факт би ограничило творческия процес на писателя, интелектуалната работа въобще. Онова, до което стигаме накрая, не се извоюва с помощта на усвоима партийност, а по пътя на неуморна тенденция към точност и радикализиране на личния опит. Няма цел, която постоянно да е достижима. За мен партийността би могла да означава само едно: не трябва да забравям личния си опит.

К. К.: Съгласен съм с теб. Фактът, че опознаваш противоречията на класата си и искаш да ги отстраниш, е процес, който включва партийността. Но следващият въпрос е: да ги отстраниш, но за какво? Какви последици ще има от това?

М. В.: Съзнавам, че тук има известна донкихотщина. Започва да действува представата, че създаваме самочувствие у дребния буржоа. А на мен би ми се сторило абсурдно да се изправя и заявя, че искам да допринеса с творчеството си за освобождаването на работниците. Защо? Защото това не е свързано исторически с моя опит. Нека дам един пример: Валраф — не знам какъв е произходът му — върши една твърде похвална дейност, пишейки своите текстове из фабричния живот. Понякога сравнявам текстовете на Валраф с публикациите на заводските литературни кръжоци. Срещнах няколко текста — наистина никой не би могъл да напише такива само от партийна принадлежност. Опитът се създава само от необходимостта. И тогава възниква партийността — от непосредствения опит. Нищо не ми е по-чуждо от думите на Валтер Йенс — не знам дали още мисли така, това беше към края на 50-те години: „писател е онзи, който би могъл да опише и диалога на неаполитанския пристанищен работник“. Тогава той имаше пред вид Хемингуей. А за мен Хемингуей се намираше в един чужд свят, Хемингуей в Неапол, а аз не почувствувах там присъствието на неаполитанския работник.

К. К.: За мен е ясно, че не може да се напусне класата, към която принадлежиш, просто да решиш, че преставаш да си дребен буржоа. Зад това обаче се крие една фатална опасност — самодоволството. Новото, което трябва да прибавим, е въпросът на Максим Горки: „С кого си?“

М. В.: Да бе попитал: „Кой си?“

К. К.: Ясно, че това предпоставя първия въпрос.

М. В.: Добре, с кого си? Днес навсякъде, където се водят литературни дискусии, се поставя въпросът: За кого пишете? И това е свързано винаги с определени изисквания. За кого пишеш ти? Това именно не можеш да избереш сам. В буржоазната естетическа практика се казва, че писателите имат свои жизнени теми. Смятам, че това е един погрешен аспект, важна е не темата, а разработката на темата. Тук може да се отбележи, че авторите се променят. Как и с кого? Това вероятно е въпрос на избор. Но това е и желание, това просто принадлежи към потенциалните желания, на които сме способни, на които имаме право и които дори сме заставени да имаме.

„NEUE DEUTSCHE LITERATUR“, 6/1975

Тази книжка е посветена на големия писател и хуманист Томас Ман. Включен е откъс от „Ненаписаните мемоари“ на Катя Ман, които се очаква да излязат като отделно издание в ГДР, една неиздадена, отпаднала глава от „Феликс Крул“, две статии от Томас Ман — „Не мога да последвам заповедта“ и „Защо Хитлер няма да победи“. Привлича вниманието и преработеният за списанието доклад на проф. Инге Дирзен, изнесен на конференцията за Томас Ман, организирана от Съюза на културата в ГДР през 1975 г. под наслов: „Големите романи на Томас Ман — съвременни възможности за рецепция“. Целта на изследването е да се открият онези оригинални и единствени по рода си художествени достойнства в творчеството на писателя, които могат да обогатят най-много съвременния човек. Интересно е противоречието, което авторът изтъква: онези произведения, които днес биха били за нас най-важни, са и най-трудно достъпните; обратно — онези произведения, които ни се откриват лесно, не са най-съществени за нас. Въпросът за разграничението между важни и неважни произведения е свързан с въпроси, основни за епохата. Промените, които носи със себе си преходът между двете епохи, не са минали незабелязано в творческото развитие на Томас Ман. Осъзнал задачата си като творец, той откликва — с поведение и поетическо дело — на проблемите на своята епоха. В големите му романи от зрелия пе-

риод са отразени сътресенията, травмите, конфликтите в едно общество, из чиито недра се ражда новият човек. Който иска да разбере Т. Ман, подчертава авторът, да вникне в онова, с което е допринесъл за разрешаване проблемите на века, трябва да се задълбочи в големите му, трудни за възприемане романи. С въпросите, засягащи характера на прехода между двете епохи, с посочване на начините, необходими ни, за да се справим с поставените задачи, Томас Ман дава възможност да черпим от него импулси, идеи, пример.

Първият от романите през зрелия му период — „Вълшебната планина“ е започнат преди Първата световна война. Тук поетическата концепция изисква за своето осъществяване корекция на жизнения опит. Този роман, отбелязва авторът, действително носи следите на преобразованието. С него възникват редица нови моменти в творчеството на Т. Ман. Приет като възпитателен роман, неговата естетико-педагогическа концепция е изцяло демократична. Главният герой Ханс Касторп е образец на обикновен човек. Едновременно с това той е и уникален екземпляр, водеща личност, която осъзнава своята и тази на обществото отговорност. Той е носител на „предчувствието за един нов хуманизъм“ — вълшебната планина, светът на санаториума, необичайното, провокират у него размисли и промени. Контактът на Ханс Касторп с необикновени за него ситуации разколебава буржоазно-консервативното му поведение. У него постепенно се заражда вяра в живота, в бъдещето, в хуманната и свръхлична отговорност на индивида, вярата в любовта.

Интересен е коментарът на автора по отношение известно вътрешно противоречие в романа: независимо от превъзмогването на буржоазния индивидуализъм, въпреки наличието на демократичен мироглед романът остава по структура индивидуалистичен. Причината е в поставянето на героя извън конкретна обществена среда, липсата на реални практически взаимоотношения с дадено общество.

Разгледан в подобен аспект, романът „Йосиф и неговите братя“ се явява продължение на хуманистичната традиция, залегнала във „вълшебната планина“. Личната съдба на Йосиф, възпитанието, развитието му, са поставени в зависимост от променливата игра на обществените връзки. Според автора този роман е по-силен по въздействие от „Вълшебната планина“ и много по-силен от „Д-р Фаустус“. Тук писателят чрез опита на митичния образ е търсил да намери отговор на въпроса, откъде идва и накъде е насочено развитието на човечеството. Той не се стреми да демитологизира, обратно — той иска да разкрие и предложи онова, което е натрупано като човешки опит в мита. Отношението бог—човек е разгледано диалектически. Авторът цитира едно изказване на Томас Ман, направено малко преди завършване на романа през 1942 г.: „В тази книга усетът за посоката, напредъка, промяната, развитието е много силен: цялата теология в него е свързана и изведена от това. . .“ По-нататък авторът подчертава, че Т. Ман борави с мита изключително самостоятелно. Това личи не само при използуване на старозаветните мотиви, но и при свободния достъп до различни ориенталски и европейски митове, а с това и до общочовешки мит. За по-голяма убедителност авторът отново дава думата на Т. Ман: „Аз разказвам за онова, което е станало за първи път, в това се състоеше чарът, особеното на това фабулиране; сложиха се основите на любовта, на завистта, на омразата, на убийството и на още много други. . .“ Според анализа на автора Т. Ман изгражда двата централни образа в този роман от различни естетически гледни точки. Яков е основоположник, човекът, който открива една нова страница от човешкото аз — индивидуалния нагон, желание за избор както в пола, така и в башинството. Писателят не разказва неговите истории хронологично, а ги групира, обратно при Йосиф — неговата история е възпитателен роман, разказан хронологично. Развитието на Йосиф, разглеждано като надстройка на поставените от Яков основи, придобива стойността на образец за отношенията между индивид и общество, образец на социалната обвързаност на личността на едно по-висше стъпало, след освобождаването ѝ от оковите на митическия колектив. Авторът нарича историите на Яков и на Йосиф „Съкратени истории на човечеството“.

В заключение авторът прави известни наблюдения върху последния роман на Т. Ман, имал най-голямо и непосредствено въздействие. Разглежда се отношението между писателя и главните образи на романа. Във „Възникване на д-р Фаустус“ писателят споменава за „. . .двамата протагонисти, които има много да прикриват, а именно тайната на тяхната идентичност“. Идентичност между човека, който рискува всичко, съюзява се с дявола, защото иска да твори, и човека, който не рискува нищо и чийто живот би бил посредствен без ексцентричния приятел. Едва в писмата си Т. Ман доизяснява мисълта си: „Цайтблом е пародия на самия мен. В светоусещането на Адриан е вложено от мен повече, отколкото би трябвало и отколкото трябва да се предполага.“ Идентичността на образите със самия Томас Ман е явна. Чрез Цайтблом и Леверкюн, бележи авторът, Т. Ман интерпретира възможностите на собственото си същество, при това не на последно място като една самопреценка. След като дълго време е обмислял сюжета на този роман, той изгражда плана за работа и започва твърде наскоро неговото осъществяване. Онова, което го е вълнувало най-дълбоко, е било „бягството от перипетиите на културната криза и съюза с дявола, жаждата на един горд

и заплашен от стерилитет дух към неограничена свобода и паралелът между порочната, завършваща с колапс еуфория и фашисткия опий за масите". Авторът свързва тези мотиви с други изказвания и мисли на Т. Ман, които могат да се оценят като завещан ни от него естетически мироглед. Например в есето за Чехов той прави много паралели между проблематиката на Чехов и проблемите, характеризиращи собствения му живот и творчество. И той, както и Чехов, се съмнява в смисъла на изкуството, което не разкрива освобождаващата истина. Тези и подобни противоречия са били негови постоянни спътници, но никъде не са изразени така ясно и безпощадно, както в есето за Чехов. Към тях принадлежи и проблемът на Адриан Леверкюн — дали той и неговото дело са подвластни на дявола или не.

Д. И.

ГФР

„FUPHORION", Хайделберг, кн. 3/1975

От по-особен интерес в кн. 3 на хайделбергското университетско списание за литературна история е студията на Хорст Юрген Герик „Двойната поанта в романа „Братя Карамазови". Проучване с оглед на Кантовата „Метафизика на нравите".

Авторът предлага тезата, че романът на Достоевски провокира два различни аспекта на възприятие: един алегоричен и един реалистичен. В студията си Герик разяснява тези аспекти, като предварително е убеден, че не е редно и е научно необосновано да се определя единият от тези аспекти като доминиращ. Подчертава се, че същността на романа се разкрива единствено в силовото поле, възникнало от напрежението между алегоричния и реалистичния аспект.

Разглеждан в алегорична плоскост, романът „Братя Карамазови", смята авторът, представлява история на процесите, извършващи се в „чистото съзнание", онагледяване на механизмите на съвестта. Тук Достоевски излага именно това, което Кант нарича в своята „Метафизика на нравите" „вътрешен съд в човека", пред който съд мислите една друга се обвиняват или оправдават. Кант пише следното: „Всеки човек притежава съвест и се усеща наблюдаван от един вътрешен съдник, усеща се отвътре застрашен и държан в респект и тази будуваща у него власт, съществуваща над законите, не е нещо, което той създава със свободна воля, а то произлиза от самата му същност. Тази власт го следва като негова сянка, щом той реши да ѝ убегне. Чрез наслади и развлечения човек наистина може да упои съзнанието си или пък да се приспи, но не може да предотврати обстоятелството, че от време на време ще идва отново на себе си или ще се разбужда и тогава незабавно ще чуе страшния глас. В своето крайно нравствено падение човек във всеки случай може да докара нещата дотам, че повече да не държи сметка за този глас, но да не го чува повече — това той не може да постигне."

Своеобразието на този „вътрешен съд", посочва авторът, се състои в това, че обвиняем, обвинител и съдник са едно и също лице. Разсъжденията на Кант по този въпрос в „Метафизика на нравите" се свеждат до убеждението, че съвестта трябва да се мисли като субективен принцип на отговорността пред бога за нашите дела, при което осъждането на човека от самия себе си довежда до изкупление, наложено съобразно със строгостта на съществуващия официален закон.

Ако се приеме, че описаният съдебен процес в „Братя Карамазови" олицетворява функцията на „вътрешния съд в човека", равносметката от подобна представа се заключава в това да се схваща осъждането на Дмитрий Карамазов като справедливо, тъй като вътрешният съдник не може да извърши „съдебна грешка". Според автора обвиняемият в този вътрешен съд се състои от четири личности или от четири компонента: Алексей, Иван, Дмитрий и Смердяков. Всеки от тези компоненти се характеризира с определено поведение спрямо злото, а именно: неволно утвърждаване (Алексей), тайно утвърждаване (Иван), открито утвърждаване (Дмитрии), извършител (Смердяков). Всеки един от тези компоненти Достоевски свързва с определен човешки тип, смята Хорст Герик: Алексей е „монахът". Иван — „интелектуалецът", Дмитрий — „войникът", а Смердяков — „лакеят". Следователно в алегоричен план на съд се явява едно лице, извършило убийство, в своите четири компонента на отношение към действителността на злото. Задача на съда е да реши кой от тези компоненти е отговорен за деянието. В романа за виновен е обявен Дмитрий, но в реалистичен план това обвинение е резултат на едно погрешно преценяване на уликите. Така в алегоричния план възниква въпросът, защо вътрешният съдник (в лицето на съдебните заседатели) хвърля вината изрично върху компонента „Дмитрий"? А алегорията в случая е тази, че прокурорът, защитникът, обвиняемият (в неговите четири компонента) и съдебните заседатели са аргументиращи сили вътре в едно съзнание. Така да се каже, читателят се превръща в свидетел на онова, което се извършва в един човек, изправил сам себе си на съд след сторено злодеяние.

Авторът смята, че чрез постъпките на тримата братя Карамазови и Смердяков Достоевски демонстрира едно учение за същността и степените на развитие на злото, а именно: природата на злото като извършено злодеяние може да се разгърне реално само ако преди това злото е изрично пожелано. Злото разчита на това, аргументира Достоев-

ски, че то се желае. Но за да се превърне в действителност, злото желание трябва да премине през различни степени на развитие. Най-напред то възниква съвсем смътно в съзнанието като представа за една възможност и в тази първа фаза то може лесно да бъде отхвърлено. Представител именно на тази първа фаза е Алексей. В своята втора фаза злото намира тайно одобрение, но не се изрича открито. Тази фаза е представена от Иван. Той би желал някой друг да извърши престъплението, за което той само се осмелява да мисли. В своята трета фаза най-после злото желание достига до открито утвърждаване и по този начин се превръща в зла воля. Представител на тази фаза е Дмитрий. След като злото желание премине и през фазата на открито утвърждаване, то се осъществява. Реализатор на това желание е Смердяков. Той представлява четвъртата и последна фаза в генезиса на злото, в неговото превръщане в действителност. Обобщаващо авторът изказва мисълта, че в алегоричен план лакеят (Смердяков) реализира стремежа на войника (Дмитрий) в съгласие с идеята на интелектуалеца (Иван) и с мълчаливото одобрение на монаха (Алексей), което той изразява чрез оттеглянето си от света. И така престъплението е извършено, изниква въпросът, кой е виновен. Виновни са и четиримата — монахът, интелектуалецът, войникът и лакеят — съобразно с тяхното отношение към действителността на злото, съобразно с максимите на тяхното поведение. На въпроса, защо вътрешният съд хвърля цялата отговорност за престъплението върху Дмитрий, войника, без да взема под внимание това, че дял във вината имат и останалите компоненти, авторът дава следния отговор: като се имат пред вид фазите, през които минава злото, за да се реализира в действителност, без компонента „Дмитрий" престъплението не би било извършено, лакеят Смердяков не би го превърнал в дело. Едва откритото утвърждаване на злото, смята авторът, е онзи подтик, който става решаващ за осъществяването на злодеянието. Без Дмитрий не би имало убийство. В един свят, в който биха живели само хора от типа на Алексей, Иван и Смердяков, макар и да съществува злото желание в различна степен, не би била възможна действителността на злото. Според Достоевски отговорен за убийството на бащата Фьодор Карамазов е единствено Дмитрий, той е реалният извършител. Разликата в поведенията на един Иван и на един Дмитрий е в последна сметка не само количествена, но и качествена.

Авторът полемизира с традиционната по своята същност теза на Яков Голосовкер, според която земният съд осъжда по погрешка Дмитрий, тъй като божият съд вижда вината в Иван — интелектуалния подбудител. Немският литературовед смята, че именно изобразеният в романа съдебен процес трябва да се схваща като алегория на „божия" съд, пред който единствено Дмитрий е виновен. Иначе казано, където има престъпление, действената сила трябва да се търси винаги в компонента „Дмитрий".

По-нататък авторът разглежда в студията си и позицията на Смердяков — юридическия извършител на престъплението — и констатира, че „лакеят", понеже не притежава собствена роля, причинява злодеянието само когато някой вече е приел ролята на злодей и той се идентифицира с него. В последна сметка поантата на алегоричния аспект в „Братя Карамазови" се състои според автора в това, че въпреки пълното си неведение относно извършването на убийството от Смердяков и съвиновността на Иван съдебните заседатели (олицетворяващи „вътрешния съд у човека") произнасят вярна присъда срещу фактическия отговорник за престъплението Дмитрий.

Една интерпретация на романа едва ли може да се ограничи само с този алегоричен план, отбелязва авторът, защото в последна сметка Достоевски е написал не експлицитна алегория, а реалистичен роман. В тази реалистична плоскост се описва именно една съдебна грешка. Във функционално-имманентната област, се изтъква в студията, триумфира рафинираността на един Смердяков, който с жестоко хладнокръвие убива стария Карамазов и тласка тримата му сина в тежка екзистенциална криза. От разстоянието на изстраданата загуба на нравствения свят Смердяков може само да проследява предизвиканите от него събития до своя логичен, избран от закратко просветленото му съзнание край. Според Хорст Герик поантата на реалистичния план в „Братя Карамазови" се изразява в това, че ни представя един невинно осъден, който приема несправедливото и произволно отсъдено му наказание като напълно заслужено. Онова, което в алегоричен план е справедливост — осъждането на компонента „Дмитрий", — в реалистичен план е представено като несправедливост, произлизаща от съдебна грешка. В реалистичния план Достоевски демонстрира, смята авторът, че човек не е способен да понесе обвиненията на вътрешния съдник в резултат на извършено злодеяние. Под бремето на подобно обвинение сторилият зло или се самоубива, или заминава в чужбина — и в двата случая се стига до напускане на нравствения свят. А да се живее по-нататък в този свят е възможно само ако определянето на наказанието, което вътрешният съдник не е в състояние да стори, се извърши от официалния съд, т. е. ако виновникът получи и съзнателно приеме предвиденото от мирския закон за неговото престъпление наказание. (Да си припомним решението на Разколников сам да се предаде на властите под влиянието на Соня Мармеладова от романа „Престъпление и наказание"!) А когато Смердяков в своя последен разговор с Иван отхвърля възможността да бъде доказано деянието му и с това зави-

наги се отвръща от възможността да получи наказание, той в същност напуска нравствения свят, а това отвръщане от гласа на вътрешния съдник означава (в алегоричен план) нравствена смърт. Тъй като светът на Достоевски е концепиран като нравствен, то и тук моралната смърт е идентична с физическата.

Авторът повторно изтъква, че вътрешният съд в човека не определя размера на наказанието, а само степента на вината. Постановяването на наказанието е работа на държавния съд, въпреки че този съд никога не може да постигне резултата, преследван от вътрешния съд, тъй като достига до обстоятелствата на престъплението по принципно различен начин. Освен това с осъждането на престъпника държавният съд има пред вид нещо по-различно от вътрешния съд, той се обръща само към компонента „Смердяков" в престъпника, т. е. към физическия извършител на злодеянието, който трябва единствено да бъде наказан. Това различие се изяснява в романа чрез спора между Иван и стареца Зосима върху общественото правосъдие и вътрешното правосъдие.

В резултат от своите разсъждения върху романа „Братя Карамазови" авторът формулира следната теза: в реалистичен план Достоевски поставя официалния съд в съответствие с вътрешния съд в човека. Функцията на съвестта става за един момент идентична с функцията на държавата, макар че последната действува по заблуда, тъй като смята Дмитрий за Смердяков и в този смисъл всяка нейна присъда е „съдебна грешка". Така държавата, дори и в случая с Дмитрий, не променя своята същност и не се превръща в „църква" съгласно с идеята на Достоевски.

Великият руски писател създава един свят на нравственост, който в преценките си на човешките действия изцяло се вслушва в категоричния императив: и то не само в областта на индивидуалната душа, но и в реалния живот, в който протича „светската съдба" на човека. В този смисъл страданията на Дмитрий произлизат не от това, че е принуден да понесе несправедливост, а от това, че понася именно справедливост. За Дмитрий правдата се разкрива под формата на неправда. Така реалистичната поанта остава и тук в пълна сила, завършва авторът: най-висшата справедливост се оказва най-висша несправедливост.

„POETICA", Бохум — Амстердам, кн. 3—4/1975

В двойната книжка на Бохумското академично списание за езикознание и литературознание привлича вниманието изследването на Наташа Вюрцбах (Кьолн), озаглавено „Група" и „групова динамика" в модерния английски роман. Принос към проблема „литература и общество".

В емпиричните социологични проучвания понятието „група" означава ограничена бройка индивиди, чиято взаимообвързаност се определя от общи белези и най-често от общи цели, които създават някакво колективно съзнание, чувството за „ние". Чрез това групата се отграничава от другите социални формации, което често се подсилва от агресивност, насочена навън. (Прави се разлика между „група" и „колектив". Докато членовете на „групата" са свързани от общи интереси и цели, членовете на „колектива" имат само общи задачи, обща работа, но често разнопосочни цели.) В малки групи от пет до двадесет души с чести възможности за контакти скоро се развиват двустранни отношения, които се основават както на индивидуалните особености на членовете на групата, така и на определени групови закономерности, към които спадат следните елементи: излъчване на групов ръководител, създаване на йерархичен порядък и разпределяне на специални задачи, образуване на двойки от единомислещи, появата на „аутсайдър" и диренето на „изкупителна жертва" при неудачи в групата. Като резултат на взаимодействието между индивидуалнопсихическите компоненти и груповите закономерности се създава бързо една специфична „вътрешна структура" на групата. Тази структура е подчинена на особена „групова динамика", която в общи линии се изразява в следното: кооперация или понасяне на вътрешните конфликти, разпределение или преразпределение на ролите, избор на алтернативата „регресивно бягство" или принципно позитивна дискусия с целите на групата, развиване на различни форми на вътрешна комуникация. В процеса на груповата дейност се извършва промяна и в отношението към водача на групата. Най-често това е процес на еманципиране на групата от ръководителя, който постепенно загубва своя ореол и в определен момент се вижда застрашен от различни по ефективност бунтове.

След като излага тези и други принципни постановки на някои методи в съвременните социологически проучвания, авторката поставя въпроса, доколко тези чисто научни методи намират място в творческия процес при създаването на модерни литературни творби. Тя констатира, че онова, което прави „групата" като социологическа концепция особено удобна за интерпретирането ѝ художествено, се дължи на следните компоненти:

1. Наличието в групата на активно действуващи и целеустремени индивиди, които могат да бъдат транспонирани в литературни герои.

2. Наличието на взаимоотношения в груповата структура, които лесно могат да бъдат превърнати в литературни конфликти.

3. Вътрешните закономерности на груповата динамика могат да се използуват като базисна структура на наративното действие.

Следователно тук става дума за художественото възприемане и преработка на един вече аналитично структуриран опит от действителността, какъвто е методът на „групата" и на „груповата динамика".

По-конкретно авторката се спира на няколко романа от съвременни английски писатели, които третират именно проблема на междучовешкото общуване в условията на „група“. По-обстоен анализ прави на романа „Господар на полето“ (1954) от Уйлям Голдинг, който разглежда опита на двадесет деца, попаднали в резултат на самолетна катастрофа върху малък коралов остров, където при крайно утежнени обстоятелства са принудени да оформят своето социално поведение. Авторката посочва, че романът, както всички от този род, има и своите алегорични измерения в политически, религиозен, глъбинно-психологически и социален аспект. Проучват се и романите на Мюриъл Спарк „Наградата на мис Броди‘ (1961) и на Айрис Мърдок „Камбаната“ (1958), за да се стигне до извода, че съвременните социологични методи на анализ къде съзнателно, къде несъзнателно проникват и в художественото литературно творчество, като дава интересни и нужни за общественото съзнание резултати.

В същата книжка заслужават да се отбележат като информация и материалите по дискусията на секцията по литературознание на немските романисти, проведена през 1975 г. в Манхайм с основна тема „Интересът към читателя“.

Публикувани са следните доклади: „Читателят като инстанция в една нова история на литературата“ от известния западногермански литературовед Ханс Роберт Яус, „Какво означава рецепция на фикционални текстове?“ от Карлхайнц Щирле, както и докладът на Ханс Улрих Гумбрехт „Консеквенции на рецептивната естетика или литературознанието като вид комуникативна социология“.

В. К

„ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС И ХУДОЖЕСТВЕНО ТВОРЧЕСТВО“. СБОРНИК, ПОСВЕТЕН НА 60-ГОДИШНИНАТА НА АКАД. ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ С., БАН, 1974. 318 с.

Литературно-изследователската работа е колкото благородна, толкова и неблагодарна. Да живееш сред книгите, без да се тревожиш от проблемите на съвременността, е невъзможно.

През 1974 г. Издателството на БАН издаде сборника „Литературен процес и художествено творчество“, посветен на 60-годишнината на акад. Пантелей Зарев. Но ако отбелязването на един юбилей представлява опит да се направи цялостна оценка на дадено творчество, то съвсем не означава, че творецът в най-скоро време няма да ни изненада с нещо ново.

Няма нищо академично, в обичайния смисъл на думата, във факта, че Пантелей Зарев и като критик, и като литературовед, нито за момент не престава да участвува най-активно в обществения и културния живот на нашето общество. Едва ли можем да си го представим затворен задълго в неговия кабинет, изолирал се от света. Твърде често той печата рецензии за новоизлезли книги или статии по литературни и обществени проблеми, които очевидно го вълнуват. Такова активно творческо поведение ангажира и възпитава. Неговата дейност на литературовед е образец на съвременно отношение в изследване проблемите на литературата. В книгата си „Народопсихология и литература“ (1970) например Пантелей Зарев разработва такива важни въпроси като „национална съдба“, „национален характер“ и „национална поетика“, които имат водещо значение при изследване творчеството на даден писател. Особено интересни са различните „аспекти на стила“ във втората част на същата книга, които П. Зарев разглежда като важни компоненти „за езиково-текстовата изразителност и изобразителност“ в творчеството на писателя.

В сборника „Литературен процес и художествено творчество“ са включени разнообразни студии, в които се изследват особеностите на творчеството на някои наши писатели, проблеми на общия литературно-исторически процес, или теоретични въпроси на литературознанието. След обстойната студия на Георги Димов „Една богата и плодотворна литературоведска дейност“, в която авторът се е постарал да представи възможно най-пълно многостранното дело на акад. Пантелей Зарев, в сборника с интерес четем студиите на наши изтъкнати учени и наред с тях изследванията на по-млади автори.

Проблемите, които са поставени в отделните студии, са свързани с творчеството на писателя и с развоя на литературния процес. Това са теми, които отдавна занимават изследователите и свидетелствуват не само за техните предпочитания, но и за отговорното им отношение към науката, за стремежа им да насочат своите усилия към проучване на значителното, на художествено-ценното в нашата и световната литература.

Цялостното дело на акад. Пантелей Зарев е продиктувано именно от тези благородни стремежи. В студията на Георги Димов неведнъж се подчертават аспирациите на П. Зарев да „види повече страни на сложния историко-литературен процес“. Авторът се спира по-обстойно на значителните трудове на Пантелей Зарев, които показват неговите многостранни интереси. След като прави оценка на книгите „Стил и художественост (1958) и „Класика и съвременност“ (1960), най-значителен дял от студията си Георги Димов посвещава, разбира се, на многотомното произведение „Панорама на българската литература“ (т. I, 1966; т. II, 1967; т. III, 1971; т. IV, 1973), което според автора има обобщителен характер за изминатия от литературоведа Пантелей Зарев път.

Както Георги Димов, така и Соня Баева в краткия предговор към студията си акцентува особено върху новия подход на П. Зарев, върху неговия своеобразен метод на изследване. Соня Баева пише: „В своето най-зряло произведение „Панорама на българската литература“ П. Зарев изхожда от определен аспект за литературата и този аспект, в който я вижда и оценява, е многостранен, многопластов, най-важното — съвременен. Изминаха вече седем години, откакто излезе първият том, и смело може да се каже, че издържа проверката на времето. Това е нов по постройка, стил и проблеми научен труд за българската литература.“

Действително „Панорама на българската литература“ най-цялостно представи Пантелей Зарев като оригинален и задълбочен и

следовател. Тя окуражи нашето самочувствие с това, че нейният автор съумя да разкрие процесите на нашата литература в контекста на световната. Литературно-историческите прегледи, които П. Зарев прави на десетилетията, се извеждат от нашия исторически живот, разкрива се националната самобитност на българската литература.

Пантелей Зарев е от малцината литературоведи, които успяват така пълно да разтълкуват странния, трудно достъпен свят на писателите, да открият нюансите в характера на тяхното творчество.

Идейно-емоционалният живот определя до голяма степен самобитността на твореца и търсенията на П. Зарев са насочени към вникване в писателската индивидуалност, чието движение той разглежда успоредно с динамиката на литературно-историческия процес. „Панорама на българската литература“ е ценна именно със смелите концепции при характеризиране творчеството на отделните писатели и цялостния литературен процес. Класиците на нашата литература са разкрити в неговия труд в нова светлина. „Панорама на българската литература“ се отнася към най-добрите постижения на нашето марксистко литературознание независимо от това, че някои открития на нейния автор могат да се окажат спорни.

Привлича вниманието студията на акад. Михаил Арнаудов „Песимистични навеи в поезията на П. К. Яворов“. С присъщата си ерудиция той осветлява литературните факти със сигурността на големия учен. Студията „Песимистични навеи в поезията на П. К. Яворов“ се откроява с проникновена аналитичност, с широтата на знанията на изследователя при обясняване на този сложен и труден период от творческото развитие на поета.

Не по-малко интерес буди студията на акад. Георги Цанев „Пътят към историческия роман“. Въпреки че в сборника са отпечатани само два откъса от незавършения труд на Георги Цанев, още от първите страници се разбира, че това е началото на едно мащабно литературно-историческо изследване. Десетилетия от нашата история са минали пред очите на акад. Георги Цанев. През тези години той се изгражда не само като активен критик, но и като историк на литературата, който със строга взискателност ще си позволява да пише само тогава, „когато има какво да каже“.

Методът на изследването на Георги Цанев за историческия роман напомня някои идеи от неговата книга „Традиции и новаторство“. Но тук вече с богат материал ученият доказва, че изворите на нашата нова литература трябва да се търсят в историческата и старобългарската книжнина. Авторът извежда от старобългарската литература — повести и разкази — някои типологични черти на бъдещия исторически роман. Неговото изследване показва ясно определена позиция към разглеждания проблем, респектира с проучванията, направени в областта на историческата белетристика. Като подчертава значението на тази белетристика, Георги Цанев прави извода, че чрез нея „в българската литература навлизат реалистичният поглед и повеите на новото време“.

Също във връзка с проявите на традициите и новаторството в съвременната литература е студията на проф. Ефрем Каранфилов „Живото наследство“. Някои традиции на класиката в съвременната българска литература.“ След като се спира на характерните особености на литературата ни от Априлския пленум — 1956 г., до днес, Е. Каранфилов разглежда някои процеси в поезията и белетристиката на съвременните писатели.

Априлският пленум даде възможност на творците да заговорят със свой глас. В съвременната поезия се извисиха патриотичните и хуманистични традиции, завещани ни в творчеството на нашите класици. Връщането към творческата индивидуалност, нейната способност да се саморазкрие, възродява според Е. Каранфилов нашата съвременна литература. Това дава възможност да се проследи и приемствеността между поколенията. Особено внимание авторът отделя на онези мемоарни произведения, в които се открояват най-добрите традиции на литературата ни и се достига до големи творчески обобщения, напомняйки „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов. В студията са маркирани доста особености на съвременната проза, които несъмнено дават материал за по-обширно изследване. Ефрем Каранфилов отбелязва и разцвета на документалната проза, на пътеписа, на есеистиката, на лирическата проза, където също могат да се открият традициите на българската белетристика. Авторът на студията очертава характерните особености на литературното развитие, като поставя проблема за традиция и новаторство в тяхното диалектическо единство.

Изследването на проф. Емил Георгиев „Българското възраждане и общоевропейският развоен процес“ е във връзка с особеностите на общоевропейското литературно развитие. Авторът си е поставил за цел да разкрие характера на нашата нова литература в светлината на общия европейски развоен процес.

Соня Баева предлага интересни проучвания за развитието на българската басня въз основа на проникнали в България преводни басни от Византия.

Но тук е невъзможно да се спираме на всички студии, които са включени в сборника. Общото впечатление е, че те свидетелстват за трайните и хубави традиции, които следват нашите литературоведи в своята изследователска работа, за тяхното новаторско отношение в търсене на съвременен идейно-естетически подход към проблемите.

Много добре са се представили и някои от по-младите автори, като Иван Попиванов,

Ваня Бояджиева, Стоян Илиев, Иван Сарандев, Катя Янева, Людмила Григорова, Любен Бумбалов. Интересни като позиция и полезни с приносните моменти, които съдържат, са например изследвания като „Някои моменти от живота и творчеството на Димитър Димов“ на Ваня Бояджиева, „Критическата проза на Пенчо Славейков“ на Иван Сарандев, „Изворите на символизма“ на Стоян Илиев и др.

Благородна е инициативата на БАН да се издават сборници, които да отразяват юбилеите на нашите учени. По този начин става възможно да се направи една преоценка не само на цялостната дейност на юбиляра, но и да се види какво е състоянието на науката в даден момент, и да се очертаят бъдещите насоки на проучванията.

В този смисъл сборникът „Литературен процес и художествено творчество“, посветен на 60-годишнината на акад. Пантелей Зарев, е принос за нашето марксистко литературознание, в който се отразяват особеностите на непрекъснатия процес на развитие на литературната ни наука. Сборникът е доказателство за успехите на наши изтъкнати учени и наред с това за стремежите на по-младите, които, възприемайки най-доброто от тяхната школа, търсят нови методи на изследване.

Румяна Арнаудова

„ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ НА СЪВРЕМЕННИЯ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС“
С., БАН, 1975. 257 с.

Сборникът, който е предмет на нашето внимание, съдържа материали от третата[1] творческа среща, състояла се през май 1973 г. в София между сътрудници на Института за световна литература „Максим Горки“ при Академията на науките на СССР и Института за литература при Българската академия на науките. Първото впечатление, което този съвместен труд поражда, не само потвърждава мисълта за „единството и идейно-естетическото единомислие между съветските и българските литературоведи по основните проблеми на нашата съвременност“, която изказва в уводните си думи към сборника Стойко Божков, а и същевременно ни убеждава, че пред нас е документ за голямата научна резултатност на тази творческа среща.

Безспорно марксистко-ленинската философия е общата методологическа основа на естетиката и литературознанието. Науката, в това число и науката за литературата, не може да не проявява интерес към себе си, към своето състояние и перспективи за развитие. Нещо повече, изхождайки от вътрешната логика (и йерархия на проблематиката) на науката, съвсем основателно бихме потърсили в един научен разговор за идейно-художествените особености на съвременния литературен процес проблема за литературознанието. И наистина на съвременното състояние на науката за литературата, на нейната същност и структура, на методологическите ѝ принципи и философския ѝ базис, на конкретните ѝ постижения и непреодолени недъзи се спират много от представените в сборника автори.

Специално на този проблем са посветили своя научен интерес четирима български изследователи: Емил Георгиев, Атанас Натев, Васил Колевски и Георги Димов. Емил Георгиев в „Съвременното литературознание и общият литературен процес“ изхожда от убедителната според нас теза, че общият литературен процес се нуждае от наука, която да го изучава цялостно така, както в лингвистиката резултатите от изучаването на отделните езици се обобщават от общото и сравнителното езикознание. От определението, което авторът дава на тази дисциплина, става ясно, че се касае за историко-теоретична наука. Изглежда неубедително твърдението, че такава наука тепърва трябва да се създава, но нейната систематизация и пълна разработка е наистина задача, към чието решаване трябва да бъдат насочени усилията на марксистите-литературоведи.

Авторът справедливо изтъква: „Изучаването на общия литературен процес е важна задача на съвременното литературознание. То води до дълбоко опознаване както на литературното развитие, така и на общото развитие на човечеството. Литературният процес е съставна част на общия процес и подпомага проникването в него, доколкото литературата най-пълно отразява живота и не остава в сферата на историческите схеми, а извежда пред погледа на съвременника образите и жизнените форми на по-далечното и по-близко минало и на съвременността.“ По-нататък Е. Георгиев продължава мисълта си за ценните резултати, които дава изучаването на една национална литература във връзка с други литератури както за самата тази литература, така и за литературния процес в цялост. Безспорно това твърдение говори с езика на научната истина. С известно съжаление трябва само да констатираме, че авторът, който несъмнено има богати наблюдения върху славянските литератури и световния литературен процес, не е „освежил“ и подкрепил тезата си с някои моменти и обоб-

[1] Предишните две срещи третираха темите „Октомври и развитието на българската литература“ и „Формиране и развитие на социалистическата култура в България“. Едноименните сборници с материали от тези срещи излязоха съответно през 1967 и 1971 г.

щения, които биха допринесли за по-конкретното очертание профила на обсъжданата от автора литературоведска дисциплина. Струва ми се, че към казаното от Е. Георгиев за значението на общото и сравнителното литературознание би могло да се добави, че неговото системно и разгърнато изграждане би дало пълноплътен теоретически и фактически фон, върху който по-ясно ще изпъкне картината на световния литературен процес с неговите национални и типологически структури, както и идеологико-теоретическото отражение на този процес в една или друга литературоведска концепция и интерпретация. В този аспект общото литературознание не би могло да разглежда логиката на литературния процес с неговите вътрешни закономерности изолирано от останалите национални и социално-идеологически процеси.

Спирайки се на някои моменти от кризата на западното литературознание в контекста на идеологическата борба, Е. Георгиев обръща внимание на показателни за тази криза, прозвучаващи с „погребален" тон изказвания като това на професора по литературознание в университета в Констанц Ханс Роберт Яус или на сп. „Поетик" във Франция. Това е така, но то е все пак само „половината" от истината. Другата „половина" е съществуването на „живо" буржоазно литературознание с определени идеологически функции, които трябва да бъдат подложени на критически анализ от марксистки позиции.

Що се отнася до другия важен проблем, който нашият учен повдига — за западноцентристките позиции в интерпретацията на световния литературен процес, те също трябва да бъдат подложени на още по-задълбочена критика, така както това е направено за някои други неоснователни претенции на буржоазното литературознание в редица работи, поместени в разглеждания сборник. В позитивна насока авторът напомня за знаменателната научна конференция в Съветския съюз „Съветската литература и световният литературен процес". Едва ли се нуждае от препоръчителство и аргументация твърдението, че работата в тази насока трябва да продължи в по-широки мащаби, с ускорени темпове и със задружни усилия. Същевременно е необходимо окончателно да се преодолее методологическата слабост на нашата критика на буржоазното литературознание, която отчасти се проявява и в разглеждания сборник, изразяваща се в известна некомплексност в подхода към буржоазната наука, при което усилията на отделните учени не са достатъчно координирани от една цялостна програма, в резултат на което в критиката на буржоазното литературознание и художествено-естетически процес ще се внесе още по-голяма систематизираност и изчерпателност. Разбира се, такива претенции не могат да се предявяват към една среща, към един сборник, който демонстрира не само широко разгърнатия фронт, а и решителното наступление в съвместен строй на българската и съветската литературна наука срещу идеологическите спекулации на буржоазното литературознание.

„Методологическият спор за литературната наука и изкуствознанието" на Атанас Натев е построена върху предпочитания от този изследовател диалектически модел на научното разсъждение чрез отстраняване на неприемливите насоки за научно дирене. В хода на авторовото разсъждение се оказват убедително отстранени, отхвърлени като несъстоятелни буржоазни литературоведски формули, принадлежащи на различни школи. Анализът на Натев е проницателен, категоричен и точен. Но и той на свой ред допуска методологическа грешка с търсенето на „формула" за изразяване от литературознанието на същностното в литературната творба. За него това същностно е съсредоточено в композицията: „Композицията — пише авторът — е динамичният принцип на творбата, докато дадената структура е може би най-успешната, не обаче и окончателната статистическа фиксация на този принцип." С нея той обяснява комуникативната и въздействена функция на творбата, нейните родово-жанрови качества, неповторимостта ѝ и пр.

Няма съмнение, че композицията, още повече разбирана като „динамичен принцип на творбата", изпълнява всички тези функции. Но изниква провокиращият ни въпрос: сама ли ги изпълнява? Можем ли изобщо да отделим, да изолираме един принцип, една структура, едно звено, един елемент на художествената творба или на процеса по нейното създаване и да кажем: това е определящото за създаващата се или вече създадената творба, а останалото е допълнително, второстепенно. (Разбира се, не бива мисълта ми да бъде схващана като отказ от каквато и да било йерархичност в подхода.) Но аз смятам, че в такива случаи винаги ще грешим. Понякога това може да бъде грешка в степента на обобщението. Такава грешка бих посочил в изключително ценното наблюдение на М. Б. Храпченко за ролята на конфликта в литературните произведения, с което се солидаризира авторът на „Идейно-художествени течения в съвременната английска литература" П. Балашов. Храпченко твърди, че конфликтът е структурна основа на художествените произведения. Това е абсолютно вярно за истинската драма, запазва значителна сила за романа, но едва ли конфликтът е структурна основа на химна, пътеписа, одата, някои повести.

Литературният анализ и литературоведското изследване в цялост според мене ще грешат или ще допускат непрецизност винаги когато отделни звена или елементи на творбата или творческия и литературния процес се изолират и тяхната важност се абсолютизира, без да се посочва периметърът на тази важност в рамките на

жанра, историческия период, етапа на творческия процес, контекста на конкретната творба. Така че и грешката на А. Натев е грешка на надценяването на композицията, за която би могло да се каже, че има наистина завършителна по същество за конкретния творчески акт функция, но не може да не се изтъкне, че тя е управляема от такива критерии като идеята и художествената изразителност.

На постиженията на съветското литературознание, на този авангарден отряд на марксисткото литературознание е посветена обзорната статия на Васил Колевски „Проблеми на съвременното съветско литературознание". Търсейки отличителния белег на съветското литературознание на съвременния етап, авторът го намира в страстната партийност, в богатството на научни подходи, обединени от общия марксистко-ленински метод и в още една много характерна негова черта, която авторът пряко не формулира, но фактически показва и илюстрира с многобройни примери — става дума за респектиращата обхватност, мащабност и дълбочина на съветската литературна наука днес, на което обръщат внимание и такива крупни нейни представители като Л. Тимофеев, Н. Конрад, Я. Елсберг и др.

На най-оперативната, най-динамичната част на литературознанието — литературната критика, е отдал изследователските си усилия Георги Димов в „Литературна критика и съвременен литературен процес". Като изтъква нарасналата роля на литературната критика в съвременното общество, Димов, без да си поставя за цел пълния анализ на тази част на литературознанието в идеологически аспект, дава интересна обобщена оценка за състоянието на съвременната буржоазна критика на литературата, затворена между полюсите на такива влиятелни критически школи като феноменологическата и фройдистката. Авторът правилно пише: „Познавателната, оценъчната, идеологическата роля на критическата дейност определя и нейната методология, и нейните критерии, и нейното място в цялостното литературно и общокултурно развитие." И ако трябва да акцентираме върху определен момент, той е, струва ми се, динамичната връзка на литературната критика както с останалите части на литературознанието, така и с философията, социологията, историята, политиката. Авторът с право сочи необходимостта от синхронно „използуване опита и знанието на различни научни области". Към това би могло да се добави, че такова „синхронно" използуване на знания от различни области трябва да бъде „претопено" с оглед полифункционалната, но единна по своята същност роля на критиката. Смятам, а и разсъжденията на Димов водят логически към единствено правилната теза, че марксическата критика преодолява и трябва да преодолява както еклектизма, така и едноизмерността на буржоазната литературна критика. Един интересен момент от авторовите наблюдения, който заслужава отбелязване и подкрепа, макар и все още за съжаление в необходимата мяра като пожелание, е въоръжаването на отделните национални социалистически литературни критики със сравнителния метод.

Връщайки се още един път върху споровете по такъв кардинален проблем на марксисткото литературознание, какъвто е несъмнено въпросът за социалистическия реализъм, съветският литературовед Александър Овчаренко в мащабната си статия „Въпроси на социалистическия реализъм днес" стига до редица важни заключения. Ще обърна внимание на онова, което от прегледа на автора пък и по мое убеждение е основен източник на разногласията между литературоведите-марксисти. Погледнато де факто, в тези спорове се формираха две основни становища. Първото, което условно бихме могли да наречем монистично, има за ръководен принцип: „социалистическият реализъм е един, единен и неделим". Това становище същевременно отъждествява художествения метод на социалистическата литература с неговите творчески реализации. Но дори когато такова отъждествяване не се допуска, самият художествен метод се третира твърде широко и абстрактно. Показателна за такава интерпретация е тезата на полския учен Г. Маркевич, цитиран и от Овчаренко. Според полския учен социалистическият реализъм като метод „е открит за всякакви нови експерименти дотолкова, доколкото те формират социалистическа концепция (разр. м. — Г. Г.) за действителността". Защитниците на такова разбиране за метода в социалистическата литература отхвърлят като неприемлив термина „социалистически романтизъм", аргументирайки се с това, че романтизмът като литературно направление принадлежи на историята. „Имало е и импресионисти, експресионисти, имажинисти, футуристи. Нима ще издигаме всички тези групи в общи категории на изкуството и ще търсим във всички времена в литературата футуризъм, дадаизъм, сюрреализъм и т. н.? Защо трябва да правим концесии на „романтизма" и да смятаме, че у нас трябва да има особено романтично направление?" — категорично възкликва съветският литературовед В. Назаренко.[1]

Трябва да признаем, че това не са просто реторични въпроси, които не заслужават внимание. Нещо повече, в тях ще открием гласа на „здравия разум", който като че ли има и стабилната подкрепа на монистичния принцип в марксисткото литературознание. И все пак внушаваното чрез тях гледище буди и сериозни възражения. Преди всичко едва ли можем с достатъчно основание да поставим върху една плоскост метода на романтици

[1] В. Назаренко. Язык искусства. Л., 1961. с. 153.

от рода на Юго, Байрон, Лермонтов и представителите на различните формалистични и модернистични школи и групички. Наистина романтизмът като литературно течение със свои конкретни представители е достояние на историята, но романтизмът като метод, като тип отражение и обобщение на действителността показва историческа жизненост и адаптивност. Разбира се, бихме могли да приемем (теоретически това е дори удобно), че романтизмът е „снет", „погълнат" от социалистическия реалистичен метод, който по този начин се е обогатил с неговите постижения. В исторически аспект това е безспорно по отношение на прогресивния, революционния романтизъм. „Снет" ли е и възможно ли е да бъде „снет" в социалистическия реалистичен метод романтизмът като единство на метод и собствена романтична поетика? Ако приемем за единствено меродавен за художествения метод идейно-идеологическия компонент, не бихме се затруднили да „разтворим" теоретически романтическия метод в социалистико-реалистическия. Това обаче би поставило под въпрос реализма, неделим от реалистическата поетика в един такъв прекалено широк „реалистичен" метод. Затова напълно се солидаризирам с думите на А. Овчаренко: „В социалистическия реализъм не бива да се вижда само идейната програма на художника. Както и широко да тълкуваме творческите принципи на метода, той представлява сам по себе си и определена поетика" (разр. м. — Г. Г.). Това становище на видния съветски литературовед заслужава според мене пълна подкрепа. Художественият метод трябва да бъде разглеждан в диалектическо единство с обусловената от него и характеризираща го именно като художествен метод, а не само като мироглед поетика. В противен случай рискуваме да се върнем към преодолени грешки, свързани с отъждествяване на мироглед и метод и изпразване на метода от специфичното му съдържание.

Още няколко думи по този въпрос. В научната практика терминът „социалистически реализъм" си е извоювал правото да означава ту това, което Т. Павлов точно нарича „социалистическа литература", ту метода на тази литература, ту и двете едновременно, без да се внася разграничение между тях. В определен контекст такава многозначна употреба е оправдана или поне не буди сериозни възражения. При строгия теоретичен анализ обаче трябва да се държи сметка за неговата многозначност, за да се избягнат нежелателни недоразумения и неясноти.

В социалистическото литературознание вече здраво се утвърди мнението, че критиката на буржоазния структурализъм с неговите глобални претенции не бива да води към отричане възможността за резултатно прилагане на самия структурален метод. Структурализирането на литературоведския анализ, както и неговото семиотизиране дават ценни резултати, но за това е необходимо те да бъдат правилно интерпретирани, да не се абсолютизира тяхното значение за науката и литературата. В оригиналното и богатото на изключително ценни наблюдения и теоретически изводи съобщение „Художественото творчество и критерият на повторяемостта" съветският литературовед Юрий Барабаш доказва реалните възможности на структурално-семиотическия метод, когато се прилага задълбочено, творчески и получените резултати се интерпретират в светлината на марксистко-ленинската методология.

Темата на съобщението е особено интересна и затова, защото проблемът за повторяемостта има както синхронно, така и диахронно измерение. Авторът не си е поставил за цел, а и не би могъл в едно съобщение да анализира и систематизира пълно повторяемостите с оглед на съдържанието и конкретните им функции. Той справедливо изтъква заслугата на А. Веселовски и на един от класиците на руския литературоведски структурализъм В. Проп в изследването на повторяемостите във връзка с елементарните повествователни единици.[1] Повторението обхваща такива елементи и структури като мотива, канонизмите в средновековната литература, рефрена, ритъма и римата в поезията, повторението на образи, ситуации и сюжетни образувания в прозата и много други. Те дават възможност, както много прозорливо забелязва ученият, да бъдат изградени повече или по-малко пълни инвариантни структурно-семиотически модели на различни равнища на общия литературен процес както във вертикална, така и в хоризонтална плоскост. И тук, за да не са самоцелни формални построения, те трябва да бъдат съдържателно интерпретирани с критерия на ленинската диалектика, получил такова блестящо въплъщение в цитираната от Барабаш книга на Ленин „Какво представляват „приятелите на народа" и как те воюват против социалдемократите?"

Редица интересни проучвания и задълбочени критични разработки имат за предмет на изследване различни страни на буржоазното литературознание, проникновено разкриват неговата несъстоятелност и неспособността му да обясни литературния процес. Така например в работата си „Критиката и литературният процес в съвременна Франция" Наталия Ржевская набелязва редица нови моменти в развитието на съвременната литературна критика във Франция: „размиването" на границата между литературата и критиката, възраждането на вулгарния

---

[1] Клод Бремон, прилагайки метода на Проп, в работата си „Логика на повествователните възможности" (вж. сб. „Семиотика и искусствометрия", М., 1972) въвежда в теорията на повествованието още един ценен термин — „елементарна последователност".

социологизъм от „телкелистите“ на ляво-екстремистка база, начело със Солерс и крайния формализъм на Ролан Барт, намерил логичния си завършек в книгата му „Сад, Фурие, Лойола“.

Идейно-художествените особености на съвременния литературен процес в световен мащаб не биха могли да бъдат уловени в тяхната пълнота и характерологичност, без да бъде проучена и осветлена от марксистко-ленински позиции съдбата и съвременното състояние на класическото литературно направление в епохата на капитализма — на критическия реализъм. Като едно от основните течения в условията на съвременния капитализъм то участвува активно в идеологическата борба на съвременния етап във и чрез литературата. На важен „участък“ от този проблем — американския критически реализъм на съвременния етап, е съсредоточена аналитично-оценъчната мисъл на Александър Николюкин. Наред с изясняване същността на фолкнеровско-хемингуеевския критически реализъм авторът осветлява същността на някои нови явления, свързани с творчеството на Грау, Стайрън, Макалърс и Уорън.

На изключително пъстрия спектър на съвременната английска литература спира обстойно вниманието си Пьотър Балашов. Авторът обглежда както традиционния конфликт между писатели-реалисти и модернистите, така и борбата против „американизма“ в английската литература. Анализирайки романите на Греъм Грийн, Балашов показва остротата на „противоамериканистичните“ тенденции в английската литература, политизацията на романа, преноса на ударението от моралната върху политико-моралната проблематика. Друг идейно-творчески център се е формирал около Чарлз Сноу, известен с обективността си и високата си оценка за съветската литература. Сноу, както справедливо сочи и Балашов, оказа силно влияние върху английската интелигенция с цикъла си романи, третиращи проблема за нейната съдба при капитализма. Особен интерес обаче заслужават наблюденията на Балашов върху творчеството на Шон О'Кейси и Джеймс Олдридж. Подготвен теоретически през тридесетте години от литературоведи-марксисти като Ралф Фокс (най-вече с незагубилото и днес значение мащабно изследване „Роман и народ“), през 40-те—60-те години (разбира се, не без влияние и на съветската литература) на английска почва започва, както пише авторът, сложният процес на установяването на социалистическата литература, вдъхновяваща се от идеите на социализма.

На едно от най-популярните сред интелектуалните среди в буржоазния свят литературни течения — екзистенциализма — е фокусирал критичния си поглед Александър Атанасов. Авторът основателно търси популярността му не толкова в теоретичен, колкото в социално-психологически план. Убедително намира той корените на това течение в XVIII в., но истински духовен климат за неговото „разцъфтяване“ наистина се оказа капиталистическият XX в. Наред с това Атанасов прави една конкретна аналогия между романа-хроника на Камю „Чумата“ и „Лавината“ на Блага Димитрова. Не бихме казали, че общата (от символичен характер) структура на двата романа не дава възможност за такава аналогия. Но е необходима по-голяма прецизност. Не бива да се смесват, както предупреждава Кр. Горанов, проницателно интерпретирайки едно указание на Ленин към Горки, погрешните идеи като ръководство за творчество и същите погрешни идеи като материал за творчество.

Развитието на революционните традиции и тяхното поетическо въплъщение в съвременната гръцка поезия осветлява в съобщението си Марин Жечев.

Изключително ценни, позитивни и приносни моменти има в работите на съветските и българските учени по важни проблеми, жанрове и теми на съвременния социалистически литературен процес или разглеждащи връзките му с по-широкия културен процес. Георгий Ломидзе, отхвърляйки както националния космополитизъм, така и националния херметизъм в „Историческата памет на народа и съвременността“, проницателно заостря вниманието ни и разкрива измененото отношение между патриотизма и интернационализма и преди всичко върху ролята на драгоценния опит на многонационалната съветска държава за издигане в ново качество на тази корелация и не по-малко ценният опит на многонационалната съветска литература в естетическото усвояване и утвърждаване на това ново качество.

Опитът на съветската литература има огромно значение не само за развитието на българската литература, за овладяване на метода на социалистическия реализъм у нас, но и за цялостното духовно развитие на нашия народ. Търсейки координатите на този благотворен процес, Стойко Божков („Утвърждаващата сила на социалистическата литература“) естествено стига до сложен комплекс от влияния-въздействия, от които тук ще се задоволя да отделя едно, което в своята обобщена форма според мене има особено, „съдбовно“ значение за българската литература — възприемане високата мяра, както пише Божков, на съветската литература, нейния висок критерий и като органичен императив на тази мяра изискването за художественото въплъщение на действения социалистически идеал не само като обществен, а и като естетически идеал.

Един от най-актуалните проблеми на литературната теория и критика е връзката и взаимодействието на партийността и социалистическия хуманизъм. Разглеждайки в теоретически аспект този проблем в работата си „Партийност и хуманизъм в

съвременната ни литература“, Ефрем Каранфилов безкомпромисно разобличава идеологическия смисъл на опитите на буржоазното литературознание и литература да херметизират хуманистичното съдържание на литературата или да го подменят с вулгарен утилитаризъм. В тази насока той се ръководи от сигурния критерий на Маркс и Енгелс, които определиха комунизма като „завършен хуманизъм“. Верни, макар и малко конспективни са наблюденията на автора върху състоянието на проблема в съвременната българска литература. Каранфилов обаче допуска и някои недостатъчно прецизни формулировки, които хвърлят до известна степен олекотяваща сянка върху известна степен олекотяваща сянка върху следователските му усилия. Така например задавайки си въпроса, какво предполага общността с другите за индивида (във връзка с цитата му от К. Маркс и Ф. Енгелс на с. 56), Е. Каранфилов я вижда в „общи цели на труда, изявяване на личността в труда“. Едва ли е пълна характеристиката на междуличностните отношения само чрез труда.

Въпросът за хуманизма в литературата е неделим от проблема за изобразяването на човешката личност, за изграждането на художествения образ на човека в литературата. През тази призма — концепцията за личността — Наталия Яковлева визира проблема в социалистическите литератури в рамките на най-мащабния жанр — романа („Концепцията за личността в романа на социалистическите страни“). Изследването на концепцията за личността в романа и в литературата в цялост, както правилно отбелязва Яковлева, дава възможност да се проучи състоянието на класическия проблем „личност — общество“, да се добие пълна и конкретна представа за онова ново качество, ново измерение на взаимоотношението между личност и общество, което съветската критика сполучливо определи като „взаимна отговорност“. Авторката илюстрира това ново измерение с богат литературен материал, почерпен от романа в социалистическите литератури. Що се касае до характерното в изображението на героя в социалистическия роман, от богатия спектър на аналитични заключения бих посочил поне едно, което смятаме за особено важно, типологично за героя на социалистическия роман — пренасяне на ударението при изображението му върху анализа на самосъзнанието, в противовес на култивираното от буржоазното общество и оттам — в буржоазната литература стереотипизиране на мисленето и поведението. Бихме могли да отбележим и краткото съобщение на Ванда Смоховска-Петрова „Работническа и селска тематика в съвременния роман на социалистическите страни“, визиращо (за съжаление твърде бедно в концептивно отношение) състоянието на тези два вида „отраслови“ романа предимно в полската литература.

Статията на Владимир Щерба „Литература и култура“ отново ни връща към идеологическата борба в съвременния свят, но този път в светлината на един по-широк контекст — този на културата. Изхождайки от марксическата позиция за единството и динамичната взаимовръзка между различните сфери на културата, авторът пише: „В съвременния свят въздействуващата функция на литературата се проявява диференцирано. В едни случаи тя е могъща формираща, духовно обогатяваща сила, в други — фактор на обединяването, стандартизацията или извращаването на културата. Ако произведенията на прогресивната литература сближават човека с културата, реакционната литература го разединява с нея, включва го в сферата на псевдокултурата, духовно го обеднява или осакатява.“ Понататъшният цялостен анализ на Щербина конкретно и категорично подкрепя тази теза.

Впрочем и цялата идеологическа борба в литературата и литературознанието не е ли насочена също и против обедняването, стандартизацията и осакатяването на човешката личност? Изводът, който се налага, е, че тази борба е толкова по-резултатна, колкото нашите усилия са по-сплотени, а самата борба се води на широк фронт, упорито, безкомпромисно, систематично, с изпитаното оръжие на марксистката научна истина.

Рецензираният сборник е ярък израз на успешното настъпление на обединените сили на българската и съветската литературна наука в критиката на буржоазното литературознание. Той показва високото проблемно-теоретическо равнище на марксистското литературознание и разкрива нови хоризонти пред българо-съветското идейно-творческо сътрудничество.

Георги Гетов

„КРИТИЧЕСКИ ХРОНИКИ“
от ЯКО МОЛХОВ

С., „Български писател“, 1975. 318 с

Заглавието „Критически хроники“ най-точно характеризира новата книга на Яко Молхов. Тя фиксира пътя на критика в продължение на няколко години и ни дава сравнително цялостна представа за неговото развитие през това време, за активното му участие в литературния живот.

Но това заглавие е валидно въобще за критическото дело на Яко Молхов, защото той е най-вече оперативен критик. Нещо повече, основен жанр, в който той най-често се изявява, е рецензията. Дори и в по-обширните статии неговият подход е рецензентски.

Днес в това има като че ли нещо обидно и рецензията се счита едва ли не за второстепенен жанр. Немалко критици, дори и сред най-младите, предпочитат проблемните статии и студии за сметка на рецензията, но в края на краищата за значимостта на едно критическо дело трябва да съдим не от жанровото предпочитание, а от степента на реализацията на творческите заложби, от верността на критическите оценки и анализи. Нима нямат по-голяма стойност рецензиите с верни оценки от статиите за автори и книги, които след време се оказва, че не са влезли в литературата?

Като оперативен критик Яко Молхов има заслуги на първо място в оценката на разглежданите от него литературни произведения. Той има прецизно школуван усет за художествените стойности, изграден главно върху реалистични образци. Друго обаче прави силно впечатление — Яко Молхов проявява подчертан интерес и към непознати автори, към млади поети и писатели, чиито творчески физиономии не са ярко реализирани. В това има освен симпатичната дързост и дълбок морален смисъл, защото е израз на желанието на критика да помогне, на готовността му да посъветва, да даде кураж, да вдъхне увереност. Разбира се, Я. Молхов не е критик, който непременно хвали, неговите рецензии невинаги са „положителни", но те са доброжелателни, обективни и честни. Оценката в тях е винаги плод на една стабилна позиция, на ясното разбиране за литературата като за високоотговорна обществена дейност, подвластна само на високодаровити хора. И точно тук идва онзи момент, който превръща теоретическите принципи в действени критерии. Аз ще го нарека талант, макар че не бих искал да намесвам големите думи, когато говоря за критик като Яко Молхов.

Но Яко Молхов не само оценява. Оценката е крайният етап на критическия анализ и тя се извежда чрез доказване на достойнствата и слабостите на книгата. Впрочем анализ като че ли не е най-сполучливата дума за критическия метод на Молхов. Той се стреми повече към възстановяване на атмосферата, духа и смисъла на разглежданата творба, а не към нейното сухо разчленяване. Той даже не фиксира толкова проблемите, а търси доколко авторът е намерил най-достойния начин на сцепление на отделните части, на пълната и убедителна изява на образите, доколко той е изградил вярна картина на живота. С една дума, Яко Молхов цели да види в дадения автор най-напред писателя-творец. Защото в една книга може да има всичко, което ще се понрави на констативната критика, боравеща повече с абстрактни понятия и критерии, но пак да не бъде литературно произведение. Изкуството изисква усет, сетива, за да бъде усетено и разбрано. Аз не смея да твърдя, че Яко Молхов винаги е реагирал точно: неговите сетива също са му изневерявали, но това е естествено и не то определя мястото му в нашата критика.

С изключение на Димитър Димов и Валери Петров трудно ми е да посоча други писатели, към които Яко Молхов да храни такова дълго и трайно предпочитание. Тяхното значимо творчество е свят, богат на идеи и образи, на чувства и настроения, на мотиви и проблеми, близки до душевността на самия критик. Изхождайки от тях, критикът изтъква най-вече ония моменти, които определят мястото им в съвременната българска проза и поезия. Мисля, че статията „Романите на Димитър Димов", с която се открива книгата, е съществен принос в изучаването на писателското дело на този голям български белетрист. Свързан с естествена творческа и колегиална връзка с Димитър Димов, критикът е имал възможността да наблюдава отблизо писателя, разговарял е с него, изучавал го е непосредствено. Всичко това е оказало влияние върху по-сетнешните занимания на Яко Молхов с романите на Димитър Димов.

„Поручик Бенц", „Осъдени души" и „Тютюн" са трите етапа в развитието на романиста Димитър Димов, три момента, на всеки от които откриваме в различна степен дарованието на писателя, неговия естествен стремеж към проникновено пресъздаване на сложния човешки мир. Яко Молхов не противопоставя тези етапи, но той ги степенува, за да извиси като творчески връх последния роман. Разбира се, една такава констатация не е все още достойнство. Важното е, че критикът умело навлиза в особеностите на трите романа, напипва главните проблеми, обяснява причините за една или друга несполука или постижение. Заедно с това той търси връзките между трите романа, схваща ги като своеобразно продължение един на друг, като плодотворен процес в усвояването на художественото майсторство. Такъв подход е особено уместен, когато е приложен към творчеството на Димитър Димов. Яко Молхов е подирил корените на явлението Димитър Димов както в литературната традиция и съвременно състояние на литературния процес, така и в социално-политическите условия на времето, в което той е създавал трите си романа.

Важно място в книгата „Критически хроники" заема и рецензията за стихосбирката на В. Петров „Дъжд вали — слънце грее". По същество тази рецензия е проникновен портрет на поета, в който са набелязани редица важни черти, определящи творческите особености на Валери Петров. Рецензията е проникната с една мила любов към поета и в същото време е написана с разбиране на поезията, с една така рядко срещана съпричастност към поетическото слово на този истински майстор. Затова така съответно на творчеството му звучат думите на критика: „Поезията на Валери Петров въ-

преки интимния й тон, въпреки автобиографичните подробности в нея е чиста проба гражданска лирика.

Отделих тези две статии не за да продължа с изреждането на останалите, макар че бих могъл специално да изтъкна написаното за Александър Геров, Божидар Божилов, Петър Алипиев, Емил Манов, Георги Мишев и пр. Но аз искам да обърна внимание на начина, по който Яко Молхов пристъпва към различни по дарование и натюрел автори. При автор, който обещава развитие или пък няма особени литературни заложби, Молхов е любезен, склонен към цитиране: той сигурно се надява с цитатите да обърне внимание на читателите и да ги накара да прочетат книгата. Това не е литературен Пилат, който деликатно иска да прехвърли задължението за остро отричане другиму, а добронамереност, която се старае непременно да открие нещо ценно, нещо, което да оправдае усилията на автора. Не мисля, че подобен жест е винаги от полза, но той е винаги необходим, защото запазва добрия тон. А и кой може със сигурност да предскаже от кой млад човек ще се роди голям писател и от кого няма какво да очакваме. Впрочем сам Яко Молхов в едно интервю в сп. „Пламък" много по-точно от мене обяснява тази си доброжелателност към всеки, който се посвещава на литературата: „Един формиран още преди Девети септември просветителски подтик ме е тласкал към желанието да обяснявам, да подтиквам, да давам кураж на всеки, който има стремежа към духовно извисяване. (. . .) И аз знам какво означава жестът, вниманието, подадената ръка на опитващия се да твори в провинцията" (Пламък, 1976, кн. 1).

Когато обект на неговото изследване е писател, извоювал своето място в литературата, Яко Молхов се стреми да очертае по-пълно неговия реален принос, да навлезе в същността на естетическия свят на твореца. В този стремеж най-добре личат предпочитанията на критика, неговата литературоведска подготвеност, умението му да съпоставя и да извежда важни истини за литературата. Я. Молхов анализира мотивите, проследява композиционните елементи, спира се на езика на писателя, т. е. целта и подходът в случая са взаимозависими. Яркото естетическо явление изисква съответна критическа настройка, за да бъде обхванато в неговата цялост и величина. Аз вече изредих няколко имена на ярки творци в съвременната ни литература, за които е писал Яко Молхов: списъкът вероятно би могъл да се продължи с редица още по-малко сполучливи статии и оценки. Така че няма да е справедливо, ако си мислим за Яко Молхов като за някакъв литературен особняк, който нарочно страни от литературния поток и реагира на конюнктурните нрави чрез мълчание. Той не толкова противопоставя неизвестните имена на нашумелите автори, колкото чрез тях иска да ни сроди с нови светове, да ни накара да не бъдем високомерни и да чакаме времето да свърши нашата работа. И ето статиите му за Д. Димов, В. Петров, Ал. Геров, Бл. Димитрова, Б. Божилов и др. са проникновени наблюдения за достойнствата и слабостите на тези видни наши писатели, стояли почти винаги в центъра на всеки критически интерес.

Винаги ме е удивлявала точността на преценката у Яко Молхов, способността му с едно изречение само да фиксира най-главното у писателя. Ето няколко примера, взети от книгата „Критически хроники": „Той (Ал. Геров — П. А.) не подчинява своите вълнения, не ги обуздава в името на една естетическа прецизност — той ги изразява и с това като че ли изчерпва своята мисия в живота"; „Моралист по устройство, тезисен по неизбежност" (Емил Манов); „Поет на щастливите попадения" (Божидар Божилов); „Той не може да прикрива собствената си преживелица и поради това не може да стане белетрист от чист вид, да измисля правдоподобен свят" (Станислав Сивриев); „Освобождаване чрез литературен изказ" (Георги Алексиев) и пр.

Яко Молхов е и кинокритик. Голяма част от неговите сили са отдадени и на седмото изкуство, където участието му е също така забележимо, както и в литературата. В тази книга Яко Молхов е включил една статия, чийто обект на изследване е на границата на киното и словото: киносценария. Подобни изследвания в литературната критика (от гледна точка на литературата) почти не са правени у нас. Пък и все още се спори дали сценарият е литература или е само спомагателен първоматериал за филма. Яко Молхов проследява в исторически план развитието на киносценария след 9. IX. 1944 г., спира се на най-ярките му образци, за да потвърди истината, че добър филм става само от добър сценарий. Критикът отбелязва редица особености на сценария като литературен жанр, които му осигуряват необходимата жанрова самостоятелност.

В книгата „Критически хроники" ще прочетем едно вдъхновено есе за романа „Под игото" на Иван Вазов, за живота на тази велика творба в рамките на едно съзнание. Любовта към Иван Вазов е съчетана с интересен литературоведски прочит на романа, за да се получи вдъхновена прослава на класическия Вазов роман.

Читателят вероятно с любопитство ще прочете и спомените на Яко Молхов за Емил Шекерджийски, Димитър Димов, Борис Делчев, Арманд Барух и Марий Ягодов — все хора, с които критикът е бил свързан в своя житейски път.

А сега нещо за стила на Яко Молхов.

Обикновено за езика и стила на критиката почти не се говори. Не знам дали това е оправдано и дали е достатъчно критикът само максимално да постига текста, без да

се старае да бъде разбираем и близък до твореца. А Яко Молхов пише просто, интимно, увлекателно, с подкупваща откровеност и сърдечност. Той не ни смайва с терминология, не ни затрупва с многознайковство, а иска да ни накара да преживеем заедно с него онова, което и той е почувствувал. Той разговаря с читателите си, без да налага своето мнение; той обича да казва „според мене", „мисля" и т. н. Неговата оценка е лична, тя външно не претендира за меродавност, но е непоклатима. Понякога Я. Молхов ще се обърне направо към писателя, ще сподели с него радостта или недоволството си, ще разкаже за изпитаното по време на четене удоволствие. Въобще Яко Молхов не обича сухото теоретизиране, позата, заяждането, грубото отрицание. Често пъти той ще изрази несъгласието си с автор или книга иронично, със закачлива забележка, ще си послужи със сполучливо и остроумно сравнение. Неговите статии са най-напред четиво, а след това аналитично-оценъчна критика. Така че ако е необходимо да поставяме епитети за всяка критическа индивидуалност, бих нарекъл Яко Молхов „артистичен критик", макар за това звание да спорят мнозина още, които съвсем не го заслужават. . .

Без да е пълна равносметка, юбилейната книга на Яко Молхов е добър повод още веднъж да погледнем на този критик, за да се убедим, че скромно, безшумно, но честно и с любов към изкуството се създава респектиращо критическо дело. Уверен съм, че към Яко Молхов ние ще се връщаме постоянно, защото той е отличен пример за вярно служене на литературата и киното, на трудностите в битието на критика.

Панко Анчев

SOMMAIRE

* * * — Littérature, digne de la société socialiste venue à maturité 3

*

Alexandre Spiridonov — Guéorgui Karaslavov et la génération moyenne de prosateurs 8
Ivan Radev — Le village contemporain dans l'oeuvre de deux conteurs 20

110 ans de la naissance du poète Pentcho Slaveïkov

Guéorgui Tzanev — Pentcho Slaveïkov, sa personnalité et son oeuvre 33
Nina Pantéléeva — Les idées esthétiques de Pentcho Slaveïkov au sujet de l'essence de l'oeuvre et de l'originalité du créateur 42

*

Isaac Passy — Portraits des moeurs (La Bruyère: „Caractères") 61
Pètre Dinékov —Ivan Vazov à la lisière de deux époques 77
Rossitza Dimtcheva — Les conceptions de R. Eliot sur l'origine de la satire 86
Bogdan Mirtchev — Poésie et vérité chez E. Th. A. Hoffmann (à l'occasion du bicentenaire de sa naissance) 103

Communications scientifiques, documents

Annisava Milténova — Certaines observations sur l'„Histoire du peuple bulgare" par A. Neskovitch 115
Galina Mintcheva — A travers le journal d'un neveu d'Aléko Constantinov 121
Slavtcho Danaïlov — Lettres du Prof. Assène Zlatarov adressées au poète Nicolaï Liliev 126

A travers la presse étrangère

Roumiana Arnaoudova — „Processus littéraire et création artistique. Recueil, didié au 60-e anniversaire de la naissance de l'académicien Pantéléï Zarev" 141
Guéorgui Ghetov — „Particularités idéologiques-artistiques du processus littéraire contemporain", Recueil. 143
Panko Antchev — „Chroniques de critique" par Yako Molkhov 148

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

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

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Технически редактор Корделия Иванова Коректор Елена Котева

Дадена за набор на 13. V. 1976 г. Подписана за печат на 16. VI. 1976 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9,50 Издателски коли 12,31 Тираж 2150 Изд. индекс 6182

Печатница при Издателството на Българската академия на науките
Поръчка № 265